

**TFG**

---

**CREACIÓN ESCULTÓRICA.**

**UNA PRODUCCIÓN PERSONAL BASADA EN  
EL MODELO FEMENINO.**

**Presentado por Paula Verdú Valero**

**Tutor: M<sup>a</sup> del Carmen Marcos Martínez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2018-2019**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

En aspectos generales, este proyecto aborda la realización de tres piezas escultóricas que parten de la misma idea con planteamientos distintos, teniendo como principal punto de partida la relación entre cuerpo femenino, desnudo y escultura, como hilo conductor entre las obras del proyecto. Cada una de las piezas encarna un estado anímico concreto, representado a través de las propias características del material empleado. Teniendo el bronce, la madera y la cerámica como componentes principales del proyecto, se engendra, así, una metáfora entre la vivencia propia y la resistencia de cada elemento.

Tras un breve recorrido por la Historia del Arte, no es posible pensar en esta doctrina sin tener en cuenta la figura de la mujer y los cambios a los que se ha visto sometida la misma. El cuerpo femenino ha sido una constante fuente de inspiración para los artistas, desde la prehistoria, con sus Venus paleolíticas, hasta el Body Art con Yves Klein y su famosa serie *Antropometría*. Tenemos como referentes a Gian Lorenzo Bernini, Sandro Botticelli con su obra *El Nacimiento de Venus*, Miguel Ángel, Julio González, Frida Kahlo y Sukhi Berber, entre otros.

Cada pieza está trabajada con un material y por consecuencia, unas metodologías de trabajo distintas. Con la primera pieza en bronce, se percibe una sensación de fuerza, de resistencia. Con la segunda, en madera, de angustia, exasperación. Y con la última, en cerámica, se busca un anhelo, una esperanza.

## PALABRAS CLAVE

Escultura, cuerpo, mujer, desnudo, material.

## SUMMARY

In general aspects, this project deals with the realization of three sculptures which start from the same idea but with different approaches, having as main starting point the relationship between female body, nude and sculpture, as a common thread among the works of the project. Each of the pieces embodies a specific mood, represented through the characteristics of the material used. Having bronze, wood and ceramics as main components of the project, a metaphor is generated between the own experience and the resistance of each element.

After a brief History of Art review, it's not possible to think about this doctrine without taking into account the figure of the woman and the changes to which the same has been submitted. The female body has been a source of inspiration for artists, from prehistory, with its Paleolithic Venus, to the Body Art with Yves Klein and his series *Anthropometry*. We have Gian Lorenzo Bernini, Sandro Botticelli with his piece *The Birth of Venus*, Miguel Ángel, Julio González, Frida Kahlo and Suchi Berber, as references, among others.

Each piece is worked with a material and consequently, different work methodologies. With the first piece in bronze, you can feel a sense of strength, of resistance. With the second, in wood, of anguish, exasperation. And with the last, in ceramics, you look for a yearning, a hope.

## KEYWORDS

Sculpture, Body, Woman, Nude, Material.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres y mi hermana, por respetar, comprender y valorar siempre el trabajo de todas y cada una de las etapas de estos últimos años, siendo un apoyo constante y fundamental para mí.

A todas aquellas personas y compañeros que de alguna u otra manera han intervenido en el proceso de este proyecto aportando valores, conocimientos y un gran apoyo, enriqueciéndome como persona.

Y finalmente, a Carmen Marcos, tutora de este trabajo, por su comprensión, cariño y dedicación para con nosotros y nuestros proyectos.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	9
<b>1. MARCO TEÓRICO</b> .....	11
1.1. EL DESNUDO.....	11
1.1.1. Desnudo y escultura.....	11
1.1.2. El desnudo en la figura femenina.....	14
1.2. LA SIMBOLOGÍA DEL NÚMERO TRES.....	17
1.2.1. Las Tres Gracias: del mito al arte.....	18
1.3. TACTO Y ESCULTURA. VÍNCULO ENTRE ARTISTA Y OBRA...	20
1.4. REFERENTES ARTÍSTICOS QUE INTERVIENEN EN EL ASPECTO CONCEPTUAL DE LA PROPUESTA.....	22
1.4.1. Rosalía de Castro.....	22
1.4.2. Louise Bourgeois.....	24
1.4.3. Frida Kahlo.....	25
<b>2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b> .....	26
2.1. <i>MUDA</i> .....	27
2.1.1. Proceso técnico.....	28
2.2. <i>TIEMPO Y CENIZAS</i> .....	33
2.2.1. Proceso Técnico.....	34
2.3. <i>CORAZA</i> .....	38
2.3.1. Proceso técnico.....	38
<b>CONCLUSIONES</b> .....	42
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	44
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	46

<b>ANEXO</b> .....	48
1. REFERENTES ARTÍSTICOS.....	48
1.1. <i>MUDA</i> .....	48
1.1.1. Auguste Rodin.....	48
1.1.2. Venancio Blanco.....	49
1.1.3. Sukhi Barber.....	51
1.2. <i>TIEMPO Y CENIZAS</i> .....	52
1.2.1. Julio González.....	52
1.2.2. Pablo Gargallo.....	53
1.3. <i>CORAZA</i> .....	54
1.3.1. Baltasar Lobo.....	54
1.3.2. Wilhelm Lehmbruck.....	55
2. ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS.....	56
2.1. <i>MUDA</i> .....	56
2.2. <i>TIEMPO Y CENIZAS</i> .....	59
2.3. <i>CORAZA</i> .....	61
3. POEMAS DE ROSALÍA DE CASTRO.....	64
ÍNDICE DE IMÁGENES DEL ANEXO.....	70

## INTRODUCCIÓN

El desnudo no solo es un estado en el que se puede llegar a encontrar un cuerpo desprovisto de cualquier prenda, tela o paño que oculte las zonas que por siglos y debido a razones religiosas y sociales, éstas, derivadas de las primeras, se consideran pudorosas. Es también un estado anímico, una sensación, un estado personal e íntimo. Cuando intimamos con una persona y llegamos al punto de desnudarnos, no solo lo hacemos de manera física, sino que nos despojamos de los miedos e inseguridades y estamos a merced de sensaciones que pueden cambiarnos en unos aspectos u otros.

Desnudarnos psicológicamente puede ser una de las cosas más arduas y complicadas que podemos llegar a hacer. Dejar que alguien sepa cómo nos sentimos, qué nos atemoriza, lo que nos vuelve vulnerables, cómo somos realmente sin las capas de protección que nos envuelven una encima de otra; no es nada fácil. Y esto se acentúa cuando crecemos y ya no podemos ir a refugiarnos en el regazo de nuestros padres, que nos calman y que nos hacen sentir seguros, porque eso ya no vale.

Cada una de las obras de este Trabajo Fin de Grado forma parte de un proyecto personal iniciado en el año 2018, que plantea el cuerpo femenino como objeto de estudio en la disciplina de la escultura, adentrándonos en el campo del desnudo, y analizando, ya de una manera más general, su recorrido por la Historia del Arte. Desde un primer momento, se buscó que las distintas piezas fuesen capaces de transmitir un estado anímico personal relacionadas entre sí y cuyo hilo conductor fuese un momento clave de mi experiencia y mi vida.

A través de libros, consultas con profesores, conversaciones con personas de un ámbito cercano a mí y muchas, muchas reflexiones personales, decidí hacer un esfuerzo y mostrar parte de aquello que me ha marcado y me ha llevado al punto en el que me encuentro. Buscaba despojarme mentalmente, de una forma sutil, de aquello que en un pasado me atormentaba y que sigue haciéndolo en el presente, en un grado inferior, pero persistente.

Decisiones y situaciones que me llevaron a otras, algunas más complicadas que si se hubiese escogido otro camino, pero que al fin y al cabo

son las que nos hacen reaccionar ante aquello que tenemos delante. Y esto era lo que se pretendía: mostrar esos momentos clave.

Escribiendo y borrando una y otra vez aquello que empezaba, sin conseguir el punto de partida correcto para desarrollar el trabajo, fue cuando tras una pequeña conversación se me aconsejó leer el libro de Kenneth Clark: *El Desnudo* y, fue aquí, junto con el libro de Tom Flynn: *El cuerpo en la escultura*, cuando apenas habiendo leído unos primeros capítulos, empezaron a formarse las ideas y a ampliarse el campo de estudio para el proyecto.

Llevando años pintando, siempre pensé que al entrar en la Universidad me centraría en la pintura, pero al comenzar a curiosear e indagar en la escultura, me llevé una sorpresa al descubrir que me sentía más cómoda incluso que cuando tenía un pincel en la mano.

A través de conocidos que me incitaron a realizar asignaturas de esta rama, llegué a tercero de carrera y, aunque no conocía apenas las técnicas que se desarrollaban y de equivocarme una y otra vez, me dejé seducir por la escultura y me absorbió.

Y fue en este período, cuando salí de casa, cuando tenía que tomar decisiones que antes no tenía ni que plantearme, encontrarme en un punto en el que no sabía qué iba a pasar. Fue aquí cuando se produjo un cambio más y opté por arriesgarme a hacer cosas que nunca había tratado. Ahora que termina esta etapa y se abre un mundo desconocido, el no saber qué pasará es inquietante pero emocionante.

Y por ello este proyecto consta de tres figuras femeninas, desprovistas de algo más que no sea el propio material. Tres en concreto, que más adelante se explicará el por qué. Es una pequeña parte de mí que deposito en ellas. Algo intangible que por medio de materiales y formas se vincula y transforma en algo tangible. Un objeto que puede ser tocado y sentido.



## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El **objetivo principal** de este Trabajo Fin de Grado es la realización de tres piezas escultóricas que varían en forma, materiales y técnicas, las cuales conforman un conjunto escultórico que refleja distintos estados personales.

Los **objetivos a nivel teórico**, son:

- Estudiar y comprender los procesos de reproducción escultórica que se han tratado, ampliando el conocimiento sobre los mismos.
- Conocer y nutrirnos de aquellos referentes que han trabajado anteriormente aquello que estamos desarrollando, con el fin de seguir ciertas pautas que nos allanarán el camino del proceso.
- Plantear, exponer y ligar un discurso teórico que apoye y enriquezca la producción artística.

Los **objetivos de la producción artística** son:

- Ampliar el conocimiento de los materiales y metodologías empleadas.
- Aumentar nuestra destreza para con las técnicas desarrolladas, analizando y estudiando los aspectos clave de las mismas.
- Desarrollar un lenguaje propio a través de los materiales empleados, mediante el vínculo entre artista y obra.

Cada una de las obras comprende una etapa y un estado interior personal distinto, por lo que el lenguaje plástico se adaptará a ellas dependiendo de la sensación que transmita. He de esclarecer que todo lo desarrollado a lo largo del proyecto es muy personal, por lo que posiblemente no coincida con la visión de todo aquel que lea las siguientes páginas.

Respecto a la **metodología** empleada, se adecúa más al ámbito cualitativo. El proyecto parte de algo personal, de unas ideas dispares, que han ido evolucionando y modificándose en ciertos aspectos desde que se inició, adaptándose a aquello nuevo que se descubriría y se quería investigar; resultando, por ello, difícil de hablar de un proceso lineal y seguido.

El trabajo se divide por un lado en una parte más teórica, un estudio sobre los aspectos clave que ayudan a explicar las piezas -la motivación y un breve recorrido por la Historia-, seguido por los referentes artísticos relacionados con el planteamiento conceptual de este trabajo: Rosalía de Castro, Louise Bourgeois y Frida Kahlo. Y, por otro, la producción artística.

En este último apartado, veremos que se especifican los procesos creativos de cada una de las obras, dividiendo por una parte la metodología creativa, es decir, el motivo que configura el punto del cual parte todo lo que vendrá a continuación; y posteriormente se explicará la parte más práctica, la metodología procesual, donde se exponen los diferentes procedimientos escultóricos tales como la fundición, la construcción en madera y la cerámica. El período temporal comprendido se inicia en octubre de 2018, considerándose finalizada en junio de 2019.

Por último, la técnica de investigación empleada ha sido más bien documental. Se han consultado libros, catálogos, páginas web, artículos, biografías, tesis, y se han visitado exposiciones, coincidiendo la investigación y formación con el período ya comentado (octubre de 2018 hasta mayo de 2019).

# 1. MARCO TEÓRICO

## 1.1. EL DESNUDO

Como podemos observar en diferentes fuentes, el desnudo se puede definir como:

- «adj. Dicho de una persona o de una parte del cuerpo: Que no está cubierta por ropa».<sup>1</sup>
- «adj. Falto o carente de algo, especialmente de recursos o bienes».<sup>2</sup>
- «adj. Estado de exposición de piel o partes íntimas».<sup>3</sup>
- «n. En pintura y escultura, figura humana desnuda, o cuyas formas se perciben aunque esté vestida».<sup>4</sup>

A lo largo de la Historia del Arte resulta casi imposible hablar de ésta sin mencionar el arte del desnudo. Mencionar, resaltar o destacar que las primeras figuras que se realizaron siglos antes de ser consideradas obras de arte, estaban despojadas de todo aquello que ocultase sus cuerpos, es necesario para llegar a comprender los cambios que sufrieron las técnicas y el desarrollo de las figuras a través del tiempo.

Por ello, y por el vínculo tan estrecho que comparte con este proyecto, es necesario realizar un breve recorrido por su historia y observar algunas de las principales obras que pudieron llegar a marcar un antes y un después en el arte de su época; puesto que como bien nos dice Tom Flynn, «*La historia de la escultura es también la historia del cuerpo*».<sup>5</sup>

### 1.1.1. Desnudo y escultura

El desnudo más que un tema de arte se puede considerar como una forma, un estilo de arte. El desnudo artístico es aquel que concibe el cuerpo humano como un objeto, una figura bella, sin nada que esconder o temer, un objeto pleno de confianza que desea ser visto.

Los primeros indicios que se obtienen del desnudo como obra de arte propiamente dicha, se encuentran en las esculturas realizadas por los griegos

---

<sup>1</sup> <https://dle.rae.es>

<sup>2</sup> <https://dle.rae.es>

<sup>3</sup> <https://educalingo.com>

<sup>4</sup> <https://es.oxforddictionaries.com>

<sup>5</sup> FLYNN, T. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. Pág. 6.



**Fig. 1.** *Venus de Willendorf*, Piedra caliza. 11,5 cm. 30000-25000 a.C.



**Fig. 2.** *Kouros*. Arte ático, Mármol. Hacia 600 a.C.

en el siglo VII a.C. No obstante, no hay que olvidar de dónde procede exactamente la historia del cuerpo esculpido.

Remontándonos a la cultura prehistórica del Paleolítico, nos encontramos ante la que posiblemente sea la representación más antigua del cuerpo humano desnudo, la *Venus de Willendorf*. Datada aproximadamente entre 25.000 y 30.000 años, representa un cuerpo femenino, cuya función respondía a una más bien talismánica o portadora de fertilidad que como obra de arte en sí.

Siguiendo con estos objetos de culto, hay que mencionar las *Xoana* de la antigua Grecia. Representaciones protohistóricas anacrónicas talladas en madera, son consideradas como constituyentes de los primeros pasos en el desarrollo de la conocida escultura griega, donde se derivó al empleo de la piedra como material principal en torno a mediados del siglo VII a.C. Se pueden apreciar en las primeras esculturas posteriores a este período los rasgos de la técnica del trabajo de la madera.

Avanzando un poco más en el tiempo, llegamos al arte Griego antiguo, donde profundizaremos en cierta medida, puesto que es en este momento donde surgen ligeras modificaciones a los trabajos realizados en épocas anteriores y se va asentando y formulando un nuevo, aunque sutil, modo de crear obras que marcará el inicio de cambios, que influirán en siglos posteriores de la historia de la escultura.

En las obras realizadas durante la primera época del arte griego, conocidas como *Apolos*, se ve cómo con el transcurso del tiempo las figuras, talladas en rígidos bloques de piedra, van perdiendo esa dureza y agarrotamiento, ese aspecto ritual tan característico y se van desarrollando y generando poco a poco esculturas con cierto movimiento.

Se van adivinando las tensiones de los músculos bajo la piel desnuda de piedra, debido a la preocupación de los escultores por detallar aspectos del cuerpo anteriormente desatendidos: las piernas ganan en movimiento y se separan ligeramente del pedestal; un sutil cambio en la inclinación de las caderas genera un equilibrio distinto y un ritmo más natural. Alejándose de ese estilo geométrico y arquitectónico presente en los cuerpos, se inicia el abandono de la estilización arcaica, dando lugar a las obras del período conocido como Clásico, marcado por la escultura de *El Efebo de Critios* (480



**Fig. 3.** *Efebo de Critios*, Mármol. 86 cm. Hacia 480 a.C.

a.C.)<sup>6</sup>, donde todavía permanece esa frontalidad esquemática, debilitada por el sensible movimiento de la cabeza y el hecho de que la carga del peso del cuerpo resida sobre la pierna izquierda.

La herencia recibida de este período artístico, ha sido la aportación de un modelo de perfección, una belleza ideal de un tipo físico, donde encontramos un canon clásico de un desnudo femenino el cual consta de la misma unidad de medida del bajo del pecho al ombligo y de éste a la división de las piernas. Tal fue su importancia como método de representación del cuerpo que se mantiene hasta el Renacimiento y perdura hasta el siglo actual. A pesar de las ligeras modificaciones que haya podido sufrir a través del tiempo y de las nuevas formas de pensamiento, se han mantenido fieles estos cánones que no dejan de presentar cierta esencia clásica.

No es posible concebir el desnudo como forma de arte en las culturas griegas sin entender que está en relación con el idealismo y la fe de la época, ya que la confianza griega en el cuerpo solo puede asimilarse en relación con su filosofía. Los griegos pensaban que el cuerpo era algo de lo que se debía de estar orgulloso, algo que había que cuidar y conservar, por lo que concedieron mucha importancia a su desnudez.

Sin embargo, en la búsqueda de este ideal de belleza, no se busca solamente imitar, sino llegar a la perfección. Tal como dijo Aristóteles, «*El arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza*».<sup>7</sup> Tras esto, observamos que según el criterio de estos artistas, todo posee una forma ideal, de ahí que muchos estudiaran numerosos modelos y escogiesen las partes que creían idóneas de varias figuras, que combinándolas, creaban el llamado “conjunto perfecto”. He aquí el problema que encontraron, ya que a pesar de que los miembros y fragmentos pareciesen perfectos, no se podían combinar. Una vez despojados de su conjunto, se les privaba de su propia belleza.

No hay que olvidar la pasión del posterior pensamiento helenístico por los números, ya que si bien no se podía separar esta escultura de su fe, tampoco se desviaba de la armonía de la geometría y las matemáticas. Lo cual conllevó a los cimientos de una nueva filosofía, en la que se observaba que el cuerpo

<sup>6</sup> Si se consultan libros que hablan sobre la Historia de la Escultura, la mayoría coincidirían en que se trata de una de las primeras obras, si no la primera, en la que se aprecia un “nuevo naturalismo”. Como dice Tom Flynn en *El cuerpo en la escultura*, «Representa mejor que ninguna otra lo que se ha dado en llamar la *revolución griega*». Pág. 33.

<sup>7</sup> CLARK, K. *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Pág. 25.

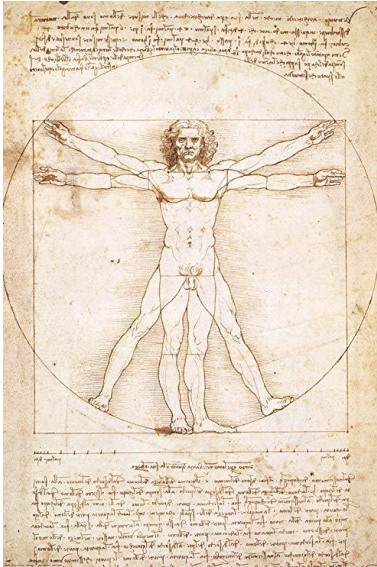


Fig. 4. Leonardo da Vinci. *El Hombre Vitrubiano*. Pluma y tinta sobre papel. 34,4 x 25,5 cm. 1490.

humano con sus brazos y manos extendidos, constituía un modelo de proporción, ya que encajaba en las formas geométricas consideradas perfectas, tales como, el cuadrado y el círculo. Esto llegó hasta el Renacimiento y nos lega el famoso dibujo de Leonardo da Vinci, en el cual alcanza su muestra más culminante. Sin embargo, hay que aceptar que no existe un único modelo de perfección, sino que los pequeños detalles son los que en su conjunto configuran la belleza total, como ya se ha mencionado, cuando los antiguos artistas griegos trataban de obtener el modelo ideal mediante la elección de partes, esto no llegó a funcionar, debido a que se necesitaba el conjunto completo. Aquí podríamos citar las palabras de Bacon cuando afirma: «*No hay belleza excelente que no tenga algo raro en la proporción*». <sup>8</sup> Porque como bien exalta el escritor, cada uno de nosotros tenemos rarezas que nos configuran y distinguen.

### 1.1.2. El desnudo en la figura femenina

Centrándonos en la figura femenina que nos interesa en este proyecto, según nos cuenta Kenneth Clark, «*hay dos clases de imágenes prehistóricas de la mujer: las estatuillas opulentas de las cavernas paleolíticas, que subrayan los atributos femeninos hasta el extremo de ser poco más que símbolos de la fertilidad, y las muñecas de mármol de las Cícladas, en las que el indomable cuerpo humano se ha sometido ya a una disciplina geométrica*». <sup>9</sup>



Fig. 5. *Ídolo de Amorgos*, Mármol de Paros. 1,5 m. 2800-2300 a.C.

El primer vestigio que se tiene del desnudo femenino, posiblemente sea la prehistórica figura mencionada anteriormente del período del Paleolítico, la *Venus de Willendorf*. Tallada en piedra caliza, encarna un cuerpo femenino, más bien robusto debido la dureza, el tratamiento y el deterioro del material debido al transcurso del tiempo. Se especula que fue un intento de las mujeres de representarse a sí mismas durante el período del embarazo. Estas figuras, como también es la *Venus de Dolní Vestonice*, entre otras, fechada en una época cercana y elaborada en terracota, sugieren que posiblemente constituyesen las primeras representaciones sagradas de la diosa madre, en una época en la que los misterios del nacimiento radicaban en la forma femenina.

No se encuentran vestigios de esculturas de desnudos femeninos en la época Arcaica datadas en el siglo VI a.C. Esto respondía a claros motivos religiosos y morales, ya que mientras que en sus *Apolos* la desnudez exaltaba

<sup>8</sup> CLARK, K. Op. Cit. Pág. 29.

<sup>9</sup> CLARK, K. Op. Cit. Pág. 77.

la divinidad presente en ellos, las *Afroditas*, debían estar cubiertas y envueltas en atuendos. Es ya bien entrado el siglo IV a.C. cuando comienzan a aparecer las primeras obras de *Venus* o *Afroditas* despojadas en su totalidad de sus ropas, puesto que su desnudez se vinculaba a la herejía, siendo socialmente rechazada y desaprobada.

Sin embargo, aunque los modelos desnudos de mujeres son escasos en el arte griego, sí que hay ejemplos de esculturas femeninas cubiertas con un ligero ropaje adherido a sus cuerpos, los cuales aportaban a las figuras cierto aire de misterio, sensualidad y belleza, gracias a la capacidad reticente que éstos aportaban a los cuerpos. En ocasiones el dejar entrever, revelar, realzar o suavizar ciertas zonas por debajo de los pliegues y la fluidez de las telas, daba como resultado hermosos cuerpos arropados por delicados y sedosos paños, reforzados y realzados por la excelente técnica de los artistas al esculpir las esculturas generando mármoles antiguos que presentaban cualidades translúcidas y sensuales.

Podríamos citar aquí, como claro ejemplo de estas aptitudes, la escultura *Venus Genitrix*. Se aprecian claramente las curvas femeninas realizadas a través de los delicados pliegues, revelando su belleza física, obteniendo un cuerpo dotado de sensualidad y cierto naturalismo.

Es cierto que la postura del contraposto se ideó para la figura masculina, donde se puede apreciar en todas las obras realizadas a partir de la figura de *El Efebo Critios*. Sin embargo, el modelo de equilibrio con la pierna izquierda doblada antecediendo un movimiento y el peso descansando sobre la pierna derecha, favorecía más a la figura femenina. El contraste entre la cadera, los hombros y el pecho, esa ondulación que recibe el cuerpo, la postura relajada y despreocupada, todo ello reforzado por la suavidad que emana de las propias figuras a través de las delicadas superficies de sus cuerpos y el acabado del material, perdurará como modelo de creación para la mayoría de las figuras femeninas hasta nuestros días, ya sea en escultura o en pintura, dibujo e incluso fotografía, derivando en imágenes de mujeres desvestidas o cubiertas con ropa que deja apreciar ese ligero movimiento.



Fig. 6. *Venus Genitrix*, Mármol. 97,7 x 30,5 x 31,7 cm. Siglo II a.C.

No obstante, así como la mayoría de los temas tratados a lo largo de la Historia del Arte, las bellas figuras desnudas, las *Venus*, perdieron, durante un largo período de tiempo, su sentido y su valor. Habían pasado de considerarse como un tema religioso a otros ligados a la diversión, la

sensualidad e impudicia, dejando un vacío en la escultura después del siglo II d.C., siendo posteriormente retomada en el siglo XIV.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la escultura de los siglos V - IV a.C. estaba estrechamente vinculada a su ideología, por lo que las figuras se adecuaban a un modelo de reproducción. Lo mismo ocurre llegado el período del Renacimiento. El clásico modelo de la Venus desprovista de ropajes o ligeramente vestida, debía responder a una lectura cristiana, puesto que se la juzgaba como la encarnación de la lujuria.

En los primeros años del siglo XIV, aparece una figura, *La Templanza*, en la cual se observa un ligero cambio en el movimiento del brazo derecho de la Venus Púdica -como en el caso de la helenística figura de la *Afrodita del Capitolio*- el cual se dobla de manera que la mano cubre el pecho; éste mismo refuerza el acto de reconducir la mirada hacia la cabeza de la figura, hacia su rostro. Se aprecia un cambio en lo que a la esencia de la figura se refiere, más allá de lo formal. Ya no mira a su propio cuerpo manteniendo la observación en el aquí y ahora, en el momento presente, sino que eleva la mirada hacia el mundo divino prometido, convirtiéndose en un precursor de la imagen de esa Virgen cristiana que formará parte de la mayoría del arte de este siglo y de los venideros, la cual solamente baja la mirada al mundo terrenal cuando centra su atención en sus leales fieles o en el momento en el que su hijo yace muerto entre sus brazos.



**Fig. 7.** Giovanni Pisano. *La Templanza*, Mármol. Púlpito del Duomo de Pisa, 1302 - 1310.



**Fig. 8.** Miguel Ángel Buonarroti. *La Piedad*, Mármol. 1,74 x 1,95 m. 1498 - 1499.

Resulta prácticamente imposible resistir la tentación de nombrar la magnífica escultura del maestro florentino Miguel Ángel Buonarroti: *La Piedad*, ubicada en la Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano, escultura que ilustra el ideal renacentista. Muestra a una joven, eterna y bella Virgen María, que sostiene entre sus brazos el cadáver inerte de su hijo. Vasari dijo de ella: «es una obra a la que ningún artífice excelente podrá añadir nada en dibujo, ni en gracia, ni, por mucho que se fatiguen, en fortaleza, en poder de finura, tersura y cincelado del mármol».<sup>10</sup> La obra habla por sí sola, irradia el talento del artista, su destreza con el cincel y su capacidad de representar e inmortalizar armonía, belleza y equilibrio, contrastando el dramatismo de la obra, apreciándose el dolor reflejado en la actitud de la madre y la reciente muerte del hijo en la cruz. Todo ello logrado mediante la transparencia de las delicadas superficies del pulido mármol y el logrado juego de las luces y las sombras, los cuales suavemente se deslizan y

<sup>10</sup> RINCÓN DE ARTE E HISTORIA, 2018. *La Piedad* [en línea]. [Consultado el: 2019-03-29]. Disponible en: <https://www.historiaconalba.es/439137092/5602650/posting/la-pieta>



bañan los pliegues de los paños de María, llegando a asemejar sedas naturales que envuelven a la misma.



**Fig. 9.** Rubens. *Las Tres Gracias*. Óleo sobre tabla. 221 x 181 cm. 1630 - 1635.

Es necesario mencionar el importante papel que cumple el desnudo en la disciplina de la pintura. Así como las figuras esculpidas en piedra de la época Arcaica fueron evolucionando hasta las clásicas obras griegas donde se nos legó un modelo de reproducción todavía vigente en la actualidad, éste mismo modelo influyó en la pintura, aportando grandes obras y visiones de bellos y esbeltos desnudos, como es el ejemplo de las *Tres Gracias* de Rubens. Tres figuras femeninas unidas por una ligera gasa transparente, en las que se respira un aire de inocencia, sensualidad y dulzura, acompañadas por una sensación de solidez. Sus bellos y robustos cuerpos, plasman la visión de una misma figura en tres ángulos diferentes, bañada por una luz que refleja unas carnes voluptuosas, aunque con una textura suave, irradiando una luz cálida al resto de la pintura. Presenta los cuerpos en un único plano frontal, legible desde una sola mirada.

No obstante, hablaremos a continuación de este conjunto de figuras, centrándonos en el campo de la escultura, en unas líneas reservadas específicamente para ellas.

## 1.2. LA SIMBOLOGÍA DEL NÚMERO TRES

Durante mucho tiempo, los números han sido considerados como expresión del orden cósmico. En muchas culturas, desde el punto de vista simbólico, representan más que simples cantidades, por ejemplo, para Pitágoras, los números pares eran femeninos y los impares masculinos.<sup>11</sup>

Anteriormente mencionado, el proyecto consta concretamente de tres figuras. El Número Tres ha sido una constante fuente de infinidad de interpretaciones a lo largo de toda la Historia, remontándonos incluso hasta los antiguos pobladores, los cuales consideraban el tercero el más sagrado de los números. No entraremos en detalles respecto a toda su trayectoria simbólica y mística, sino que nos limitaremos a estudiar -a grandes rasgos- aquello que más nos interesa ahora.

La Historia está repleta de signos, leyendas, mitos y símbolos, ocultos en su mayoría tras elementos y prácticas sagrados. El número Tres es definido por Cirlot en su libro *Diccionario de Símbolos* como: «Fórmula de

<sup>11</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Londres: Diana, 1997. Pág. 102.

*cada uno de los mundos creados. Hemiciclo: nacimiento, cénit, ocaso. Corresponde geoméricamente a los tres puntos y al triángulo. Conciene al número de principios y expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior. Número idea del cielo y de la Trinidad».*<sup>12</sup> Y según la opinión de los más destacados hombres de ciencia y filósofos, fue el símbolo predilecto por excelencia, la perfecta armonía.

Encontramos que dentro de la Metafísica se aprecian tres Mundos: el Elemental, el Celeste y el Intelectual. En el Universo existen la Materia, el Movimiento y el Espacio; todas las cosas materiales, así como las espirituales, tienen un Principio, un Medio y un Fin; un Pasado, un Presente y un Futuro. El hombre posee tres factores esenciales de vida: Cuerpo, Alma y Espíritu. Siguiendo esta línea, existieron tres grandes fundadores de religiones tales como, Moisés, Jesús y Mahoma con sus respectivos libros dogmáticos: el Veda, el Evangelio y el Korán. Vemos que el nueve es el número sagrado: tres multiplicado por sí mismo que completa la eternidad.

Centrándonos en la religión católica cristiana, vemos que la Biblia está repleta de alusiones hacia este número y esta figura; la figura de la Santa Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Tres fueron los Magos que adoraron al niño y tres fueron sus presentes. Pedro negó a Jesús tres veces antes de que cantase el gallo y tres fueron las llaves que recibió éste del Cielo. Tres cruces se erigieron cuando Jesús fue crucificado, quien murió a las tres de la tarde y al tercer día resucitó. Muchos más son los ejemplos que podemos mencionar, llegando a completar párrafos enteros, sin embargo pasaremos a hablar de otros casos más pertinentes para nuestra propuesta creativa.

### 1.2.1. Las Tres Gracias: del mito al Arte

Llegamos aquí al momento más significativo acerca de nuestra búsqueda para este proyecto: la figura que representa tres cuerpos femeninos en su mayoría mostrando sus cuerpos desnudos.

Uno de los mitos griegos más conocidos es el de las Tres Gracias o Cárites, tres diosas hijas de Zeus y Eurinome, cuyos nombres eran Aglaya, Eufrosine y Talia. No se sabe con certeza cuál era la cualidad exacta de cada una de ellas dado que fueron muchas las personas que hablaron de éstas desde tiempos muy antiguos. Raramente se hace referencia a estas diosas de manera individual; no obstante, en algunas versiones están acompañadas de



**Fig. 10.** Sandro Botticelli. *La Primavera*. Temple sobre tabla. 203 x 314cm. 1477 - 1482. (Detalle).

<sup>12</sup> CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Pág. 329.



**Fig. 11.** Antonio Cánova. *Las Tres Gracias*. Mármol, 17 x 97 x 57cm. 1815 - 1817.

otras figuras, como es el caso de la pintura renacentista de Sandro Botticelli *La Primavera*, donde se muestran, (con palabras de Pico della Mirandola) como: «Compañeras y sirvientas, cuyos nombres en la lengua vulgar son Verdor, Esplendor y Alegría; y estas tres Gracias no son sino las tres propiedades correspondientes de la Belleza ideal».<sup>13</sup>

En cuanto a las numerosas representaciones de esta figura en el arte, nos ha llegado un escrito sobre las Gracias del geógrafo e historiador del siglo II Pausanias, en cuyo Libro IX reza: «Quién fue el que primero representó desnudas a las Cárites, en escultura o en pintura, no puede ser descubierto. Durante el período más antiguo, ciertamente, tanto escultores como pintores las representaban cubiertas. [...] Todas éstas están igualmente cubiertas; pero artistas posteriores, no sé por qué razón, han cambiado la forma de retratarlas. Ciertamente los escultores y pintores actuales representan a las Cárites desnudas».<sup>14</sup>

Siendo desconocido su origen, en todas las versiones que sobrevivieron de este conjunto escultórico, sus proporciones se corresponden al siglo I. Sin embargo, se considera posiblemente ligado a la figura de las Ménades, motivo frecuente de representación en la decoración helenística: tres figuras femeninas las cuales aparecen en la mitología clásica, consideradas como sus predecesoras. Representadas en la mayoría de las veces cubiertas con finos y ligeros velos que dejan entrever su desnudez -aunque en muchas ocasiones se las representa desprovistas de éstos- se entrelazan unas a otras en el sinfín de una danza frenética. Esta unión entre las figuras presente en obras como las *Gracias* de Rafael Sanzio o las *Tres Gracias* de Antonio Cánova, puede haber sido heredada del conjunto de sus precursoras. Otro caso es el relieve en mármol de Thorwaldsen, donde vemos esta figura junto con la compañía de una figura más pequeña a sus pies, la cual capta su atención estableciéndose así una visión una tanto distinta de los demás conjuntos, en los cuales solamente existe una relación entre las tres mujeres.



**Fig. 12.** Rafael Sanzio. *Las Gracias*. Óleo sobre tabla. 17 x 17cm. 1504 - 1505.

<sup>13</sup> CLARK, K. Op. Cit. Pág. 101.

<sup>14</sup> PAUSANIAS. *La Descripción de Grecia*. Libro IX. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos, 1994. Disponible en: <http://unahistoriasocialdelarte.blogspot.com/2011/09/tres-gracias.html>



**Fig. 14.** Thorwaldsen. *Las Tres Gracias oyendo cantar a Cupido*. Mármol, 1836.



**Fig. 13.** Copia romana de un relieve de la danza de las Ménades. Mármol Pentélico. Finales del siglo V a.C.

La desnudez de estas figuras dotó de un tema a los artistas mediante el que se les permitía mostrar la belleza de las curvas femeninas, el cual, por razones desconocidas para nosotros, se vio alejado de la opresión moral a la que se había visto sometida durante siglos.

### 1.3. TACTO Y ESCULTURA. VÍNCULO ENTRE ARTISTA Y OBRA

Tal como lo expresó Sir Herbert Read, «*La escultura es un arte de la palpación, un arte que satisface por contacto con los objetos y su manipulación*».<sup>15</sup>

La piel es aquello que se interpone entre nosotros y el mundo, algo ajeno a nuestro cuerpo. No todo nuestro cuerpo tiene la misma sensibilidad al tacto, a la presión. Existen zonas más o menos sensibles al mismo, como por ejemplo la punta de los dedos suele ser una de las zonas en las que más sentimos. Un escultor pasa sus manos por las superficies de sus esculturas en busca de imperfecciones que retocar para conseguir la textura deseada, rugosa, suave, pulida, áspera.

Cuando vemos alguna imagen que nos recuerda un momento preciso, cuando escuchamos una canción, o cuando olemos el aroma de un perfume que nos traslada a un momento concreto, borroso en nuestra memoria, como un sueño; cuando algo nos emociona, decimos que se nos pone “la piel de gallina”. Nos recorre por todo el cuerpo una sensación que no se puede llegar a expresar con palabras, la cual genera una alteración en cada milímetro de nuestra piel y sentimos la necesidad de acariciarlo y calmarlo.

Como dice Frederick Sachs en *The Science*: «*El tacto, el primer sentido que se enciende, suele ser también el último en extinguirse: mucho después de que la vista nos ha abandonado, nuestras manos siguen fieles al*

<sup>15</sup> KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002. Pág. 152.

*mundo*». <sup>16</sup> Buscamos las caricias de nuestros padres, de nuestra pareja en busca de algo suave, blando y reconfortante cuando algo nos preocupa hasta calmarnos y hacernos sentir mejor, desde que llegamos a este mundo, hasta que lo abandonamos tiempo después.

Fue en la exposición de Andreu Alfaro, en la Fundación Bancaja donde, tras una gran diversidad de obras, técnicas, dimensiones y materiales, se alzaba una pieza en un mármol rosa de Portugal, *Afrodita IV*, la cual no solamente imponía e impresionaba a la vista por sus dimensiones y volúmenes, sino que a través de sus curvas, incitaba a acariciar sus suaves superficies lisas, pulidas y brillantes. Un cuerpo representado a través de unas simples y delicadas curvas, en las que se halla un equilibrio perfecto, que hace de un bloque de mármol rígido, rugoso e indefinido, una obra que llama a ser contemplada, quedando atrapado en ese diálogo entre artista, obra y espectador.

Cuando realizamos una figura escultórica, las manos del artista se convierten en sus herramientas principales, las primeras herramientas con las que fuimos dotados. Trabajamos mediante cinceles, palillos para el modelado, formones, gubias, radiales, y un sinfín de elementos que nos ayudan a llevar a cabo el proceso que es hacer una escultura. Sin embargo, cuando estamos trabajando, por ejemplo, en la talla de una piedra y llevamos guantes de protección, sentimos la necesidad de despojarnos de ellos y sentir, apreciar ese contacto con la materia. O cuando realizamos un modelado, finalmente son las manos, los dedos y las huellas, lo que queda marcado en la superficie del barro, aquello que le confiere personalidad; ahí donde se ve ese lazo, esa unión que se crea entre el artista y su creación.

Hablando de un caso ya más personal, se puede decir que se tuvo la suerte de contar con Vicente Ortí como profesor en la Facultad y una de las cosas que nos enseñó, fue que debíamos aprender a tocar, a sentir el material. No hace mucho tiempo, en una conversación mantenida con él, nos insistía en que no se educa en el arte de tocar, puesto que está considerado como algo ofensivo debido a la sociedad actual. Debemos saber sentir las texturas, los relieves, las curvas, si la figura es más caliente o más fría dependiendo del material; todo ello siempre desde el respeto hacia el artista y la obra.



Fig. 15. Andreu Alfaro. *Afrodita IV*. Mármol rosa de Portugal. 96 x 37,5 x 37,5 cm. 1988.

<sup>16</sup> ACKERMAN, D. *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 2006. Pág. 94.

En una de sus clases, recuerdo que golpeó un pedazo de piedra en un punto estudiado, partiendo éste por una grieta interior dando como resultado unas texturas y unos colores de la propia piedra imposibles de recrear. Si dejamos que el material actúe por sí mismo, que siga su propia naturaleza, éste nos ofrecerá posibilidades y resultados bellísimos que no necesitan de nuestra intervención para serlo.

#### **1.4. REFERENTES ARTÍSTICOS QUE INTERVIENEN EN EL ASPECTO CONCEPTUAL DE LA PROPUESTA CREATIVA**

Todo aquello que se denomine proyecto artístico, además de una parte práctica donde se vea la destreza y aportación del artista, requiere de una parte de investigación, unas bases sobre las que se asienta dicho proyecto, aquello que quiere investigar el autor y que, una vez establecido y con un estudio previo, da lugar a lo que se conoce como obra artística en sí.

Por ello, cuando ponemos en marcha un caso sobre el que indagar, buscamos de dónde proviene aquello que buscamos, sus orígenes, si ya se ha tratado antes o si apenas se ha hablado de ello. En este caso, se ha optado por dividir los referentes artísticos en referentes que intervienen en el aspecto conceptual de nuestra propuesta y referentes artísticos que intervienen en el aspecto práctico de la misma, analizados en función de los materiales y las técnicas que emplean.

En cuanto a los primeros, aquellos escogidos por su temática, la relación que establecen entre los motivos artísticos y el propio trabajo, además de otros artistas, tales como, Ana Mendieta, Cindy Sherman o Enrique Pérez Comendador, distinguiría a: Rosalía de Castro, Louise Bourgeois y Frida Kahlo.

##### **1.4.1. Rosalía de Castro**

Rosalía de Castro nació un 24 de febrero del año 1837. Es una escritora en cuyos textos se hacen patentes la influencia de sus primeros años, las irregularidades de su nacimiento, la presión social a la que se vieron sometidas ella y su madre y cómo esto condicionó su personalidad y su obra misma.

Considerada como una de las grandes poetisas españolas del siglo XIX, escribía tanto en gallego como en castellano, siendo junto a Eduardo Pondal y Curros Enríquez, una de las figuras emblemáticas del *Rexurdimento Gallego*.

Tras la muerte de su madre, escribió su primera novela *A mi madre*, en la que se aprecia un gran dolor y un sentimiento de soledad que estará presente en la mayoría del resto de sus escritos, tanto en prosa como en verso.

El proyecto se basa en gran parte en la poesía de la escritora gallega por su fuerte carácter autobiográfico y por el hecho de que la mayoría de sus versos están dominados por un pesimismo casi enfermizo, desesperanza e incertidumbre. Se recogen estos sentimientos íntimos, concretamente la desesperanza, el dolor y la melancolía, en piezas escultóricas que reflejan un cuerpo femenino.

En los poemas que conforman los escritos de *Follas Novas*, se presenta un espíritu poético motivado por la emigración, las desgracias familiares y las dolencias físicas y morales. Se centra en los sentimientos, en la melancolía y en la frontera del propio ser. Será en este conjunto de poemas donde encontraremos aquellos que más nos inspiran y en los que descubriremos sentimientos y expresiones más afines a aquello que queremos expresar.

#### ***Follas Novas - LA JUSTICIA POR LA MANO***

*Aquellos que de honrados tienen fama en la villa,  
ladrones me robaron las blancas ropas mías,  
arrojaronme lodo sobre mis joyas ricas,  
y de mis otras galas fueron haciendo tiras.  
Ni una piedra dejaron donde vivido había;  
sin hogar, sin abrigo, erré por la campiña,  
al raso con las liebres dormí sobre las briznas,  
y mis hijos, ¡mis ángeles!, que tanto yo quería,  
¡murieron porque el hambre les arrancó la vida!  
Y quedé deshonrada, marchitaron mis días,  
diéronme triste lecho de abrojos y de espinas...  
Y los zorros en tanto, los de sangre maldita,  
en su cama de rosas descansados dormían.  
—Jueces — grité —, salvadme, pero vana porfía.  
De mi ruego mofáronse, vendió la justicia;  
—¡Ayudadme, Dios mío! — grité desvanecida.  
Mas Dios, tan alto estaba, que oírme no podía.*

*Entonces, como loba rabiosa, o mal herida,  
cogí la hoz acerada, de hoja cortante y fina,  
rondé en torno despacio... ¡ni las hierbas sentía!  
Y la luna ocultábase, y la fiera dormía  
al lado de los suyos, en su cama mullida.  
Contémples con calma, y la mano extendida,  
De un golpe... ¡de uno solo!, les arranqué la vida.  
Y allí al lado, contenta, sénteme de las víctimas  
esperando serena que amaneciese el día.  
Y entonces... sólo entonces se cumplió la justicia...  
Yo en ellos, y las leyes en mi mano homicida.<sup>17</sup>*

#### 1.4.2. Louise Bourgeois

La artista francesa Louise Bourgeois, nació en París un 25 de diciembre del año 1911. Estudió en la Escuela de Bellas Artes del Louvre, convirtiéndose en una de las escultoras contemporáneas más famosas del mundo.

Empleó como herramientas para sus creaciones sus traumas de la infancia, sus inseguridades, sus secretos, sus intimidades profundas y sus miedos a la agresión sexual, el dolor o la soledad. En definitiva, se mostraba a sí misma bajo un sentimiento de derrota y de temor a ser herida y rechazada, con un trabajo autobiográfico y falto de pudicia, despojándose de todo y desnudándose mediante su arte.

Fue una artista que concebía el cuerpo como espejo y algo más de lo que se observa externamente. Y fue por ello por lo que lo empleó, en concreto el cuerpo de la mujer, como método de expresión para desarrollar sus ideas, concibiéndolo como arma, relacionándolo con la naturaleza, conectando con el mundo exterior y como órgano sexual que desprende dolor y opresión, ligado al sufrimiento vinculado a su obra.

Coser, bordar y tejer, se convirtieron en una actividad reparadora, combinándolos con materiales orgánicos como madera o papel, así como otros reciclados, tales como cristales, bronce o caucho. Trabajaba con objetos propios y objetos encontrados y rechazados por el océano, que no

---

<sup>17</sup> El resto de poemas seleccionados para nuestra propuesta se encuentran adjuntados en el Anexo final del trabajo. Todos los fragmentos se pueden encontrar completos, junto al resto de la obra en verso de Rosalía de Castro, en: CASTRO, R. *La Obra Poética de Rosalía de Castro*. Madrid: El País, 2005.



hacían más que aportar un sentimiento, una carga de abandono, ese abandono que sufrió por parte paterna y que tanto marcó su vida y su arte.

Una de sus obras más conocidas y por la que se le reconoce, es su serie *Maman*, una oda a su madre, quien era tejedora. Crea unas figuras de más de nueve metros de altura, en mármol y acero, protectoras y cuidadoras de sus hijos, encarnando fortaleza y fragilidad mediante la seda que emplea este animal que es la araña tanto para formar el capullo, como para cazar a su presa.

Fundamental es el tiempo en sus obras, un viaje sin destino cuyo punto de partida era un sentimiento que seguía hasta su resolución final, en la mayoría de sus ocasiones, ligado al material escogido para cada obra, que le confería una relación ente éste y la propia emoción. Esta motivación y esta metodología de enlazar ambas cosas, es uno de los aspectos de por qué ha sido escogida la artista: a través del material es capaz de conducir aquello que siente hacia una obra escultórica, mediante la cual no sólo nos transmite su legado artístico, sino que encuentra en ello un estado de paz y reconciliación para consigo misma.

### 1.4.3. Frida Kahlo

La artista mexicana nacida el 6 de julio de 1907 en Coyoacán (Ciudad de México), es considerada como una de los iconos feministas y una de las máximas representantes del arte mexicano del siglo XX.

Siendo muy joven, sufrió un accidente de autobús que le ocasionó múltiples fracturas y dolencias que padecería por el resto de su vida, siendo a partir de este momento, durante las muchas horas postrada en su cama, cuando comenzó a pintar, en su mayoría autorretratos.

Dos aspectos fundamentales en su vida fueron el amor y los problemas de salud, los cuales marcaron decisivamente el carácter de su obra; donde expone, en su mayoría, los aspectos dolorosos de su vida: sus dolencias tras todas las operaciones a las que se vio sometida, la desintegración de su cuerpo y el terrible sufrimiento que padeció, la incapacidad de la maternidad y las continuas infidelidades en su matrimonio.

Todo ello dio lugar a pinturas muy personales con elementos populares de la cultura mexicana, generando obras que muestran sus vivencias



**Fig. 16.** Louise Bourgeois. *Maman*, Mármol, Acero inoxidable, Bronce. 10 x 10m de diámetro. 1999.

personales y sus problemas como motivos de representación. Esto es clave en la artista como referente para el proyecto, ya que a través de sus creaciones nos lega aquello que le atormentaba, todo aquello que marcó su vida en imágenes de autorretratos que no pasan desapercibidas al espectador.

## 2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tras estas breves pinceladas del desnudo a través de la historia, este proyecto adapta los distintos procedimientos de producción y las características más determinantes de los materiales de cada una de las piezas, en función de la relación que mantienen con cada estado anímico. Dependiendo de cada propuesta, se ensalzarán unos valores u otros puesto que cada figura adopta unas metodologías distintas y no en todas se siguen las mismas pautas.

Si bien construimos nuestro discurso a partir de fragmentos de otros discursos, esto es algo que se extiende a nuestra producción. Una vez teniendo ciertas bases que nos aclaran el camino por el que vamos a seguir, investigamos referentes de artistas que han trabajado anteriormente nuestras mismas suposiciones, si es que los hay, y nos nutrimos de lo que nos servirá para llevar a cabo aquello que deseamos hacer. Creamos enlaces y vínculos mediante los cuales se establece una relación entre éstos y el propio trabajo.



**Fig. 17.** David Smith. *La Violación*. Bronce, 23 x 14 x 9 cm. 1945.

Rosalind Krauss recoge en uno de sus libros aquello que escribió el artista David Smith: «*Es posible que el acero sea tan bello debido a todo el movimiento asociado con él, su solidez y funciones... Pero también es brutal: el violador, el asesino y los que matan a gran escala son también hijos suyos*».<sup>18</sup> En su obra *La Violación*, apreciamos que gran parte de aquello que pretende mostrar el artista depende del material escogido, creando a partir de éste una personificación de la violencia y como nos dice Krauss: «*Una personificación de sus propias pulsaciones destructivas*».<sup>19</sup> A través del material, comunica aquello que siente, aquello que le atormenta, sus desdichas o, por el contrario, aunque no en este caso, lo que le colma de satisfacción.

<sup>18</sup> KRAUSS, Rosalind E. Op. Cit. Pág. 175.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

## 2.1. MUDA

El bronce es un material que se ha empleado desde tiempos remotos para abordar la realización de figuras que perduraron a través de los siglos. Fuerte, resistente, soportando las inclemencias del tiempo, nos ha legado obras que, a pesar de haber sufrido algún ligero cambio en su aspecto, consigue mantener la esencia que el artista quiso inmortalizar en ella.



Fig. 18. Colada de Bronce en el Laboratorio de Fundición dirigida por Carmen Marcos. Curso 2018-2019.

Esta primera obra del proyecto fue, por así decirlo, el punto desde donde parte todo lo que se desarrolla en estas páginas. Fue fundamental cursar las asignaturas de *Iniciación a la Fundición artística* y, posteriormente *Proyectos de Fundición artística*, donde nace el interés y la dedicación por esta doctrina que es la Escultura.

Así como este material transmite una sensación de fuerza, resistencia, solidez y firmeza, se asocia a una etapa vivida en una estabilidad emocional, cuando aún se contaba con una temprana edad y no existían las preocupaciones más allá de los deberes escolares. Se vincula a una etapa feliz, despreocupada, de domingos en casa de los abuelos, jugando en la cocina en invierno y horas en la piscina en verano; un ambiente familiar estable y, a mi manera de ver, perfecto, en el que, no obstante, también existían ciertas desavenencias familiares, como es natural, que irían desembocando en algo que marcaría un antes y un después en mi vida.

Fundamentales para la realización de esta figura, han sido artistas como Rodin, Venancio Blanco o Sukhi Barber, entre otros, ya no sólo por lo que logran aportar por medio de su arte, sino por los medios por los que lo consiguen. Además de otras materias, el trabajo sobre el bronce es esencial: cómo consiguen modelar y reproducir aquello que ronda en sus mentes. Guiándose por motivos íntimos, dan a luz a bellísimas figuras de cuerpos, algunos exhibiendo modelados expresivos, otros en cambio más clásicos; obras de una sola pieza y otras que conforman grupos escultóricos más complejos; figuras repletas de espacios vacíos, que no hacen sino embellecerlas más si cabe.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Los referentes que han sido escogidos para esta pieza –así como para las que la siguen– se podrán consultar en profundidad en el Anexo Final del Trabajo.



**Fig. 19.** Paula Verdú. Pincelado en cera del modelado en barro (Parte delantera).

### 2.1.1. Proceso técnico

En primer lugar, se realizó la parte delantera del torso, modelada en barro, que posteriormente se pinceló en cera, hasta alcanzar una capa de un grosor que fuese capaz de sostenerse por sí solo y no se rompiera. Se retiró el barro para terminar de aplicarle capas hasta obtener unos 4-5 mm. de grosor. Una vez con esto resuelto, se realizó la parte trasera, de igual manera y se unieron ambas partes retocándolas hasta alcanzar la forma y textura deseadas.



**Fig. 20.** Paula Verdú. Figura final en cera.



**Fig. 21.** Paula Verdú. Montada del árbol de colada.

Tras estudiar cuál era la mejor opción para que el metal fluyese de la mejor forma posible por toda la pieza -ya que se iba a hacer de una sola colada- se decidió (gracias a la ayuda de la profesora) colocarlo en vertical y poner la copa en la zona superior del pecho. El árbol contaría con un bebedero principal del que partirían varios bebederos secundarios que se comunicarían con los puntos clave de la obra.

Se reforzó sobre todo la zona de la unión de la copa con los bebederos, ya que en el momento en el que la pieza tuviese que estar apoyada sobre esta parte, debería soportar el peso. Una vez todo bien soldado y bien asegurado, se le aplicó una capa de goma laca, con el fin de preparar la pieza

para los baños de moloquita. Puesto que la pieza en cuestión era de un tamaño considerable, se le dieron siete capas por la parte exterior y cinco por la interior.



**Fig. 23.** Paula Verdú. Pieza con capa de fibra de vidrio, preparada para meter en el horno.



**Fig. 22.** Paula Verdú. Cáscara cerámica, segunda capa.

Con todos los baños dados y asegurándonos de que se sujetase bien y estuviesen todas las zonas bien cubiertas, se le añadió una capa de fibra de vidrio para terminar de reforzar la pieza, terminando así el molde. Hay que decir que esto se pudo realizar gracias a la ayuda de varios compañeros, ya que por las dimensiones y el peso, una persona sola no lo habría podido hacer en condiciones, llegando a romperse parte de la figura.

Asegurándonos de que todo estuviese en orden, se metió la pieza en el horno para su descere y cocción del molde. Una vez ya fuera de éste, se revisó con cuidado y se le añadió una capa de seguridad, reforzando si fuese necesario con más fibra de vidrio las zonas en las que apareciesen grietas, lo



**Fig. 24.** Paula Verdú. Colada de las piezas en el Laboratorio de Fundición, dirigida por Carmen Marcos.

cual no fue el caso de esta pieza. Se colocó junto con las demás en el lecho de colada mientras se preparaba el metal fundido, calentándolas con un soplete para facilitar así la entrada de éste por la pieza.

Sin embargo, aun teniendo en cuenta muchos factores y realizando todos los pasos correspondientes prestando especial atención al cuidado de éstos, siempre es posible que aparezcan defectos, contratiempos y pequeños detalles que hacen que la pieza que se tenía en mente varíe de una forma considerable cuando el metal líquido fluye a través de la cáscara cerámica. Pero no siempre éstos llamados “defectos” arruinan la obra.



**Fig. 25.** Paula Verdú. Detalle del descascarillado de la pieza.

En este caso en concreto, debido a ciertas condiciones del material -se añadió por error un lingote de Cuprosilicio- se produjo una aleación que provocó que el metal estuviese demasiado líquido para que fuese vertido, lo cual obligó a dejar enfriar el metal y verterlo más tarde, afectando a determinadas partes de la pieza, quedando algunas zonas incompletas, lo cual creó un efecto muy diferente del que se buscaba. A pesar de este contratiempo, esto incluso favoreció el resultado, ya que, como mediante el

modelado se pretendía crear una obra más orgánica, un tanto “inacabada”, con unas texturas desiguales, más expresivas, los huecos con las gotas y chorretones de metal, terminaron de aportarle el sentido que se buscaba.

Una vez que el molde se hubo enfriado, se procedió a retirarlo de la cama de colada y, ayudándonos de picos y mazos se procedió al descascarillado de la pieza, dejando la escultura lista para cortar bebederos, soldar partes que no habían salido completamente unidas y aplicarle la pátina final, consistente en sulfuro de potasa, la cual dotó a la misma de unos colores y unos acabados totalmente inesperados, dejando la pieza finalizada sin necesidad de aplicarle nada más.



Fig. 26. Paula Verdú. Detalle de la soldadura. Parte trasera.



Fig. 27. Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Frente).



## 2.2. TIEMPO Y CENIZAS

La madera, un material empleado para muchos y muy diversos fines, proviene de un ser dotado de vida; un ser que nace, se desarrolla y muere. Y, como cada elemento vivo, tiene sus cualidades específicas que hacen de cada pedazo de material, algo particular, con unas características propias ya sea por la humedad que pueda haber en él; sus grietas y nudos, que llevan al escultor a plantear ajustes para su ejecución; la exudación de resinas; si proviene de la zona de la médula del árbol o de la zona más exterior.

La madera ha sido generalmente empleada a lo largo de la Historia de la Escultura para figuras talladas y posteriormente policromadas, generando obras vinculadas más bien al ámbito religioso. En nuestro caso se pretendía crear una obra en la cual el material pudiese ser devastado, maltratado de alguna manera hasta conseguir que no se pareciese en nada al original. Un cambio que marcaría el efecto del paso del tiempo, perjudicando aquel cuerpo construido y forjado a partir de retales, fragmentos y recortes que lo habían configurado poco a poco.

Por ello fue la madera la escogida para abordar esta propuesta. Posiblemente uno de los materiales más empleados desde tiempos prehistóricos como herramienta y elemento de construcción, desde armas para cazar y defenderse, hasta las cabañas que les aportaban refugio, nos permitía y daba la oportunidad de lograr una figura más rígida y menos atractiva que la anterior, ajustándose a un cuerpo que no quiere ser visto ni tocado, impenetrable: como una fortaleza, un muro inestable e incompleto.

Ese ambiente familiar perfecto presente en la figura anterior, se torna en algo vulnerable, algo que poco a poco va prendiendo hasta quemarse, romperse, hacerse añicos, perdiendo una parte fundamental de la memoria, algo irremplazable. Algo que poseía vida, unos recuerdos, un ser, se torna en algo carente de ello, muerto. Como ese árbol, que ajeno e indefenso a todo aquello que lo convierte en fragmentos de madera, es despojado de vida.

Lo que se tenía por perfecto, muda en una época de desgaste; una desilusión tras otra; malestar; discusiones; que llevarán a agazaparnos en un refugio interior, personal, con miedo a exteriorizar las emociones con nuestros más cercanos por temor a causar más dolor.



**Fig. 28.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*, Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. Quema de la pieza (Detalle del fuego).

A pesar de que la obra ha sido realizada mediante este material, están presentes en el estudio los trabajos de Pablo Gargallo y Julio González. Más allá de que estos artistas empleen el hierro en su mayoría y sus formas estén más afinadas, lisas y suaves, su concepción de la escultura, su estilo escultórico, ensamblajes y medios constructivos, su visión de los volúmenes y los huecos y el tratamiento de los espacios, es primordial para la realización de la segunda de las piezas tratadas, desde otra perspectiva más introvertida, y un enfoque más rígido y menos etéreo.

### 2.2.1. Proceso técnico

En primer lugar, se decidió trabajar con madera reciclada de palets junto a una compañera con la que se han realizado numerosos proyectos en colaboración a lo largo de los años 2018 y 2019. Por ello se recogieron y se recolectó toda la cantidad de material posible, la cual fue tratada, lijada y preparada para comenzar a trabajar.

Puesto que se pretendía crear una pieza sólida, se procedió a encolar los distintos listones creando la parte central a la que se le fue añadiendo la zona de las caderas y posteriormente el pecho, siempre escogiendo los fragmentos más adecuados para cada lugar. Se combinaron dos de los procedimientos más habituales de construcción en madera: el encolado y el atornillado, siendo el primero el empleado en la estructura central -de donde partía el resto de la pieza- y el segundo aplicado en los fragmentos que fueron añadiéndose a ésta.

Una vez con todos los volúmenes construidos, se procedió a lijar la pieza, con ayuda de las herramientas adecuadas, aportándole alguna que otra curva y suavizando así ciertos ángulos de la pieza. Se pretendía crear una obra que fuese más rígida, estática y que no invitase a ser tocada; sin embargo, se jugó con diferentes texturas, ya fuesen lisas, ásperas, más rugosas -propia de la madera sin ser lijada- con ángulos rectos y muy cerrados; pero también texturas suaves y redondeadas, que se opusiesen a las anteriores.



**Fig. 29.** Paula Verdú. Parte central de la pieza. Encolado de los listones.



**Fig. 30.** Paula Verdú. Construcción de la parte trasera de la pieza.



**Fig. 31.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018-2019. Detalle de los volúmenes del pecho.



**Fig. 32.** Paula Verdú. Lijado de la pieza con ayuda de una radial.



**Fig. 33.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018-2019. Detalle de los volúmenes de la parte trasera.

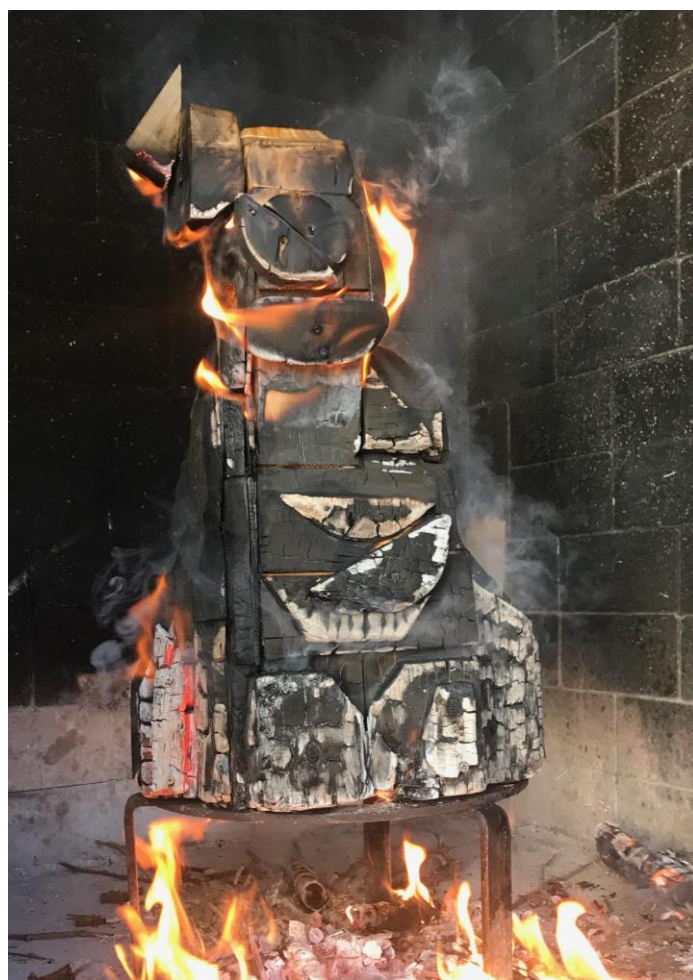
Finalmente una vez concluida la parte de construcción de la pieza y tras meditarlo mucho, se procedió a la quema de la figura. Con ayuda, se preparó el fuego y se dispuso de un trébede sobre el cual se colocaría la pieza de manera que las llamas irían envolviéndola lentamente hasta conseguir que estuviese totalmente calcinada, guardando en cierta manera y reconociéndose las formas principales de la figura.



**Fig. 34.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. Quema de la pieza.



**Fig. 35.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Frente).



**Fig. 36.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. Quema de la pieza.



Fig. 37. Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Tres cuartos).

### 2.3. CORAZA

«El barro es tierra, la tierra es cuerpo».<sup>21</sup> El barro es uno de los materiales más antiguos. Proveniente de la tierra, en las primeras terracotas de las Diosas-Madre, se crea un vínculo entre escultura y mujer. Un vínculo entre manos, barro, herramientas y material, donde quedan las huellas de aquellas que poco a poco le van dotando de forma, de vida.

La última de las figuras que configura y cierra esta etapa del proyecto, no es más que el resultado de la unión de las anteriores, el conjunto y el enlace de aquello bueno y aquello malo que desemboca en un cuerpo, un ente estable en el que se reflejan las roturas a las que se ha visto sometido pero que con el paso del tiempo ha ido reestructurándose hasta el punto en el que se encuentra ahora: un ser ambiguo entre fuerza y fragilidad.

Hoy en día acostumbramos a esconder nuestra naturaleza frágil, esa que nos hace más humanos y auténticos, bajo una máscara de seguridad y éxito. Capas que ocultan aquello que realmente somos en esencia: nuestro *yo* más personal. Es por ese motivo por el cual se deciden dejar a la vista esa rotura del cuerpo. Llegamos a una etapa en la que nos replanteamos muchas cosas: qué es importante y qué carece de importancia; qué, a quién y cómo valoramos aquello que nos rodea y qué vendrá a continuación de estos cuatro años de carrera.

A pesar de que se traten, también en este caso, de materiales distintos de éstos a la pieza realizada, han sido claros referentes en este último caso el artista español Baltasar Lobo y el alemán Wilhelm Lehmbruck por sus figuras femeninas -más clásicas en las obras del escultor alemán- así como por aquello que les inspira a realizar esos cuerpos desnudos, ya sea de pie, recostadas o sentadas y, en algunos casos, acompañadas de sus hijos.

#### 2.3.1. Proceso técnico

Siguiendo el fin de crear una pieza que mostrase el ser representado de la manera más sencilla posible, con cierto aire clásico, se escogió una pasta blanca con el 20% de chamota de unos 0.5 mm., cuya temperatura de cocción oscila entre los 1050°C y los 1080°C.



**Fig. 38.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. Detalle de las grietas.



**Fig. 39.** Paula Verdú. Construcción y modelado de la pieza.

<sup>21</sup> MORALES VALLEJO, J. La mujer en la escultura. Cuerpo y símbolo. *Revistas Arbor*, 2001, vol. 168, núm. 663, p. 380.



**Fig. 40.** Paula Verdú. Modelado de la pieza. Cuarta sesión.

Se modeló la pieza a partir de una estructura principal -la cual constaba de cilindros compactos situados unos sobre otros, cuidando en todo momento de que no quedasen burbujas de aire entre ellos- con ayuda de las herramientas adecuadas, que sin embargo, fueron finalmente sustituidas por las propias manos. Tomaremos aquello que expuso el artista Henry Moore: *«Todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación de una idea»*.<sup>22</sup> Cuando el artista toma consciencia de aquello que le va pidiendo la pieza y el material, es cuando realmente se crea un vínculo especial entre la obra y su creador, siendo difícilmente expresado con palabras.

Volviendo al modelado de la pieza, se fue realizando por zonas, ya que era imposible trabajar durante mucho tiempo en la misma parte sin que se deformase por el peso; por lo que o bien se trabajaba otro aspecto de la figura, o bien se dejaba secar y asentar el material un tiempo para poder continuar sin problemas. Una vez con el modelado finalizado, y dejando varios días de margen para que perdiese totalmente la humedad, se coció la pieza, dejándola preparada para el último paso del proceso de realización de la escultura.



**Fig. 41.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. Modelado final de la pieza. (Tres cuartos).

<sup>22</sup> KRAUSS, Rosalind E. Op. Cit. Pág. 151.



**Fig. 42.** Paula Verdú. Proceso de rotura de la pieza.

Investigando a cerca de la cerámica y el amplio mundo que comprende, durante el estudio previo a la realización de la figura se topó con la técnica japonesa del *Kintsugi*. Surgida en el lejano Oriente hace más de cinco siglos, esta técnica artesanal consiste en reparar una pieza de cerámica rota, mediante el encaje y la unión de los fragmentos con un barniz espolvoreado de oro, plata o platino, recuperando así la cerámica su forma original.

Si bien las cicatrices doradas y visibles transforman su esencia estética, alude al desgaste que el tiempo ejerce sobre las cosas físicas, la mutabilidad de la identidad y el atractivo de las imperfecciones. Así que, en lugar de disimular las líneas de rotura, las piezas tratadas con este método exhiben las heridas de su pasado, con lo que adquieren una nueva vida.

Para la última parte del proceso de realización de la pieza, se dispuso de una tela -más bien gruesa- que protegiese aquellas partes de la figura que se pretendía dejar intactas. Con un mazo protegido con un paño, se golpeó la pieza en diversos puntos hasta obtener distintas partes de la misma para ser restaurada posteriormente.



**Fig. 43.** Paula Verdú. Fragmentos de la pieza tras ser golpeada.

Una vez con todos los fragmentos dispuestos para ser unidos, se empleó un adhesivo de dos componentes que fuese bastante resistente para soportar el peso y el movimiento que pudiese sufrir la pieza. Se fue reconstruyendo poco a poco poniendo especial atención a que todo encajase bien y fuese estable. No obstante, se dejaron ciertos huecos, espacios, que enfatizaban la visión de las grietas de la figura. Finalmente se procedió a la liga de las rebabas del adhesivo y dejarlo todo más uniforme, terminando de esta manera la obra.



**Fig. 44.** Paula Verdú. Restaurando la pieza.





Fig. 45. Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

## CONCLUSIONES

Cuando un artista se expresa, lo hace por medio de unos determinados materiales utilizando las técnicas más adecuadas posibles. Cuanto más se conoce un material, su comportamiento, las técnicas para manipularlo, transformarlo y utilizarlo, más son las posibilidades de creación. Sin embargo, en ocasiones, el material consigue dominar al artista. Se antepone a todo aquello que se ha premeditado. Y cuando ocurren sucesos como éstos, hay que saber qué es lo que ha fallado y comprender que si el resultado que se ha obtenido ha sido de una manera inesperada, posiblemente ese incidente formara parte del proceso de creación y que, gracias a él, se reformulan y se replantean asuntos clave del mismo, siendo la obra misma la que nos lleva a nosotros y no nosotros los que la conducimos hacia el resultado final.

A lo largo del proceso de realización de las obras, somos conscientes de la importancia que tienen los materiales trabajados, cómo evolucionan y varían su aspecto, siendo el mismo proceso más importante que el resultado en sí. A lo largo de estos cuatro años de carrera, se ha aprendido que cuando se trabaja con materiales los cuales varían su forma mientras se trata con ellos, es necesario saber y comprender que éstos son caprichosos y que dependiendo de sus características específicas, el momento en el que son manipulados, las altas temperaturas a las que se ven sometidos e incluso la atmósfera que los rodean, son esenciales, puesto que hasta el más mínimo detalle puede variar aquello que estamos manipulando viéndose afectado de uno u otro modo.

He aquí las palabras del maestro Venancio Blanco cuando, durante la realización de una obra dedicada a la Patrona de Ponferrada, al llegar una mañana a su taller, se encontró, con el modelado aún en barro, la figura caída en el suelo y desfigurada, a lo que dijo: *«¡No importa, eso le puede pasar al más profesional. Además, estaría de caerse; así la superaré!»*.<sup>23</sup> Y cuando la finalizó, llegó a confirmar su satisfacción por el incidente.

Mediante la realización de las obras hemos podido aumentar nuestro estudio y destreza de las técnicas escultóricas y materiales empleados, ampliado nuestro conocimiento de referentes artísticos y planteado un discurso teórico que apoye la propuesta, obteniendo finalmente un resultado

---

<sup>23</sup> CARRALERO, S. J. *El espíritu de Castilla y León en la obra de Venancio Blanco*. [Catálogo de exposición]. 2013. Pág. 13.

de tres obras escultóricas las cuales, estando realizadas en distintos materiales, se relacionan entre sí presentando un punto en común que les aporta una conexión que es esa historia, esos sentimientos que van evolucionando a lo largo del tiempo variando y formando una persona. Mi persona.

No es posible desvincularnos de nuestro yo más antiguo. Aquello que vivimos nos perseguirá a lo largo de nuestra vida y formará parte de nosotros aunque no sea aquello que deseamos, aquello que nos ha ido configurando poco a poco a lo largo de los años y nos conduce al momento presente.

Se ha hablado mucho del movimiento presente en el cuerpo femenino a lo largo de estas líneas, y sin embargo, vemos resultados de unas piezas más bien estáticas, rígidas y un poco carentes de éste, sobre todo en las dos últimas obras. Esto responde a que las obras se vinculan con las primeras esculturas arcaicas, rígidas, estáticas, que no eran más que el comienzo del amplio mundo que es la escultura. Estas obras son, por así decir, las primeras que se han realizado, el nacimiento y punto de partida desde donde comienza nuestra producción, las cuales irán evolucionando así como nuestro bagaje propio y personal.

Por último, decir que muchos son los aspectos que nos han faltado mencionar en el proyecto y muchas son las referencias y menciones que nos habría gustado comentar y estudiar en más profundidad. Sin embargo, esto deja pie a un proyecto en desarrollo, inconcluso por el momento, el cual se seguirá estudiando e indagando, quizá en más variantes, metodologías y técnicas. Quién sabe hasta dónde llegará y cuantos desvíos tomará por el camino. Pero por el momento, concluiremos aquí estas breves líneas que tan íntimas se han vuelto para mí.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, D.** *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- ALFARO, A.** *Laboratorio de formas escultóricas*. Exposición individual. Valencia. Centro Cultural Bancaja, del 05/10/2018 al 03/02/2019.
- BRUCE-MITFORD, M.** *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Londres: Diana, 1997.
- CASTRO, R.** *Obra poética*. Madrid: El País, 2005.
- CIRLOT, J. E.** *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- CLARK, K.** *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- FLYNN, T.** *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Editorial Akal, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E.** *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- MARCO, A.** *Vértigo*. Exposición individual. Valencia. IVAM, del 27/09/2018 al 06/01/2019.
- MORALES VALLEJO, J.** La mujer en la escultura. Cuerpo y símbolo. *Revistas Arbor*, 2002, vol. 168, núm. 663, p. 380.
- NAVARRO, M.** *Fluids*. Exposición individual. Valencia. Centro Cultural Bancaja, del 20/07/2018 al 11/11/2018.
- QUESADA, I.** *Tacto y emoción en la escultura*. [TFG]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2017.
- SÁEZ, M.** *"She is Peace". Una escultura que expresa la reflexión íntima del proceso de creación*. [TFG]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2016.

## WEBGRAFÍA

- BARBER, S.** 2014. Sukibarber. [Página web] Disponible en: <http://sukhibarber.com/index.php/en/biography>
- BLANCO QUINTANA, F.** 2018. Venancio Blanco, la inmortalidad de la belleza. *Diario El País* [en línea]. [Consultado el: 2019-04-21]. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2018/02/03/actualidad/1519341111\\_271083.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/03/actualidad/1519341111_271083.html)
- FERNÁNDEZ REI, M.** *Frida Kahlo, entre el dolor y la pasión*. [en línea] [Consultado el: 2019-04-23]. Disponible en: <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/fotos/frida-kahlo-artista/>
- FUNDACIÓN BALTASAR LOBO.** 2003. *Biografía de Baltasar Lobo*. Ayuntamiento de Zamora [en línea]. [Consultado el: 2019-04-26]. Disponible en: [fundacionbaltasarlobo.com](http://fundacionbaltasarlobo.com)

**FUNDACIÓN VENANCIO BLANCO.** 2013. *El espíritu de Castilla y León en la obra de Venancio Blanco*. [Catálogo de exposición]. Castilla y León.

**GARCÍA, N.** 2018. *¿Quiénes fueron las Ménades?* [en línea]. Madrid: Veoarte. [Consultado el: 2019-03-14]. Disponible en: <https://veoarte.com/2018/04/21/quienes-fueron-las-menades/>

**GÓNGORA, M.** 2014. *El número 3 y la Santa Biblia* [en línea]. Nueva York: Nuestravoz. [Consultado el: 2019-04-07]. Disponible en: <https://nuestravoz.org/el-numero-3-y-la-santa-biblia-por-que-es-importante-el-numero-3/>

**MARTÍN, J.** 2010. Julio González. Biografía. *Conservar el Arte Contemporáneo Español* [en línea]. [Consultado el: 2019-03-24]. Disponible en: <http://www.javierbmartin.com/index.php/pintores-javier-b-martin/281-julio-gonzalez/2392-julio-gonzalez-biografia>

**MESA, T.** 2018. *La mujer en el arte y en su naturaleza* [en línea]. Canarias: El diario.es. [Consultado el: 2018-11-14]. Disponible en: [https://www.eldiario.es/canariasahora/canariasopina/mujer-arte-naturaleza\\_6\\_741285870.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/canariasopina/mujer-arte-naturaleza_6_741285870.html)

**MONJE, C.** 2018. El arte de Venancio Blanco en el paisaje de Castilla y León. *Diario ABC Castilla y León* [en línea]. [Consultado el: 2019-04-21]. Disponible en: [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-arte-venancio-blanco-paisaje-castilla-y-leon-201803271352\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-arte-venancio-blanco-paisaje-castilla-y-leon-201803271352_noticia.html)

**PAUSANIAS.** 1994. *La Descripción de Grecia*. Libro IX. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos. Disponible en: <http://unahistoriasocialdelarte.blogspot.com/2011/09/tres-gracias.html>

**RINCÓN DE ARTE E HISTORIA.** 2018. *La Piedad* [en línea]. [Consultado el: 2019-03-29]. Disponible en: <https://www.historiaconalba.es/439137092/5602650/posting/la-pietà>

**SERVIDEO, A.** 2009. La mujer como objeto del arte. *Universidad de Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación*. [Consultado el: 2018-11-11]. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=4471&id\\_libro=36](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=4471&id_libro=36)

<https://dle.rae.es>

<https://educalingo.com>

<https://es.oxforddictionaries.com>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig. 1.** *Venus de Willendorf*, Piedra caliza. 11,5 cm. 30000-25000 a.C. Extraída de: FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Akal, 2002.

**Fig. 2.** *Kurcs*. Arte ático. Mármol. Hacia 600 a.C. Extraída de: CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza. Madrid. 1996.

**Fig. 3.** *Efebo de Critios*, Mármol. 84 cm. Hacia 480 a.C. Extraída de: FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Akal, 2002.

**Fig. 4.** Leonardo da Vinci. *El Hombre Vitrubiano*, Pluma y tinta sobre papel, 34,4 x 25,5 cm. 1490. Extraída de: <https://sobrehistoria.com/hombre-de-vitruvio/>.

**Fig. 5.** *Ídolo de Amorgos*, Mármol de Paros. 1,5 m. 2800-2300 a.C. Extraída de: <http://kokita-eri-historiadelarte.blogspot.com/2018/10/idolo-de-amorgos.html>.

**Fig. 6.** *Venus Genitrix*, Mármol. 97,7 x 30,5 x 31,7 cm. Siglo II a.C. Extraída de: CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza. Madrid. 1996.

**Fig. 7.** Giovanni Pisano. *La Templanza*, Mármol. Púlpito del Duomo de Pisa, 1302 - 1310. Extraída de: <http://www.italianways.com/giovanni-pisano-e-le-figure-del-pulpito-del-duomo-di-pisa/>.

**Fig. 8.** Miguel Ángel Buonarroti. *La Piedad*, Mármol. 1,74 x 1,95 m. 1498 - 1499. Extraída de: <https://historia-arte.com/obras/la-piedad>.

**Fig. 9.** Rubens. *Las Tres Gracias*. Óleo sobre tabla. 221 x 181 cm. 1630 - 1635. Extraída de: <https://historia-arte.com/obras/las-tres-gracias-rubens>.

**Fig. 10.** Sandro Botticelli. *La Primavera*. Temple sobre tabla. 203 x 314 cm. 1477 - 1482. (Detalle). Extraída de: <https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/botticelli-la-primavera.html>.

**Fig. 11.** Antonio Cánova. *Las Tres Gracias*. Mármol, 17 x 97 x 57 cm. 1815 - 1817. Extraída de: <https://arte.lagua2000.com/escultura/tres-graciasantonio-canova>.

**Fig. 12.** Rafael Sanzio. *Las Gracias*. Óleo sobre tabla. 17 x 17 cm. 1504 - 1505. Extraída de: CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza. Madrid. 1996.

**Fig. 13.** *Copia romana de un relieve de la danza de las Ménades*. Mármol Pentélico. Finales del siglo V a.C. Extraída de: <https://veo-arte.com/2018/04/21/quienes-fueron-las-menades/>.

**Fig. 14.** Thorwaldsen. *Las Tres Gracias oyendo cantar a Cupido*. Mármol, 1836. Extraída de: <http://esculturasantiguas.juegofanatico.cl/thorvaldsen.htm>.

**Fig. 15.** Andreu Alfaro. *Afrodita IV*. Mármol rosa de Portugal. 96 x 37,5 x 37,5 cm. 1988. Extraída de: <http://www.andreualfaro.com/es/obra/escultura/afrodita-vi-1988/>.

**Fig. 16.** Louise Bourgeois. *Maman*, Mármol, Acero inoxidable, Bronce. 10 x 10 m. de diámetro. 1999. Extraída de: <http://imago.blog.lemonde.fr/2011/11/13/maman-a-bilbao/>.

**Fig. 17.** David Smith. *La Violación*. Bronce, 23 x 14 x 9 cm. 1945. Extraída de: KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal, Madrid, 2002.

**Fig. 18.** Colada de Bronce en el Laboratorio de Fundición dirigida por Carmen Marcos.

- Fig. 19.** Paula Verdú. Pincelado en cera del modelado en barro (Parte delantera).
- Fig. 20.** Paula Verdú. Figura final en cera.
- Fig. 21.** Paula Verdú. Montada del árbol de colada.
- Fig. 22.** Paula Verdú. Cáscara cerámica, segunda capa.
- Fig. 23.** Paula Verdú. Pieza con capa de fibra de vidrio, preparada para meter en el horno.
- Fig. 24.** Paula Verdú. Colada de las piezas en el Laboratorio de Fundición, dirigida por Carmen Marcos.
- Fig. 25.** Paula Verdú. Detalle del descascarillado de la pieza.
- Fig. 26.** Paula Verdú. Detalle de la soldadura. Parte trasera.
- Fig. 27.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Frente).
- Fig. 28.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*, Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. Quema de la pieza (Detalle del fuego).
- Fig. 29.** Paula Verdú. Parte central de la pieza. Encolado de los listones.
- Fig. 30.** Paula Verdú. Construcción de la parte trasera de la pieza.
- Fig. 31.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018-2019. Detalle de los volúmenes del pecho.
- Fig. 32.** Paula Verdú. Lijado de la pieza con ayuda de una radial.
- Fig. 33.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 2018-2019. Detalle de los volúmenes de la parte trasera.
- Fig. 34.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30cm. 2018-2019. Quema de la pieza.
- Fig. 35.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Frente).
- Fig. 36.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. Quema de la pieza.
- Fig. 37.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Tres cuartos).
- Fig. 38.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2019. Detalle de las grietas.
- Fig. 39.** Paula Verdú. Construcción y modelado de la pieza.
- Fig. 40.** Paula Verdú. Modelado de la pieza. Cuarta sesión.
- Fig. 41.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2019. Modelado final de la pieza. (Tres cuartos).
- Fig. 42.** Paula Verdú. Proceso de rotura de la pieza.
- Fig. 43.** Paula Verdú. Fragmentos de la pieza tras ser golpeada.
- Fig. 44.** Paula Verdú. Restaurando la pieza.
- Fig. 45.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

## ANEXO

### 1. REFERENTES ARTÍSTICOS

#### 1.1. MUDA

##### 1.1.1. Auguste Rodin

Auguste Rodin, nació un 12 de noviembre de 1840 en París. Fue alumno en la Petite École de Dessin, en donde aprendió a modelar bajo la tutoría de Horace Lecoq de Boisbaudran.

Siendo tres veces rechazado para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, debido a sus modestos orígenes, compaginó sus trabajos como ayudante de decoración con su dedicación a la escultura. Años más tarde viajó a Italia donde conoció la obra de Miguel Ángel y Donatello, quedando fascinado por ellas, en especial por el movimiento y la acción muscular de sus cuerpos.

Su obra escultórica se puede dividir en dos estilos, en cuanto a los materiales que emplea, tales como el bronce y el mármol. El primero está marcado por una dureza intencionada en las formas y por el hecho de que emplease en sus esculturas un modelado espontáneo y expresivo que caracterizaría toda su obra posterior, consiguiendo unas texturas más rugosas, más expresivas. El segundo, revela unas superficies pulidas, suaves y unas formas más delicadas. Rodin realizó entre 1858 y 1875 algunas esculturas importantes; sin embargo, es en 1877, cuando es aceptado en el Salón, donde presenta su obra *La Edad de Bronce*, mediante la cual se da a conocer.

Con temas que reflejan las pasiones y los dramas humanos; los inacabados de sus obras inconclusas y la omisión de partes de las figuras; se convierte en uno de los escultores más importantes del S. XIX y principios del XX. Su obra se considera como el inicio y el final de la escultura impresionista, reflejando el interés por captar el movimiento y la luz para obtener profundidad en sus esculturas; marcando a su vez, un principio escultórico que desempeñaría una influencia determinante en posteriores escultores.

Su solidez como escultor residió en su habilidad para ver más allá de la superficie, puesto que para él, la belleza del arte residía en la representación del estado interior.

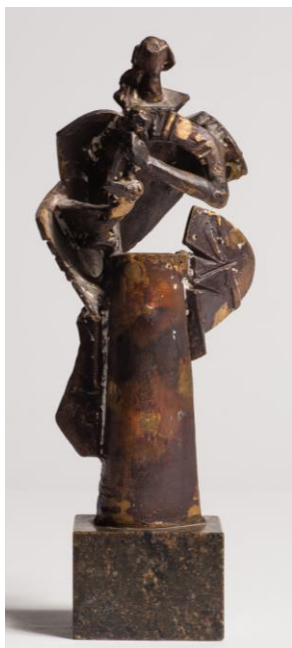


**Fig. 1.** Auguste Rodin. *Adán*.  
Bronce, 197 x 76 x 77 cm. 1880 -  
1881.



**Fig. 2.** Auguste Rodin. *Fugit Amor*.  
Mármol, 51 x 72 x 38 cm. 1885.





**Fig. 3.** Venancio Blanco. *Virgen de la Luz*. Bronce, 38,5 x 14 x 315 cm. 1988.

### 1.1.2. Venancio Blanco

*«La Naturaleza muere, pero la belleza se desprende de la muerte y da paso a otra belleza. La belleza nunca muere».*<sup>24</sup>

Nacido en Matilda de los Caños del Río en 1923, se trasladó a Salamanca, donde recibió enseñanzas de artesanía en la Escuela Elemental de Trabajo, en la de Artes y Oficios y, posteriormente cursó Bellas Artes en la Escuela de San Fernando en Madrid, cuando contaba con veinte años.

Viajó a Italia en 1959 con el fin de adquirir conocimientos sobre la fundición artística gracias a una beca de la Fundación March; siendo a partir de aquí cuando el bronce se convertiría en un imprescindible para él y en su mayor vehículo de expresión. Citaremos aquí unas palabras suyas que han servido de gran ayuda para el proyecto y también para comprender aquello que se trata de desarrollar en él, a un nivel ya un poco más personal: *«Sabía, claro, que el bronce no condiciona, como otras materias, sino que permite variedad de expresiones»*; a lo que sigue: *«El bronce, en la fundición, se ofrece con todas sus impurezas, como manchas y rotos, en estado puro»*.<sup>25</sup> Es aquí cuando se comprende que el material tiene vida propia y que hay que aprovechar aquello que aporta por sí mismo.



**Fig. 4.** Venancio Blanco. *Pase de muleta*. Bronce, 29 x 38 x 22 cm. 1982.

Ganador de numerosos premios, la obra de este artista está marcada por un alto grado de personalidad. Cuenta con una etapa inicial de modelado recio y seguro, conectado con un fuerte carácter castellano presente en sus temas taurinos, los cuales según las palabras de Santiago Martín, recrean escenas que se celebraban tanto en las plazas como en el campo castellano<sup>26</sup> y, temas religiosos que, partiendo de éstos, consiguió renovar la escultura religiosa contemporánea incorporando un nuevo lenguaje plástico a través del bronce.<sup>27</sup>

Habita en su escultura una libertad compositiva; incorpora lo inacabado y el hueco, como elemento expresivo en sí mismo, a sus piezas; desaparece la materia y su lugar lo ocupa el vacío. Además de lo religioso y los toros, que

<sup>24</sup> BLANCO QUINTANA, F. 2018. Venancio Blanco, la inmortalidad de la belleza. *Diario El País* [en línea]. [Consultado el: 2019-04-21]. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2018/02/03/actualidad/1519341111\\_271083.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/03/actualidad/1519341111_271083.html)

<sup>25</sup> MONJE, C. 2018. El arte de Venancio Blanco en el paisaje de Castilla y León. *Diario ABC Castilla y León* [en línea]. [Consultado el: 2019-04-21]. Disponible en: [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-arte-venancio-blanco-paisaje-castilla-y-leon-201803271352\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-arte-venancio-blanco-paisaje-castilla-y-leon-201803271352_noticia.html)

<sup>26</sup> FUNDACIÓN VENANCIO BLANCO. 2013. *El espíritu de Castilla y León en la obra de Venancio Blanco*. [Catálogo de exposición]. Castilla y León. Pág. 19.

<sup>27</sup> *Íbidem*.

imperan en su obra, también hizo suyos temas como: figuras de mujer, picadores, caballos, retratos, y paisajes, entre otros. Así como la variedad de los materiales de los que hace uso, puesto que cierto es que el bronce fue primordial, pero también encontramos figuras realizadas con cemento, madera, escayola, barro y cera, entre otros.

### 1.1.3. Sukhi Barber



**Fig. 5.** Sukhi Barber. *Crystal Clear*.  
Bronce y cristal, 39 x 23 x 24 cm.  
2009.

Sukhi Barber nació en 1971, en Hertfordshire, Inglaterra. Desde una edad muy temprana, se sintió atraída por las tradiciones clásicas y antiguas del arte, lo que la guió a realizar sus estudios escultóricos en la Escuela de Arte de la City and Guilds of London, donde adquirió un firme conocimiento del modelado figurativo de arcilla.

Tras sus estudios, viajó a la India, atraída por la filosofía budista de paz y equilibrio que encontró en el arte de Asia. Se estableció en Katmandú, Nepal, donde pasó los siguientes doce años estudiando y produciendo esculturas basadas en las técnicas tradicionales de talla de piedra y fundición de bronce a la cera perdida.

Sus esculturas manifiestan la unión de las culturas Orientales y Occidentales. Encarnan la paz y el equilibrio compositivo, representando ideas filosóficas complejas de una manera más simple y clara a partir de composiciones originalmente clásicas.<sup>28</sup>

Artista recién descubierta a nivel personal, su trabajo es clave, puesto que en la mayoría de las ocasiones, sus obras representan el espacio negativo tan importante como el material mismo; dota de sentido a ese vacío rellenándolo a partir de nuestra memoria; tendente a reconstruir aquello incompleto, le aporta importancia a aquello que falta, a aquello que no está.

---

<sup>28</sup> BARBER, S. 2014. Sukibarber. [Página web] Disponible en: <http://sukhibarber.com/index.php/en/biography>

## 1.2. TIEMPO Y CENIZAS

### 1.2.1. Julio González

El artista Julio González, nacido en la ciudad de Barcelona en 1876, fue una figura fundamental para la renovación escultórica del siglo XX, convirtiendo el hierro en material artístico. Proveniente de una familia de orfebres, aprendió la forja y la fundición del hierro a temprana edad.

Buscando convertirse en pintor, viajó a París, donde entró en contacto con Picasso, Brancusi y Gargallo, entre otros, por lo que en sus primeros trabajos se advierte una sensibilidad cercana a las expresiones cubistas. Pese a haberse iniciado en la pintura, fue en 1927 cuando centró su actividad en la escultura, aprovechando sus conocimientos de orfebrería y la técnica de la soldadura autógena, escogiendo el hierro como material principal en sus obras, abordando en estas dos, temáticas como las naturalezas muertas y las máscaras; a las que se sumaron más adelante temas como la maternidad o las figuras femeninas, constantes en su obra.

Es en 1928 cuando, junto con Picasso, pasó de los delicados hierros de pequeño formato, a formas cada vez más complejas, de mayor tamaño y más imponentes, llegando a ser conocido internacionalmente. González prioriza «*el maridaje entre materia y espacio*».<sup>29</sup> Se aleja de las tradicionales composiciones simétricas, obtenidas mediante la elaboración de piezas construidas directamente con las varillas de hierro forjado, dando lugar a imágenes esquemáticas y de una gran complejidad formal. Además de éstas figuras, realizó una serie de obras en planchas de hierro en las cuales descompuso el volumen y en su lugar incorporó el espacio vacío, jugando con las luces y las sombras.



Fig. 6. Júlio González. *Petite danseuse*, Bronce. 17,7cm x 9,4cm x 4cm. 1929-1930.

<sup>29</sup> MARTÍN, J. 2010. Julio González. Biografía. *Conservar el Arte Contemporáneo Español*. [en línea]. [Consultado el: 2019-03-24]. Disponible en: <http://www.javierbmartin.com/index.php/pintores-javier-b-martin/281-julio-gonzalez/2392-julio-gonzalez-biografia>

### 1.2.2. Pablo Gargallo

Pablo Gargallo, escultor español, nació un 5 de enero de 1881 en Maella, Zaragoza. Tras trasladarse toda su familia a Barcelona en 1888, inicia su formación artística en el taller del escultor Eusebio Arnau y con el escultor Venancio Vallmitjana en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja.

Realizó un viaje a París en 1903, gracias a una Beca para completar sus estudios, donde conoció a Juan Gris, quien le influyó con su estética cubista, asimilando los sistemas expresivos del mismo y buscando el esquematismo y la esencia de las figuras y objetos.

Considerado como el precursor de la escultura en hierro, su obra se puede definir como la combinación equilibrada del espacio y del volumen. Comenzó a sugerir volúmenes y a exaltar los huecos, los vacíos, mediante los contrastes generados a través de la luz, la cual penetra en el interior de sus figuras creando zonas de claroscuro, incrementando así el dramatismo presente en ellas.<sup>30</sup>

Es, tras su instalación definitiva en París, cuando busca una síntesis de las figuras en planos geométricos, busca una nueva valoración de los huecos y los macizos: esculpe el vacío; sustituye los materiales convencionales como el bronce o el mármol, de los que también hace uso en su obra, por láminas y planchas de hierro forjado, creando de esta manera un nuevo lenguaje escultórico introduciendo el vacío como volumen.<sup>31</sup>



**Fig. 7.** Pablo Gargallo. *Gran Profeta*, Bronce. 234cm x 77cm x 46cm. 1933.

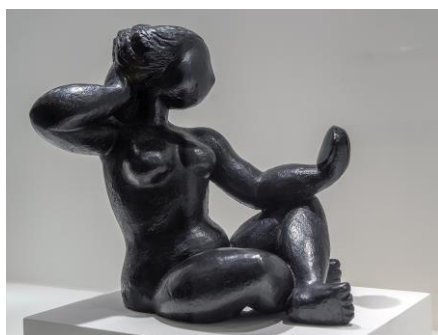
<sup>30</sup> ARTE ESPAÑA. 2006. *Pablo Gargallo. Biografía y obra*. [en línea]. [Consultado el: 2019-03-19]. Disponible en: <https://www.arteespana.com/pablogargallo.htm>

<sup>31</sup> *Pablo Gargallo*. Museo del Prado. Madrid. [Consultado el: 2019-03-19]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gargallo-pablo/a5f1c2b0-a693-483b-aba8-1b9207cb137d>

### 1.3. CORAZA

#### 1.3.1. Baltasar Lobo

Escultor español considerado como uno de los más importantes escultores del siglo XX en España, nació en el año 1910 en Cerecinos de Campos, Zamora; mostrando desde temprana edad dotes para el dibujo del modelado que le encaminarían hacia la escultura, formándose en un principio en esta disciplina en el taller del imaginario Ramón Núñez.



**Fig. 8.** Baltasar Lobo. *Mujer ante el espejo*, Bronce. 20 x 20 x 15 cm. 1940.

Dejando tras tres meses de aprendizaje los estudios en la Academia de San Fernando, a finales de la década de los 20, entra en contacto con las vanguardias, conociendo la obra de Miró, Picasso, Cosío y Dalí, entre otros. Sin embargo, fue de Picasso y Henri Laurens de quienes acogió la simplicidad de las formas y los volúmenes orgánicos.

Es ya a mediados de los 40 cuando desde una figuración muy simplificada va derivando en obras más abstractas y formas más pulidas. «*Mi trabajo actual es como siempre, figurativo; es decir, abstracto. [...] Y por simplificar esa realidad entiendo concentrar la emoción con el fin de sentirla y comunicarla*».<sup>32</sup>

Ya en los 50, su obra se aproxima a los límites de la abstracción, percibiéndose una síntesis de sentimientos que relacionan las figuras, la vida frente a los tiempos pasados.

Siempre tuvo presente e indagaba el desnudo femenino; la mujer fue el principal referente en su obra. Destaca su serie *Las maternidades*. Movimiento, dinamismo, juego, ternura, libertad; genera obras frontales caracterizadas por la posición recostada de la madre alzando a su hijo en brazos, las cuales desean ser rodeadas y vistas desde todos sus ángulos. Más tarde elaboró una serie dedicada a los “centauros” y “ninfas”.

<sup>32</sup> Comentario del propio Lobo. *Fundación Baltasar Lobo.*, 2003. Biografía de Baltasar Lobo. Ayuntamiento de Zamora [en línea]. [Consultado el: 2019-04-26]. Disponible en: [fundacionbaltasarlobo.com](http://fundacionbaltasarlobo.com)

### 1.3.2. Wilhelm Lehmbruck



**Fig. 9.** Wilhelm Lehmbruck. *Torso femenino*, Piedra fundida. 116 x 48,5 x 36 cm. 1910.

Escultor alemán nacido el 4 de enero de 1881 en Meiderich (Alemania). Considerado como uno de los pioneros de la escultura moderna, asistió a la Academia de Düsseldorf y a la Kunstakademie Düsseldorf ein Studium, donde aprendió bajo la tutela del profesor Karl Janssen.

Su obra gira principalmente en torno al cuerpo humano; se consideran una metáfora del dolor, la soledad, el quebrantamiento, la miseria y la agonía, de los que fue testigo durante la I Guerra Mundial; de la que se considera que fue la cúspide de su obra. Sin embargo, no hay en muchas de ellas rasgos faciales. Empleaba distorsiones en sus cuerpos, en particular alargamientos de carácter gótico.

Artista recientemente descubierto, aporta gran influencia al proyecto por sus desnudos femeninos. El clasicismo notable en algunos de ellos, ha servido como referencia para el modelado de la última de las figuras en cerámica.

## 2. ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS

### 2.1. *MUDA*



**Fig. 10.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).





Fig. 11. Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Vista trasera).



**Fig. 12.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

## 2.2. TIEMPO Y CENIZAS



Fig. 13. Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Vista trasera).



**Fig. 14.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Detalle del pecho).



**Fig. 15.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Detalle de la parte trasera).

### 2.3. CORAZA

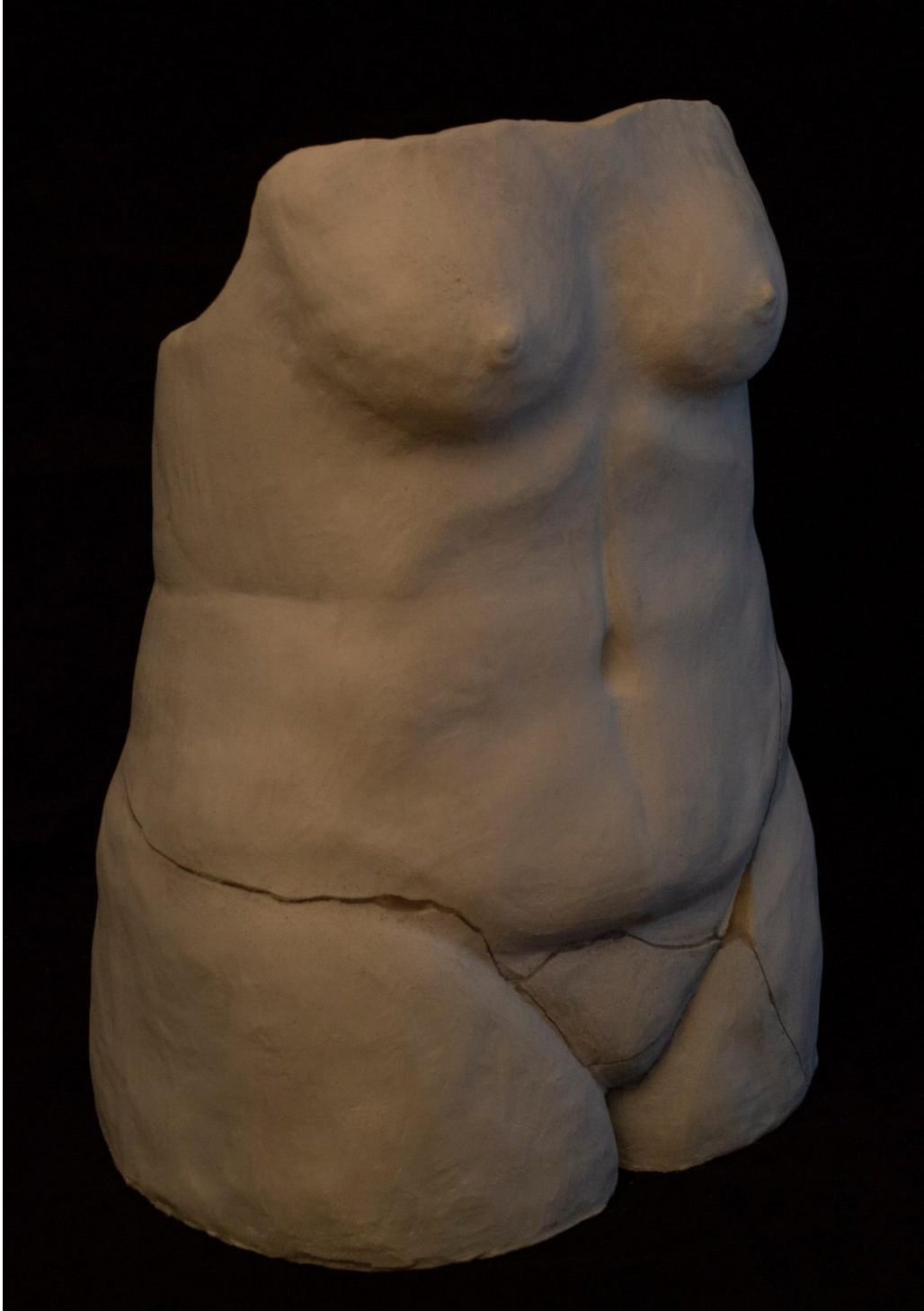


Fig. 16. Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).



**Fig. 17.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Vista trasera).



**Fig. 18.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de la vista trasera).



**Fig. 19.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de las grietas I).



**Fig. 20.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de las grietas II).

### **3. POEMAS DE ROSALÍA DE CASTRO**

Haremos especial mención a la autora Rosalía de Castro, puesto que sus poemas han sido una gran fuente de inspiración para las obras, por lo que expondremos, a continuación, algunos de los poemas más significativos en los que hallamos conexiones para con las piezas.



***Cantares Gallegos I***

*Cuando yo os oigo tocar,  
campanillas, campanillas,  
sin querer torno a llorar.  
Cuando yo os oigo de lejos,  
pienso que llamáis por mí,  
y en las entrañas me duelo.  
De dolor me duelo herida,  
que antes tuve vida entera  
y ahora tengo media vida.  
Media solo me dejaron  
los que de allá me trajeron,  
los que de allá me robaron.  
No me robaron, traidores,  
¡ay!, unos amores locos,  
¡ay!, unos locos amores.  
Que los amores huyeron,  
vinieron las soledades...  
de pena me consumieron.*

***Cantares Gallegos V - Fragmento***

*Llebadme, llebadme airiños,  
llebadme adonde me esperan  
una madre que me llora,  
un padre que por mí alienta,  
un hermano a quien la sangre  
le daría de mis venas,  
y un amor a quien el alma  
y la vida prometiera.  
Si pronto no me lleváis,  
¡ay!, moriré de tristeza,  
sola en una tierra extraña  
que de extraña me moteja,  
donde todo cuanto miro,  
todo me dice: ¡Extranjera!.*

***Follas Novas III***

*Ya ni rencor ni desprecio,  
ya ni temor de mudanzas;  
sólo una sed..., una sed  
de no sé qué, que me mata.  
Ríos de la vida, ¿dónde?  
¡Aire!, que aire me falta.  
—¿Qué ves en el fondo oscuro?  
¿Qué ves que tiembles y callas?  
—¡No veo! Miro cual mira  
un ciego a la luz del sol clara.  
Voy a caer allí donde  
nunca el que cae levanta.*

**Follas Novas XIX**

*Ando buscando mieles y frescura  
para mis labios secos;  
y no sé cómo encuentro ni por dónde  
ardores y tormentos.  
Ando buscando almíbares que endulcen  
estos mis agrios versos,  
Y no sé cómo ni por dónde siempre  
se les cruza un duelo.  
Y el cielo y Dios saben  
que no tengo culpa de eso.  
Quizá sin querer tenga  
el lastimado corazón enfermo.*

**Follas Novas - ¡SILENCIO!**

*Febril la mano y palpitante el seno,  
las tinieblas en mis ojos condensadas,  
en un mundo de dudas los sentidos  
y un mundo de tormento las entrañas,  
sintiendo cómo luchan en sin igual batalla  
inmortales deseos que atormentan  
y rencores que matan,  
en propia sangre mojo dura pluma  
la vena hendiendo hinchada,  
y escribo..., escribo..., ¿para qué?  
¡Volved a lo hondo del alma,  
procelosas imágenes!  
¡Id a morar con muertas remembranzas!  
Trémula mano en papel sólo escriba  
palabras, y palabras, y palabras.  
De la idea, la forma inmaculada  
¿dónde quedó velada?*

## ÍNDICE DE IMÁGENES DEL ANEXO

**Fig. 1.** Auguste Rodin. *Adán*. Bronce, 197 x 76 x 77 cm. 1880 - 1881. Extraída de: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/adan>.

**Fig. 2.** Auguste Rodin. *Fugit Amor*. Mármol, 51 x 72 x 38 cm. 1885. Extraída de: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/fugit-amor>

**Fig. 3.** Venancio Blanco. *Virgen de la Luz*. Bronce, 38,5 x 14 x 315 cm. 1988. Extraída de: <https://www.alcalasubastas.es/es/subastas/23-11549/venancio-blanco-matilla-de-los-caos-del-ro-salamanca-1923-virgen-de-la-luz-1988>.

**Fig. 4.** Venancio Blanco. *Pase de muleta*. Bronce, 29 x 38 x 22 cm. 1982. Extraída de: <https://www.alcalasubastas.es/es/subastas/10-3379/venancio-blanco-matilla-de-los-caos-del-ro-salamanca-1923-pase-de-muleta>.

**Fig. 5.** Sukhi Barber. *Crystal Clear*. Bronce y cristal, 39 x 23 x 24 cm. 2009. Extraída de: <http://sukhibarber.com/index.php/en/sculpture/crystal-clear>.

**Fig. 6.** Júlio González. *Petite danseuse*, Bronce. 17,7 x 9,4 x 4 cm. 1929-1930. Extraída de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/petite-danseuse-pequena-bailarina>.

**Fig. 7.** Pablo Gargallo. *Gran Profeta*, Bronce. 234 x 77 x 46 cm. 1933. Extraída de: <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/gargallo-pablo-127>.

**Fig. 8.** Baltasar Lobo. *Mujer ante el espejo*, Bronce. 20 x 20 x 15 cm. 1940. Extraída de: <https://www.flickr.com/photos/ipomar47/30026851727>.

**Fig. 9.** Wilhelm Lehmbruck. *Torso femenino*, Piedra fundida. 116 x 48,5 x 36 cm. 1910. Extraída de: <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/11/wilhelm-lehmbruck.html>.

**Fig. 10.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

**Fig. 11.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Vista trasera).

**Fig. 12.** Paula Verdú. *Muda*, Bronce. 42 x 32 x 24 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

**Fig. 13.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Vista trasera).

**Fig. 14.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Detalle del pecho).

**Fig. 15.** Paula Verdú. *Tiempo y Cenizas*. Madera. 59 x 36 x 30 cm. 2018 – 2019. (Detalle de la parte trasera).

**Fig. 16.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Tres cuartos).

**Fig. 17.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Vista trasera).

**Fig. 18.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de la vista trasera).

**Fig. 19.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de las grietas I).

**Fig. 20.** Paula Verdú. *Coraza*, Cerámica. 41 x 30 x 26 cm. 2018-2019. (Detalle de las grietas II).