



# LA POÉTICA DEL ÓBITO EN LA ESCULTURA FUNERARIA ESPAÑOLA ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI

Trabajo de Fin de Máster. Tipología 4.  
Facultad Bellas Artes de San Carlos. U.P.V.

Jesús Martín Gómez

Tutora: Carmen Marcos Martínez



## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas aquellas personas que me apoyan y que están siempre a mi lado de forma incondicional, en especial a mis familiares más allegados y mi pareja por sus continuos consejos, apoyo y ánimo, que son fundamentales en mi desarrollo personal y profesional, y por el mismo motivo, a los que la distancia nos separa, pero siempre están conmigo, y me recuerdan lo importante que es el trabajo, la constancia y el sacrificio.

Quiero agradecer a Edgar Santamaria y a Álvaro Gil por su ayuda en la realización de los moldes y el desmontaje de estos, y a Miguel Villaescusa por haberme posado de forma totalmente desinteresada para el último ejercicio escultórico. A los técnicos de escultura por su disposición y colaboración. Y, a Vicente Llácer que ha sido un gran apoyo.

Por último, a mi tutora, ya que sin su dirección no hubiese sido posible la elaboración y el desarrollo de este proyecto; y al Departamento de Escultura, por las facilidades que me ha dado en cuanto a la necesidad de espacios y logística.

*Ni los más ostentosos panteones -ricamente decorados con intrincados relieves, junto a las sencillas lápidas de inscripciones anónimas borradas por la erosión del olvido -trazan un desacuerdo ante el fin de la vida. Esta diferenciación está concebida por los que quedan... El oro se convierte en ceniza, los hombres desconocidos remarcan y la guadaña, convertida en símbolo, recuerda la esencial igualdad.*

Rafael Solaz.

*Un escultor no puede trabajar de forma desordenada; solo puede trabajar después de reflexionar durante mucho tiempo.*

Paul Valéry.



## RESUMEN DEL TRABAJO

El trabajo que se aborda como Trabajo de Final de Máster, lleva por título *La poética del óbito en la escultura funeraria española entre los siglos XX y XXI*, y estudia, como su nombre bien indica, la narrativa visual y concretamente escultórica que se genera en el contexto de los camposantos españoles, centrando la atención directamente sobre los ejemplos que se encuentran en Valencia, entre los siglos XX y XXI. El estudio y concreción de esta poética, tanto a nivel formal como a nivel simbólico, permite generar una reinterpretación y reformulación de esta con la intención de proponer nuevas formas y discursos en piezas cuyo planteamiento es esencialmente funerario, pero se conciben como piezas expositivas y no solo funerarias.

## PALABRAS CLAVE

Escultura funeraria, simbología, iconografía, figuración.

## ABSTRACT

The work that is approached as Final Master's Work, is entitled *The Poetics of Death in Funeral Sculpture on Spanish Cemeteries between XX and XXI centuries*. It studies, as its name indicates, the visual narrative and concretely sculptural generated in the context of Spanish Cemeteries, focusing directly on the examples found in Valencia, between the XX and XXI centuries. The study and realization of this poetics, both formally and symbolically, allows to generate a reinterpretation and reformulation of this with the intention of generating new forms and discourses in pieces whose approach is essentially funerary, but are conceived as exhibition pieces and only funeral homes.

## KEYWORDS

Funerary Sculpture, Symbolism, Iconography, Figuration.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>METODOLOGÍA Y OBJETIVOS</b> .....	8
<b>I. MARCO TEÓRICO. LA ESCULTURA FUNERARIA</b> .....	11
I.1. La figuración como característica fundamental de la escultura funeraria.....	12
I.2. Análisis y definición de la iconografía de la escultura funeraria .....	13
I.2.1. Ángeles y alegorías.....	16
I.2.2. Cristo en las representaciones funerarias .....	24
I.2.3. Retratos y otros en la escultura funeraria .....	27
I.3. La escultura funeraria de los siglos XX y XXI en España .....	31
I.3.1. La cuestión de la mimesis como principio en la escultura figurativa .....	34
I.3.2. Reflexiones personales sobre el anacronismo en la escultura contemporánea.....	36
<b>II. REFERENTES ARTÍSTICOS</b> .....	42
II.1. Mariano Benlliure.....	43
II.2. Auguste Rodin .....	51
II.3. Doris Salcedo .....	57
II.4. Christian Boltanski.....	60
<b>III. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL</b> .....	65
III.1. La intencionalidad de las propuestas escultóricas.....	66
III.2. Investigación y reflexión sobre la escultura hasta el momento actual.....	68
III.3. Proyectos escultóricos .....	72
III.3.1. <i>Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos</i> .....	72
III.3.2. <i>Gólgota</i> .....	75
III.3.3. <i>Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte</i> .....	77
III.3.4. <i>Aun no es tarde para el bautismo</i> .....	80
III.3.5. <i>Ante los ojos de Pilatos</i> .....	81
III.3.6. <i>Guardián del mediterráneo</i> .....	82
<b>CONCLUSIONES</b> .....	90
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	92
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	96
ANEXO I: Proceso creativo de la escultura <i>Guardián del Mediterráneo</i> .....	108

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación parte desde la práctica y con la sustentación teórica pertinente, se ha desarrollado durante el curso 2018/2019 en el Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. Se constituye en la tipología 4, es decir, *producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica*. La reflexión principal del presente proyecto se ha desarrollado en el ámbito plástico y concretamente escultórico, por lo que, algunas de las asignaturas ofertadas en el Máster han servido de apoyo para la creación, evolución y desarrollo del proyecto.

Desde la postura personal, se ha buscado trabajar principalmente con la materia, y reflexionar con ésta durante los largos periodos de trabajo. El concepto es aquello que impulsa el hacer, la “razón” por la que se hace algo, de manera que, en este trabajo el concepto complementa a la escultura, y en ningún caso busca la argumentación o dar credibilidad a la obra. Se ha luchado, y literalmente ha sido una pelea continua, por mejorar en cada ejercicio escultórico realizado, poniendo cada vez más condiciones y más requisitos que cumplir en cada uno de éstos, con la demanda personal de hacer una obra de calidad, una obra que se sostenga en su presencia.

A medida que se ha ido desarrollando el proyecto, y se han elaborado las piezas, se han tomado como referencia escultores que a lo largo de la Historia han despuntado por su gran calidad plástica, algunos de los cuales se van a mencionar en el desarrollo del trabajo. Se pretendía comprender e interiorizar que una de las cuestiones diferenciadoras en la escultura es la capacidad de generar un lenguaje propio, esto no se puede tomar a la ligera, sino que es una cuestión de encontrar la forma de trabajar más adecuada en cada momento, y a base de *hacer escultura* se desarrolla un método personal.

Las fuentes han sido fundamentales e indispensables en el desarrollo del trabajo. Se podrían dividir en dos grupos, las fuentes que se han usado directamente en el desarrollo plástico de la obra, es decir, catálogos de diferentes escultores y artistas, contemporáneos o modernos, manuales de trabajo con los distintos materiales, etc.; y la fuentes que se han venido utilizando en la investigación y contextualización del tema de investigación, que abarcan desde textos que abordan conceptos como la mimesis desde una perspectiva filosófica e histórica, tesis doctorales en las que se estudian proyectos funerarios, artículos on-line, y textos que abordan la temática de forma directa e indirecta, etc.

Es quizá fundamental dedicar unas líneas al cementerio de Valencia: es un verdadero museo de escultura, como otros de especial relevancia en Europa. Sin embargo, el Cementerio General de Valencia no es excesivamente grande, lo que facilita mucho la posibilidad de contemplación y visita de todo el complejo. Allí se encuentran obras de altísima calidad en lo que a la escultura respecta, obra de grandes escultores valencianos que se

encuentran de forma regular, ejecutadas en diferentes tipos de planteamientos escultóricos.

## METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La metodología que se ha seguido para la investigación y desarrollo del presente trabajo ha sido una metodología cualitativa, ya que todos los datos recopilados tanto teóricos como prácticos se han interpretado con un criterio particular, para conseguir desarrollar una perspectiva concreta sobre el tema a desarrollar. Además, la obra que se ha realizado responde a parámetros totalmente subjetivos, como es la vinculación con la religión o la visión sobre el óbito, que han desencadenado la materialización de una obra bajo postulados propios.

Ha sido una investigación experimental, en cuanto a que los temas tratados, y las variables se han enfocado y desarrollado en base a la experiencia y el aprendizaje a través del propio proyecto artístico. También, ha sido una investigación en acción y aplicada, dado que, lo que se ha venido persiguiendo ha sido una renovación de la iconografía históricamente establecida desde la creación práctica.

Es también una investigación correlacional dada la insistencia sobre el esclarecimiento entre la relación de la escultura y los conceptos de lo funerario. Ligado a esto, es también una investigación histórica desde la perspectiva de continua recuperación de movimientos y obras desarrolladas durante un periodo de tiempo acotado.

Y, por último, se trata de una investigación empírica, dada la continua observación de las manifestaciones en el ámbito de estudio y la incorporación a la obra y desarrollo de los proyectos.

El **principal objetivo** del proyecto consiste en generar una línea de producción e investigación, que se nutra y se vean reflejados todos los conocimientos tanto teóricos como prácticos adquiridos durante el Máster de Producción Artística.

Los objetivos específicos se han dividido en dos grupos. En primer lugar, los objetivos relacionados con el marco teórico y la contextualización histórica del tema a desarrollar; y, en segundo lugar, los vinculados con la producción escultórica, tanto a nivel conceptual como a nivel plástico.

Objetivos relacionados con la contextualización histórica:

- Clasificar la iconografía funeraria más frecuente en grupos, estableciendo definiciones y diferenciaciones entre ellas, que permitan la referencia y distinción de los diferentes proyectos a tratar.

- Estudiar y analizar cómo a través de la simbología de las manifestaciones de escultura funeraria se construyen discursos y significaciones vinculadas tanto a las creencias religiosas como a las costumbres profanas.
- Generar un marco histórico-artístico centrado en la escultura, inmediatamente anterior al presente que permita comprender en la medida de lo posible la situación de la escultura funeraria en el momento actual.
- Buscar y desglosar las características fundamentales y esenciales que toda obra funeraria comparte, para incorporarlo en la producción de forma más o menos explícita.
- Nutrir los proyectos a realizar con referentes tanto contemporáneos como modernos, pertenecientes a diversos campos de la creación artística.

El **objetivo principal** relacionado con la producción artística consiste en estudiar, incorporar y renovar la iconografía y la simbología de la escultura funeraria, generando proyectos escultóricos con lecturas más afines a la sociedad y al espectador contemporáneo.

Los objetivos específicos de la producción artística se van a dividir en dos grupos: los vinculados con la conceptualización de las piezas propuestas; y los objetivos relacionados con cuestiones formales.

Objetivos relacionados con el fundamento conceptual de los proyectos:

- Generar una renovación de los discursos funerarios, a través de la fusión de los históricamente utilizados y los que se proponen desde una postura contemporánea, relacionados con sucesos actuales.
- Plantear reflexiones al espectador sobre el hecho de la muerte y lo que ello conlleva, estando este tránsito íntimamente vinculado con la Fe religiosa de forma individual.

Objetivos relacionados con la materialización formal de las piezas:

- Buscar un lenguaje personal en la forma de entender la escultura y de trabajar con el material a niveles prácticos y teóricos, conformado así una identidad personal como escultor.
- Renovar la iconografía establecida históricamente en la escultura funeraria, a través de la reinterpretación de los discursos y las formas de plantear la muerte y los sucesos *post-mortem*.
- Utilizar materiales “nuevos” o poco utilizados en la escultura, en combinación con materiales tradicionales, para generar una renovación y enriquecimiento en cuanto a las lecturas de la escultura funeraria.

- Reflexionar sobre el hecho escultórico y sobre cómo se ejecuta la obra, para lograr entender mi personalidad como escultor y potenciar los rasgos que más interesen en función del proyecto a realizar.

## I. MARCO TEÓRICO. LA ESCULTURA FUNERARIA

La escultura funeraria, según la percepción del público de las necrópolis actuales, parece haber perdido su simbología originaria y haberse tornado una presencia puramente conmemorativa u ornamental. Sin embargo, el principio por el que nacen estas representaciones es por la vinculación con la religión católica. Por este motivo suceden varios acontecimientos: los espacios funerarios se sacralizan convirtiéndose en camposantos y se señalan con símbolos que remiten a esta religión. Y también, los cementerios se cargan de significados a raíz del discurso religioso sobre el pecado, el cielo y el infierno, las criaturas celestiales, y las criaturas infernales, las almas buenas y las malas, las que parten y las que se quedan vagando en la tierra, etc.

Toda esta simbología hace necesaria la creación de nuevos mitos como es, por ejemplo, el “espíritu guardián”, cuya función radica en el control de las sociedades de la necrópolis. Este espíritu cumpliría varias funciones dentro de los cementerios. En primer lugar, sería responsable del mantenimiento del orden y la protección de los difuntos hacia posibles ataques de las alimañas y criaturas diabólicas. En segundo lugar, debería controlar el recinto e impedir que los espíritus que allí moran salgan. Claro está, que estas cuestiones, son leyendas pertenecientes a la cultura popular. Sin embargo, todas éstas y el discurso religioso sobre el *post mortem*<sup>1</sup> fueron el germen que fomentó la población progresiva de esculturas en los cementerios. Teniendo en cuenta las circunstancias en las que comienza la tradición de la escultura funeraria, a continuación, se va a proceder al análisis de cuestiones fundamentales y esenciales que están vinculadas con las obras escultóricas.

Se contextualiza el origen de la escultura funeraria en su vinculación tanto con la cultura popular como con la religión católica, dado que es necesario como punto de partida. Sin embargo, no son la temática que estudia este proyecto de investigación, de manera que ambas se van a pasar por alto, pudiendo recuperarse en el análisis iconográfico de las obras que se analicen progresivamente, siempre y cuando sea estrictamente necesario para la comprensión de estas.

Este proyecto, centra su estudio en el análisis de la obra escultórica de carácter funerario en los cementerios españoles, y concretamente en Valencia, y las narrativas que estas obras representan.

---

<sup>1</sup> ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2012. Pág. 131. Eliade utiliza el concepto *post mortem* en la clasificación de las diferentes modalidades de ritos de tránsito, haciendo este concepto referencia al último estadio del tránsito de la vida a la muerte y la nueva existencia como *post mortem*, él lo define como *el alma*.



## **I.1. La figuración como característica fundamental de la escultura funeraria**

La definición más sencilla que se puede realizar del concepto de figuración es: toda aquella “cosa”, ya sea un objeto, un texto, una pieza musical, etc., que genera asociaciones con algún aspecto de la realidad.

El concepto de figuración está presente en toda la historia de la humanidad, y por supuesto del arte. Las primeras manifestaciones del ser humano son representaciones figurativas, como son las primeras venus o las pinturas rupestres. El ser humano ha tenido de forma incansable la necesidad de generar diferentes representaciones del propio ser, atribuyéndoles en muchos casos categorías celestiales o simbologías como son las citadas venus. De igual modo, la figuración ha estado presente en toda la escultura de carácter funerario, estableciendo representaciones de numerosos tipos.

La figuración es la característica fundamental del arte durante la gran parte de su historia. Esta capacidad de representar a través de diferentes medios se ha utilizado desde el comienzo como una herramienta comunicativa, por lo que la figuración, siempre porta significados en el simple hecho de la materialización formal de algo. Es decir, el hecho de generar un “algo” figurativo porta una simbología construida a través de las asociaciones históricas. La religión católica, presente de forma indirecta en este proyecto, y que no se va a analizar por ser un tema de carácter secundario y excesivamente amplio, ha generado durante su evolución y desarrollo continuas iconografías que, en última instancia, son las características fundamentales con las que se representa a un personaje concreto, con las que se construye la identidad.

Durante el desarrollo de la historia del arte, se han sucedido numerosos periodos en los cuales se han dado características concretas o formas particulares de entender la figuración, si bien, en estas etapas artísticas, no existía el concepto de “figuración” dado que era la única forma de entender la formalidad del arte. El concepto de figuración nace a la vez que el de “abstracción, que tiene su origen en la negación de los principios representativos establecidos a nivel histórico y académicos por el arte. Las particularidades en la forma de entender la materialización formal abarcan numerosos aspectos de la escultura como son: la composición, el dibujo, el movimiento, la definición, etc. A la vez, muchos de ellos van ligados a las características de los materiales que se utilizaban, es técnicamente imposible que la representación figurativa tenga las mismas calidades en el bronce que en la terracota, o el mármol de Carrara que, en una piedra dura como Basalto, o la madera. Los materiales y las técnicas con las que éstos se trabajan tienen una identidad intrínseca al margen de las pretensiones formales del escultor.



Fig. 1. *Busto de la bailarina gitana María D'Albaicin*. Mateo Hernández. 1923. Talla directa en granito negro. 28 x 15 x 24 cm.



Fig. 2. *Miguelito*. Miquel Blay. 1919. Talla indirecta en mármol blanco de Carrara. 47 x 16 cm.

En relación con las diferentes formas de entender la figuración en la historia, es evidente que, entre la escultura románica, la gótica, la renacentista, las clásicas y todas las demás, hay diferencias formales evidentes. Para el fin de este trabajo, no interesa realmente saber ni entender el por qué se han dado estas diferencias y estas evoluciones, sino, lo que realmente importa es que, a partir del siglo XVIII se genera una recuperación y reinterpretación de algunos de los conceptos de los escultores clásicos. Será a partir de ese momento que, en los siglos sucesivos se irán recuperando formas de entender la representación figurativa de todos los periodos anteriores, enriqueciendo y ampliando así, el lenguaje escultórico hasta llegar al siglo XX, cuando los escultores tuvieron la capacidad de desarrollar un concepto de la formalidad totalmente personal y diferenciado.

## I.2. Análisis y definición de la iconografía de la escultura funeraria

Antes de comenzar a desarrollar la iconografía funeraria, debemos diferenciar en primer lugar las diferentes formas de enterrar, de manera que en lo sucesivo podamos referirnos a cada proyecto de forma concreta. Los tipos de inhumaciones más comunes en las últimas décadas en los cementerios españoles son los nichos, que se disponen en una pared unos sobre otros, normalmente son de un solo cuerpo, y los datos y conmemoraciones se sitúan sobre la tapa del nicho. Se popularizan a partir del siglo XVIII, y concretamente en Valencia, los ochenta primeros, se construyen de forma coetánea a los primeros panteones a mediados del siglo XIX. Hay una serie de nichos que tienen una especial relevancia escultórica, ubicados en la

primera y segunda sección, elaborados en mármoles italianos de gran riqueza técnica y formal.<sup>2</sup>



Fig. 3. Nicho de origen italiano. 1851. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco.



Fig. 4. Nicho. F. Paredes. 1919. Cementerio General de Valencia. Bronce.

Otro tipo de enterramiento son las tumbas, que son aquellas que forman una cámara donde el difunto yace, pueden estar totalmente dentro de la tierra o sobresalir de ésta, son el grupo más numeroso, y, el que más se ha dado a lo largo de la historia. En el caso de ser tumbas en la tierra, normalmente se ha venido señalizando la presencia de la tumba, con una cruz de hierro forjado, o con frontales de piedra sobre los que se grababan los datos. En el caso de las tumbas que se constituyen como pequeñas construcciones, se tapan con una lápida sobre la que se encuentran los datos y las decoraciones.



Fig. 5. Vista general de la segunda sección derecha, Cementerio General de Valencia.

<sup>2</sup> El lector que desee una información completa sobre éstos, véanse los textos que incorporan análisis artísticos y formales de los nichos más representativas en el Cementerio General de Valencia: CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Cementerio general de Valencia; Historia, Arte, y Arquitectura, 1807-2007*. Valencia: Carena, 2007. Págs. 137-142. Y consúltese también: RUEDA LÓPEZ, José Ramón. *Primeras manifestaciones de la iconografía funeraria en el cementerio General de Valencia: Las lápidas y el primer mausoleo notable*. Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992. Págs. 553-554.



En tercer lugar, los mausoleos, que se constituyen como una edificación donde en el interior yacen el o los difuntos. Este tipo de proyectos funerarios son los que suelen incorporar más elementos escultóricos, junto a las tumbas edificadas, y por tanto son en los que centraremos el análisis en lo sucesivo. Y, por último, se encuentran los panteones,<sup>3</sup> que son edificaciones de grandes dimensiones, más interesante para el análisis arquitectónico que para el escultórico, dado que la presencia escultórica no se encuentra a la vista del espectador.



Fig. 6. Mausoleo del escultor José Capuz y su esposa. José Capuz. 1964. Cementerio General de Valencia. Bronce.



Fig. 7. Panteón Jura-Real, Familia Villatoya. Cementerio General de Valencia.

Las tipologías de enterramientos varían en función de la localización y de la economía del lugar, es decir, en las zonas rurales se han venido dando enterramientos más humildes, de menor coste económico, mientras que, en las zonas más próximas a las ciudades, en los cementerios se aprecian más variedad de tipologías y ostentidad.

Todas estas formas de enterrar van siempre acompañadas de objetos simbólicos que remiten a la religión católica. Normalmente, la imagen de la crucifixión está presente como simbología del perdón de los pecados. La imagen de Cristo es la más común en todas la tipologías de enterramientos.

<sup>3</sup> Los panteones historicistas en forma de templo o dotados de capillas a ras del suelo, en cuya concreción arquitectónica predominan formas y sugerencias tomadas del repertorio neoclásico, neohelenístico, en una primera fase, neogótico, neorrománico, neobizantino, después, más en consonancia estas últimas recreaciones estilísticas con el sentido cristiano de la muerte y de acuerdo con la inspiración de los sucesivos "revivals". CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Op. Cit.* Pág. 134.

Tanto en las tumbas como en los mausoleos se encuentran de forma común figuras muy diversas, como son las alegorías y los ángeles como principales iconografías dentro de la temática funeraria: también se dan retratos de los difuntos, decoraciones de diversos tipos que aluden a la profesión o dedicación en vida de los difuntos, Cristo, y diferentes objetos simbólicos como las flores adormideras, las flores siemprevivas, el reloj de arena, las lámparas de fuego encendida o apagadas, animales, etc.



Figs. 8 y 9. Mausoleo de José Benlliure Gil y José Benlliure Ortiz. Mariano Benlliure. 1969. Cementerio General de Valencia. Bronce.

Cabe destacar antes de profundizar en la descripción de cada una de las tipologías escultóricas presentes en los cementerios, que tanto las figuras de Ángeles como la de Cristo y Vírgenes son las más numerosas y comunes. Éstas, son principalmente proporcionadas por las propias empresas que se dedican a la realización de las lápidas. Así, la mayor parte de las figurillas son un producto de venta masivo que no tiene mayor interés para el análisis que nos ocupa. De esta manera, se centrará el análisis en obras que por sus cualidades tengan un interés formal y técnico que no sea la ejecución seriada, industrializada e informatizada de las canteras y empresas de lápidas actuales.

A continuación, se contextualizan tres grandes grupos de iconografía funeraria en función de la vinculación y similitudes con los proyectos prácticos realizados, estos son: Ángeles y alegorías; Cristo en las representaciones funerarias; y Retratos y otros en la escultura funeraria.

### I.2.1. Ángeles y alegorías

La iconografía de los ángeles es muy amplia y es probablemente la que más abunda en la escultura funeraria. En la mayoría de los camposantos aparecen una gran variedad de representaciones de figuras aladas, de diversas formas, edades, acciones y atributos iconográficos, fruto de la creatividad e

imaginación de sus creadores. De esta manera, se va a generar una clasificación de las tipologías establecidas históricamente según las características formales y simbologías que comparten.



Fig. 10. *Mausoleo de Amparo Moragues*. Santiago Ortiz. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.

Antes de clasificar la figura del ángel, se va a analizar el origen y la carga conceptual de estas criaturas en relación con el camposanto. Los ángeles son figuras imaginarias que se encuentran presentes en la mayoría de la religiones, son creadas con la combinación del ser humano y las alas de las aves. Esta configuración de un nuevo ser a través de la fusión entre el animal y el ser humano, es común y especialmente célebres las de la mitología de la antigua Grecia y Roma, como los centauros, minotauros, faunos, sirenas, etc.

Los ángeles por su condición de poder volar son los encargados de la comunicación entre el reino celestial con el mundo terrenal, son los intermediarios oficiosos entre los dos reinos. De esta manera, lo que hace que tengan esa vinculación celestial son las alas, siendo éstas, la esencia del concepto de ángel.<sup>4</sup>

Las figuras aladas han estado presentes de forma continua en la historia del arte. El ángel, en muchos casos, pasa de acoger el discurso religioso para asumir un discurso secundario como puede ser el portar la victoria o la paz, convirtiéndose así en alegorías. En cualquier caso, toda esta amplitud de significados interesa al presente proyecto. Si bien, conviene mencionar, que la iconografía angelical es mucho más amplia que la que se puede encontrar en los proyectos funerarios, ya que, los camposantos como los conocemos en la actualidad son muy recientes.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> BRAUNSSTEIN, Néstor, Javier Marín, *La entereza de los cuerpos despedazados*. Madrid: Vaso roto, 2015. Págs. 33-34.

<sup>5</sup> El origen histórico de los cementerios en España se remonta a las iniciativas ilustradas e higienistas de la monarquía de Carlos III, recogidas en la Real Cédula de 1787, por la que disponía se construyesen cementerios públicos extramuros de las ciudades, para evitar los enterramientos en el interior de las parroquias, que se habían convertido en focos de infecciones y de recientes epidemias como el cólera.





Fig. 11. *Mausoleo de la Familia Fabregat Peris*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.



Fig. 12. *Mausoleo de D. Jesús Marín Agramut*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.

Históricamente, los ángeles se han clasificado por lo que se ha llamado jerarquía angelical. Esta jerarquía establece los diferentes tipos de ángeles según diferentes cualidades, y según su cercanía con Dios. El primer escalafón de dicha jerarquía, la ocupan los querubines y serafines, que, no son propiamente ángeles según el significado etimológico del término, ya que, se mantienen alrededor del trono de Dios.<sup>6</sup> Este tipo de ángel no es especialmente común en la escultura funeraria española. Sin embargo, sí lo son más los querubines, y dado que comparten el primer escalafón en la jerarquía y, la iconografía de ambos proviene de las mismas fuentes, era menester mencionar su origen e iconografía.

Los querubines, son los encargados de guardar la entrada de los dominios de Dios, sostienen y mueven el carro, o trono del señor. Su iconografía proviene de la mitología e imaginería babilónica relacionada también con los egipcios y asirios. En el segundo escalafón se encuentra los tronos, dominaciones, virtudes, potestades y principados. San Pablo los define como seres al servicio de Dios. Él los ha creado como sus mensajeros de los designios de la salvación. Durante el proceso de investigación no se han encontrado manifestaciones de esta jerarquía en el ámbito funerario y su representación iconográfica en el arte es ambigua, dado que en los escritos y definiciones no se ha llegado a un consenso sobre su apariencia.

---

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. *Lágrimas de piedra: La escultura en los cementerios públicos*. (Págs. 103-144). *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Coord. LACARRA DUCAL, María del Carmen y GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina. 2003.

<sup>6</sup> Según los estudios de Miguel Ángel Catalá, la iconografía de los serafines proviene de los dioses asirios del segundo milenio antes de Cristo. Con rostro humano y manos, seis alas oceladas, de las cuales un par encuadra la cabeza, otro descende hasta los pies, el tercer par extiende las alas hacia arriba, una tipología que restará invariable en el arte bizantino. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Ángeles y demonios en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013. Págs. 186-187.



Los ángeles y los arcángeles forman parte de otro escalafón de la jerarquía. En ocasiones se analizan como criaturas pertenecientes a la misma clase, sin embargo, hay diferencias entre ellas. Arcángel, etimológicamente en griego significa los que anuncian grandes cosas, y por esta razón, tienen el principado de los ángeles<sup>7</sup> Los arcángeles son conocidos por sus nombres propios, es decir, son figuras concretas e individuales en el discurso religioso, y recae sobre estos una labor de evangelización a través de sus “mitos”.



Fig. 13. Detalle del *Monumento al Ángel caído* en el Parque del Retiro, Madrid. Ricardo Bellver. 1885. Bronce.

Dentro de las figuras aladas, se podría establecer tres grupos. Por un lado, los ángeles como “guardián”, responsable de la seguridad del cementerio. La iconografía de esa tipología de figuras es la de un ángel común, pero con la excepción de que éstos no miran al cielo, sino que, miran hacia las tumbas que guardan o en general al cementerio. Este gran grupo, que se denominará en los sucesivos “ángeles custodios”, incorpora elementos como armas simbolizando la función protectora. En segundo lugar, los ángeles cuya función constituye la penitencia por la persona fallecida. Normalmente se representan mirando al cielo, llorando, orando, en general, en acciones cargadas de misticismo. En esta tipología entre el ángel y el yacente se intuye una relación simbólica de afecto, pudiendo simbolizar la vinculación de los yacentes con la fe. Se podría denominar a esta tipología, “ángeles penitentes”.

<sup>7</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Op. Cit.* Pág. 208.



Fig. 14. *Panteón de la Familia Urrutia*. Arquitecto Antoni Vila Palmes, se desconocen escultores. 1910. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol Blanco.

Otro grupo que se da con abundancia en los cementerios españoles son aquellas figuras aladas que se vinculan de forma directa con los difuntos, teniendo estas relaciones características diferentes. La primera, guarda similitudes a los ángeles penitentes, en cuanto a que, estos ángeles portan rosas, ofrecen velas, u otros regalos a modo de conmemoración y muestra de afecto. Y, por otro lado, en esta misma tipología, estarían aquellos ángeles que portan el cuerpo del yacente, para conducir su alma al cielo.



Fig. 15. *Mausoleo de la Familia Krause*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.

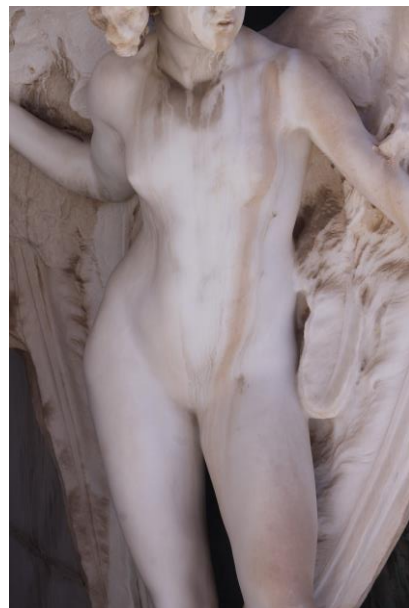


Fig. 16. *Mausoleo de la Familia de Montesinos y Ferrando*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol Blanco.



Figs. 17 y 18. Conjunto escultórico que corona el *Mausoleo de Manuel Granero*. José Arnal García. 1922. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.

Como se ha mencionado, cada escultor que se ha enfrentado a un proyecto funerario ha impregnado en éste su personalidad como creador, de modo que, en algunas ocasiones, establecer una clasificación clara sobre la tipología a la que pertenece una figura alada resulta difícil, principalmente porque no comparte similitudes con ninguna de las tipologías o rompe total o parcialmente la iconografía establecida, siendo así una propuesta innovadora. Esto sucede por ejemplo en la *Lápida de la Condesa San Julián*, en la cripta de la iglesia Monasterio en el convento de Nuestra Señora de las Huertas, en Lorca, y, el *Mausoleo de la familia Moroder*, en el Cementerio General de Valencia, ambos del maestro valenciano Mariano Benlliure.



Figs. 19 y 20. Detalle de la figura alada del *Mausoleo de la Familia Moroder*. Mariano Benlliure. 1907. Cementerio General de Valencia. Mármol Blanco Carrara.



Dentro de este bloque, se han de analizar las alegorías de presencia humana, es decir, las que no remiten a la iconografía del ángel. Éstas, son importantes por ser abundantes y por la simbología que recogen. Las alegorías se presentan de muy diversas formas como niños o niñas, y como figuras tanto masculinas como femenina en diversas acciones y de diferentes edades. A veces, estas figuras se representan veladas con telas. La significación que éstas recogen sería similar a la de los ángeles custodios y penitentes, pero si los atributos celestiales.



Fig. 21. Mausoleo de la Familia Torija Gasco. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol Blanco Macael.



Fig. 22. Mausoleo de la Familia Henández Galindo. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra caliza.

Un buen ejemplo de este tipo de representación es el *Mausoleo de Eduardo Dato*, en el *Panteón de los Hombres ilustres* en Madrid, de Mariano Benlliure. En él, la figura velada aparece custodiando el cuerpo yacente del político, levantando sobre éste el crucifijo como simbología del perdón de los pecados. Estas figuras representarían el silencio y la quietud eternas, la guardia constante y el velar continuo, la paciencia eterna.



Fig. 23. *Mausoleo de Eduardo Dato*. Mariano Benlliure. 1922. Panteón de los hombres ilustres, Madrid. Bronce y Mármol blanco de Carrara.



Fig. 24. *Mausoleo de Alfredo Calderón*. F. Paredes. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda.



Fig. 25. *Mausoleo de la Familia Monfort*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra caliza.

Otra tipología de alegoría<sup>8</sup> es aquella en la que las figuras humanas realizan acciones o se relacionan con elementos que completan su significado. Este tipo de alegorías son características de los monumentos de carácter conmemorativo que encontramos en las vías públicas, de manera que, a través de la adaptación simbólica, se han incorporado en algunos proyectos de escultura funeraria. En el *Monumento al Marqués de Campo*, en la Gran Vía del Marqués del Turia de Valencia, se aprecian cuatro alegorías: Gas, Náutica y Ferrocarril, que se representan de forma personificada, con cuerpos humanos parcialmente desnudos interactuando con elementos representativos de aquello a lo que se hace alusión. Y la cuarta, es la alegoría de la caridad, que se representa con la figura de una monja enseñando a leer a tres niños. Esta última alegoría, es una representación de la personalidad del Marqués de Campo. De igual forma se han incorporado alegorías desvinculadas con lo religioso en la simbología funeraria, como es el caso de la Melodía y la armonía, en el *Mausoleo al Tenor Julián Gayarre*,<sup>9</sup> ambos de Benlliure.



Fig. 26. Alegoría del Ferrocarril. Monumento al Marqués de Campo. Mariano Benlliure. Valencia. Bronce.



Fig. 27. Alegoría de la náutica. Monumento al Marqués de Campo. Mariano Benlliure. Valencia. Bronce.

## I.2.2. Cristo en las representaciones funerarias

En este apartado, se va a centrar el análisis en obras realizadas por escultores, cuyas características formales, técnicas y compositivas, permitan reflexionar y aprender de ellas.

<sup>8</sup> Definición de alegoría según la RAE: Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente. Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. <https://dle.rae.es/?id=1gxeXmG>.

<sup>9</sup> BENLLIURE, Mariano (1862-1947), ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, AZCUE BREA, Leticia. Mariano Benlliure: *el dominio de la materia*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid/Valencia. Valencia: Consorcio de museos de la Comunidad Valenciana, 2013. Pág. 251-253.





Fig.28. Cristo. Se desconoce pertenencia, autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco.



Fig. 29. Cristo del *Mausoleo del escultor José Capuz y su esposa*. José Capuz. 1964. Cementerio General de Valencia. Bronce.

Para abrir el tema de la iconografía de Cristo se va a comenzar con la visualización del *Cristo "fusilado"* de Mariano Benlliure, en el *Panteón de los Duques de Denia* en el Sacramental de San Isidro en Madrid. Este panteón es el más complejo de los que el escultor valenciano realizó por el grupo que coronaba la estructura arquitectónica, aunque durante la Guerra Civil española (1936-1939) desapareció tanto ese grupo como los broncees que hacían de soporte a los mármoles de las figuras yacentes de los Duques de Denia. Fue encargado por D. Luis de León y Cataumber en 1904 al arquitecto de la Casa Real, Enrique Repullés, y al escultor Mariano Benlliure. El panteón está muy deteriorado ya que, durante la Guerra Civil, el cementerio se utilizó como campo de tiro. Por esta razón llaman Cristo "fusilado" a la figura del altar, dado que presenta un impacto de bala en el pectoral izquierdo.

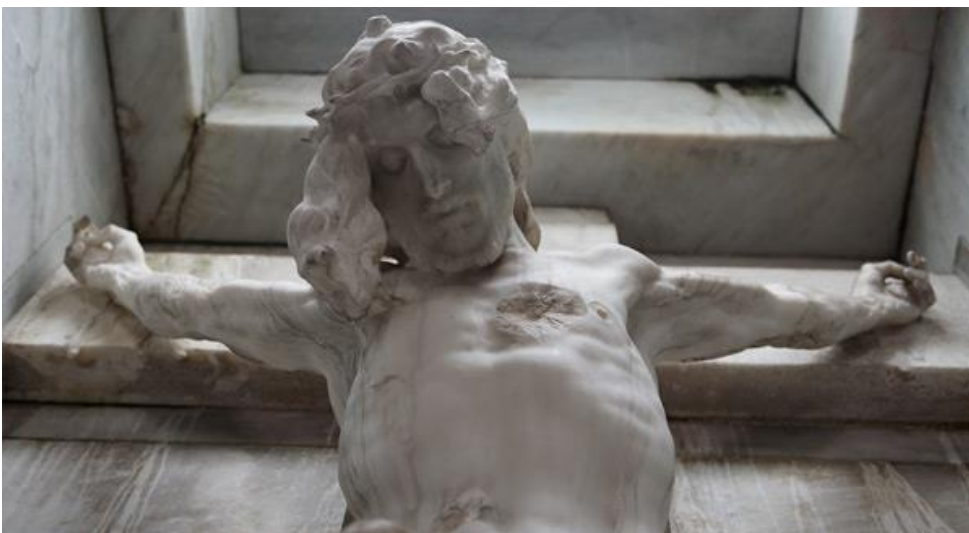


Fig. 30. *Cristo fusilado*. *Panteón de los Duques de Denia*. Mariano Benlliure. 1915. Cementerio de San Isidro, Madrid. Mármol blanco de Carrara.



La figura, representa un Cristo en el momento de exhalar su último aliento. El peso del cuerpo se traduce en la tensión que soportan los brazos, y las piernas, aún con vida soporta con las últimas fuerzas que le quedan. El pelo cae sobre la cara acompañando y reforzando la inclinación de la cabeza, que prácticamente apoya la barbilla sobre el pecho. El pelo, ejecutado con gran simplicidad, dibujado con el cincel y manteniendo las direcciones de la talla, insinúa elegantemente la superposición del cabello de forma orgánica y aireada. El escultor, busca materializar el dolor, el sufrimiento y la muerte, el final. Sin embargo, Velázquez, por ejemplo, opta por una representación más colmada de dignidad y fuerza.



Fig. 31. *Cristo crucificado*. Diego Velázquez. 1632. 248 x 169 cm. Óleo.



Fig. 32. *Cristo*. Se desconoce pertenencia, autor y fecha. Cementerio General de Valencia.

Por lo general, éstas son las dos tipologías de representación de la Crucifixión. A partir de éstas, cada escultor realiza sus propias aportaciones en cuanto a su visión personal sobre Cristo. Por eso, se debe mencionar la obra del escultor salmantino Venancio Blanco. La mayor contribución de Venancio Blanco a la escultura sacra fue una renovación formal tanto plástica como material, ya que, hasta la obra de Venancio, se había mantenido en los parámetros de la imaginería tradicional, en madera policromada. El escultor, rompe en primera instancia con esta tradición, y propone el bronce como material para la escultura sacra, como siglos antes hizo Bernini en la tumba de Urbano VIII.



Fig. 33. *Cristo crucificado*. Venancio Blanco. 1994. Bronce.

### I.2.3. Retratos y otros en la escultura funeraria

Otra de las representaciones más comunes en los cementerios españoles son los retratos y elementos que simbolizan la dedicación del personaje durante su vida. Los retratos pueden ser de diversos tipos, desde un busto, una cabeza, hasta el personaje de cuerpo entero ya sea a tamaño natural, de mayor o menor escala, con atributos o no, que lo relacionen con aspectos de su vida. Normalmente los elementos con los que se acompañan, en caso de ser así, son motivos florales y motivos literales como instrumentos de música, industriales, laborales etc.

Para comenzar el análisis se va a centrar la atención en dos mausoleos del cementerio de San Fernando en Sevilla. Se trata del *Mausoleo a José Gómez Ortega, "Joselito el Gallo"*, realizado por Mariano Benlliure y el *Mausoleo a Francisco Rivera "Paquirri"*, por Víctor Ochoa. Se toman estos ejemplos, dado que son dos personajes que fallecieron en circunstancias muy similares (ambos por herida de asta de toro) por su localización geográfica, ya que están a escasos metros el uno del otro y también, por su distancia temporal, ya que, el de Joselito el Gallo, se realizó entre en 1921 y 1926 y el de Paquirri en 1987.



Fig. 34. Panteón de Francisco Rivera Paquirri. Víctor Ochoa. 1987. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Bronce.



Fig. 35. Mausoleo de José Gómez Ortega "Joselito el Gallo". Mariano Benlliure. 1926. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Bronce y mármol blanco de Carrara.

Paquirri aparece representado vestido de torero, con el estoque en la mano derecha y con la mano izquierda extendida, la representación hace alusión al momento en que el toro "desarma al torero", es decir engancha con uno de sus pitones la muleta y se la quita, quedándose el torero únicamente con el estoque de ayuda.

Es una representación en la que se exalta la vitalidad del personaje, la personalidad del torero y la *torería*<sup>10</sup> como forma de colocarse y forma de caminar muy característica de estos personajes cuando se visten de luces.

En relación con este mausoleo, se analizará el de Joselito el Gallo. En contraposición con la representación del personaje anterior, Joselito aparece en este caso, yacente dentro del ataúd abierto que es llevado en procesión. El retrato está realizado en mármol italiano, mientras que el cortejo fúnebre está realizado en bronce, combinación de materiales muy recurrente en la escultura de Benlliure. Este cortejo está formado por personajes del entorno del torero, como son amigos, toreros, el apoderado, y personajes célebres de la Sevilla del momento. A nivel formal, es uno de los conjuntos más grandes realizados en el ámbito funerario y del que se conservan los originales de escayola en el Museo de Bellas Artes de Valencia, pudiendo apreciar en éstos la huella directa y el modelado del escultor.

<sup>10</sup> Término que se utiliza en el mundo taurino, remite a una actitud, una forma de caminar, a la presencia y personalidad característica de las personas pertenecientes al mundo de la tauromaquia.



Fig. 36. *Mausoleo de Joselito El Gallo*, original en yeso. Mariano Benlliure. 1926.

En cuanto a la simbología del proyecto, Benlliure plantea la muerte de un personaje con el que se vuelca la sociedad, la muerte de un hito social. Y es que, Joselito el Gallo junto a Juan Belmonte, son los que protagonizaron lo que históricamente se ha llamado la edad de oro del toreo español. De esta manera, es evidente que fue un personaje de una proyección social enorme. Y, por último, el escultor coloca el capote de paseo a los pies del féretro, vinculando al personaje de forma directa con el mundo de la tauromaquia.

La diferencia fundamental en estos dos proyectos es la comunicación y simbología que comportan. Por un lado, el Mausoleo de Joselito representa la gran proyección que tuvo su muerte a nivel social e histórico, y, sin embargo, la representación de Paquirri ensalza la figura del torero procurando hacer de éste una leyenda.

Los toreros españoles han venido teniendo a lo largo de la Historia y concretamente del s. XX, una gran tradición de engalanar sus tumbas con esculturas, y en muchos casos interesantes proyectos escultórico-arquitectónicos. De esta manera, se van a analizar los mausoleos de Granero realizado por el escultor valenciano José Arnal García; y el de Julio Aparici atribuida a Mariano Benlliure, las dos en el Cementerio General de Valencia, ya que, permiten continuar el análisis de los diferentes tipos de retratos en la escultura funeraria.





Figs. 37 y 38. *Mausoleo de los Hermanos Aparici*. Mariano Benlliure. 1898. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda.

El proyecto del mausoleo de Manuel Granero (véase Figs. 17 y 18) es una escultura en la que aparece un ángel sosteniendo el cuerpo sin vida y desnudo del torero, retomando así la simbología del ángel como criatura que hace de puente entre lo celestial y lo terrenal. A la derecha de la figura y del ángel, sobre el suelo una figura femenina que vela la muerte del diestro. Se trata de un conjunto alegórico en el que se representa de forma idealizada a todos los personajes, no remite a la realidad como puede ser el conjunto de Joselito, sino que apela a la simbología del “rito de tránsito”. Esta neutralidad en cuanto a la identidad de los personajes es fomentada por la estética abiertamente modernista del conjunto, en el que se buscan formas envueltas y una simplicidad mayor que en los vistos anteriormente.

El mausoleo de los hermanos Aparici, es un proyecto interesante dado que permite el análisis de otro tipo de retratos, aquellos más simbólicos, que retratan a través de la representación de los útiles o “trastos” en el oficio al que se dedicaron los personajes. Se trata de una tumba decorada, alzada sobre el suelo en un plinto escalonado sobre el que se dispone la tumba. En la parte inferior hay una cabeza de res que relaciona todos los elementos decorativos con el mundo de la tauromaquia; y en la parte superior los nombres de los hermanos Aparici. En cuanto a los elementos literales, se insinúa la parte inferior de la cruceta de una cruz, sobre la que cae un capote de paseo ricamente ornamentado simulando los bordados, y, sobre éste la montera. Esta tumba es un buen ejemplo de la tipología de ornamentación simbólica que prescinde de los elementos que hacen referencia a la identidad de los retratados, representando al personaje indirectamente.



Figs. 39 y 40. Mausoleo de la Familia Maestro Vells y Giménez. Gabriel Borrás. Se desconoce fecha. Cementerio general de Valencia. Bronce

### I.3. La escultura funeraria de los siglos XX y XXI en España

La conmemoración funeraria es un tema que acompaña a la Historia de la humanidad desde prácticamente el principio, sin embargo, para el desarrollo del trabajo, se van a tomar como referencia las manifestaciones presentes en España durante los siglos XX y XXI, que es el momento histórico en el que, estas manifestaciones artísticas adquieren mayor desarrollo y relevancia.<sup>11</sup>

En un primer momento, nos cuenta Catalá Gorgues, los cementerios se plantean con pretensiones igualitarias de manera que independientemente del estatus social o económico, se daría una sepultura igual a todas las personas. Sin embargo, esta “política” quedó relegada en un segundo plano y sustituida por la erección de panteones y mausoleos individuales. Las clases adineradas portaban los estandartes de la cultura, y se identificaban en el momento con los postulados filosóficos y vitales del romanticismo que reflejaron en sus sepulturas.

<sup>11</sup> Durante todo el siglo XIX, nació la moda en Europa Occidental del monumento funerario, cuyo antecedente es la capilla sepulcral de la familia *Greffulhe* del cementerio *Père Lachaise* (París). A partir de esta capilla y tomándola como referencia, se van generando numerosas tipologías de tumbas de todos los tamaños y estilos posibles, con ostentosas decoraciones o una simple urna funeraria. Estas primeras capillas se irán modificando con el tiempo, con la característica de la reducción sucesiva de su tamaño, lo que fomentó la rápida expansión por toda Europa. La popularización de esta nueva moda, los monumentos funerarios, es la que renueva la imagen de los cementerios y se establece en el tiempo hasta nuestros días.

El Cementerio General de Valencia es un gran museo de escultura y arquitectura funeraria, de manera que en él se pueden encontrar numerosas manifestaciones de los más variados estilos, calidad y originalidad. Si bien, conviene aclarar también que la gran parte de la escultura funeraria se desarrolla en la primera mitad del siglo XX como heredera y continuadora de la tendencia, gusto y demanda del *Modernismo* o *Art Nouveau*,<sup>12</sup> imperante en la transición del XIX al XX. Quizá el escultor más representativo del modernismo funerario, que, en el caso de España, estuvo especialmente afincado en Cataluña, sea el escultor Josep Llimona.<sup>13</sup> Dada la limitación en cuanto a la extensión del presente trabajo no se puede profundizar en la obra de Llimona, siendo especialmente relevante en la escultura funeraria española, y estando gran parte de su obra en el cementerio de Montjuic de Barcelona.



Fig. 41. *Mausoleo de Francesc Massaguer i Campins*. Josep Llimona. 1922. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol blanco.



Fig. 42. *Panteón de Pasqual Coll Portabella*. Josep Llimona. 1920. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol blanco.

El *Modernismo* tuvo gran desarrollo entre 1890 y 1910 aproximadamente, influyendo y teniendo su reflejo en la gran mayoría de los monumentos funerarios realizados en el momento. Un ejemplo es el *Mausoleo de la Familia Moroder* (figs. 72 y 73) en el que Benlliure se ve influido por la estética modernista abandonando en este proyecto el naturalismo característico de su obra. También, se ha de mencionar el *Mausoleo de la Familia Giner*, como el

<sup>12</sup> El Modernismo, es un movimiento artístico que se desarrolla en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX y se extiende por todo el territorio europeo. Arteac.es. (2019). Modernismo o Art Nouveau. [en línea] Disponible en: <http://arteac.es/modernismo-o-art-nouveau/> [Consulta 28 Jun. 2019].

<sup>13</sup> "El Sant Sepulcre" de Josep Llimona al Cementeri de Sóller. (2019). Altres escultures similars de Llimona. [en línea] Disponible en <https://cementiridesoller.wordpress.com/2014/03/27/altres-escultures-funeraries-de-llimona/> [Consulta 17 May. 2019]. Véase También: Patrimonifunerari.cat. (2019). Josep Llimona Bruguera | Patrimoni Funerari.cat. [en línea] Disponible en: <http://www.patrimonifunerari.cat/artistes/escultors/josep-llimona-bruguera/> [Consulta 28 Jun. 2019].



anterior, en el Cementerio General de Valencia, que está compuesto por dos figuras que flanquean el ángel central; éstas, de estética *inurriana*.<sup>14</sup>



Fig. 43. Figura que flanquea el Mausoleo de la Familia Giner. Vicente Navarro Romero. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra arenisca.



Fig. 44. Eduardo Rosales. Mateo Inurria. 1922. Caliza de Sepúlveda.

Y, entre las dos figuras, el ángel de estilo profundamente modernista del escultor Navarro,<sup>15</sup> que es rodeado a la vez por un relieve corrido en forma de media luna, también de características modernistas. La figura alada, andrógina, aunque con apariencia femenina ejecutada en mármol de Carrara, reposa con una actitud activa mientras pide silencio con el gesto de llevar el dedo sobre los labios.



Figs. 45 y 46. Mausoleo de La Familia Giner. Vicente Navarro Romero. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco de Carrara.

<sup>14</sup> Término propio con el que hago alusión al lenguaje del escultor cordobés Mateo Inurria (1867-1924; Dbe.rah.es. (2019). Mateo Inurria Lainosa, Real Academia de la Historia. [en línea] Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/12956/mateo-inurria-lainosa> [Consulta 12 Jun. 2019].

<sup>15</sup> Vicente Navarro Romero (Valencia 1888 - Barcelona) Museodelprado.es. (2019). Navarro y Romero, Vicente - Museo Nacional del Prado. [en línea] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/navarro-y-romero-vicente/46a866ad-6d3d-421f-8a04-b61698860bf6> [Consulta 10 Jun. 2019].

En el momento actual, la escultura de carácter funerario ha quedado en el olvido, al menos en un segundo plano, en las manos de empresas lapidarias y no en las de los escultores y arquitectos. Puede que esto, sea el resultado de que los intereses de los más adinerados ya no estén en la muestra de su trayectoria o el mantenimiento de su clan a través de los monumentos funerarios como sucedió en otro tiempo,<sup>16</sup> sino de otros medios y posesiones.

### I.3.1. La cuestión de la mimesis como principio en la escultura figurativa

*Se suele aceptar que imitar es copiar; que solo imitan aquellos que carecen de facultad de crear (...). Solemos reservar para los artistas la facultad de crear y pensamos que la imitación no es tarea del artista, sino en todo caso del artesano.<sup>17</sup>*

Para desarrollar este apartado se ha decidido realizar una contextualización histórica del concepto de *mimesis* para posteriormente aportar la interpretación personal sobre dicho concepto y la relación de éste con la producción artística personal. Mimesis, es un concepto que ha variado en su significado e interpretación durante los distintos periodos históricos, se entiende que su análisis pertenece más a la filosofía y las teorías estéticas que a la creación artística.

Se sugiere al lector interesado en este concepto consultar el texto *Historia de seis ideas* de Wladyslaw Tatarkiewicz,<sup>18</sup> una de las fuentes sobre la cual fundamentamos el desarrollo del presente punto. Durante gran parte de la historia europea ha predominado una teoría estética a la que el autor llama *Vieja teoría de la belleza*, esta teoría proponía que *la belleza es la disposición en las partes y que el arte es la imitación de la realidad*. Esta teoría estuvo vigente aproximadamente desde el s. V a.C. hasta el siglo XVIII. Sin embargo, no fue algo inamovible, sino que experimentó progresivas evoluciones durante todo este periodo.<sup>19</sup>

Los primitivos, generaron los primeros significados, y a partir de éstos, se fueron generando otros nuevos, de manera que los primeros objetos portadores de significado, objetos de arte, fueron creados por los primitivos. Así, todas las manifestaciones sucesivas de arte han venido tomando como referencia estos objetos y repitiendo las estructuras.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Op. Cit.* Pág. 136.

<sup>17</sup> DE PRADA, Manuel. *Arte, arquitectura y mimesis*. Buenos Aires: Nobuko, 2012. Pág. 15.

<sup>18</sup> Al lector interesado en el concepto de mimesis le puede interesar el *capítulo noveno: Mimesis: historia de la relación del arte con la realidad*, pág. 301, dada que el autor realiza un recorrido histórico sobre el concepto de mimesis en la historia, las diferentes teorías e inclinaciones. TATARKIEWICZ, Wladyislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997.

<sup>19</sup> TATARKIEWICZ, Wladyislaw. *Op. Cit.* Pág. 310.

<sup>20</sup> TATARKIEWICZ, Wladyislaw. *Op. Cit.* Pág. 16.

Según Manuel de Padra, el ser humano no ha interpretado que la realidad primordial de las cosas está en su apariencia física o visible, sino en *poderosas e invisibles presencias*. Con este hecho se explica la pretensión por parte de buscar el significado real de las cosas en lo más profundo, en lo que no se puede ver.<sup>21</sup> En base a esto, afirma que la idea de la mimesis o la imitación no consiste en reproducir la apariencia de las cosas, sino en representar las características más esenciales, aquellas características que realmente conforman el objeto estudiado.<sup>22</sup>

Otro gran exponente en cuanto a la reflexión sobre el concepto de mimesis es Valeriano Bozal, que de forma muy sintética se podría decir que entiende la mimesis como un concepto que nace a partir de la relación entre aspectos: mimesis es el resultado de la relación entre el sujeto y la realidad.<sup>23</sup> *La mimesis afirma la identidad de la diferencia*, pero esta diferencia no tiene necesariamente que buscar el parecido.<sup>24</sup>

*Lévi-Strauss, (...), planteó que, efectivamente, existe una diferencia entre el modo de producir de los artesanos antiguos y el modo de producir de los artistas modernos. (...). La diferencia entre nuestro modo de producir y el de nuestros ancestros radica, según el etnólogo francés, en "que nosotros somos copistas y ellos fueron creadores".*<sup>25</sup>

Tomando esta definición y conceptualización del término mimesis, se puede defender que toda manifestación artística constituye, en su aspecto más esencial, un principio mimético. La mimesis en el momento actual podría ser un término ligado al de concepto. Según la R.A.E. concepto hace alusión a *la idea que concibe o forma el entendimiento, sentencia, agudeza, opinión, juicio*. Se podría relacionar directamente con el arte, como la razón por la que se hace algo. Así pues, la mimesis hace referencia a la búsqueda esencial que caracteriza las cosas, y el concepto es la esencia, a partir de la cual se utiliza la mimesis en relación con dicho concepto. De manera que, entre concepto y mimesis se genera una simbiosis que aporta múltiples lecturas y discursos en la obra escultórica figurativa contemporánea.

Durante toda la historia, "el natural" ha sido el motivo, el concepto más explotado en la creación artística, desde el más primitivo signo, hasta el momento actual en las manifestaciones más vanguardistas: la presentación y representación del ser humano y el mundo que lo rodea y habita, ha sido la principal preocupación. Se ha cargado al cuerpo de simbologías bien distintas, lo que ha permitido que en el arte se halla generado cada vez más teorías sobre mimesis. Todas estas teorías han fomentado la exploración y la búsqueda de la esencia dando lugar a visiones personales sobre el cuerpo y sobre la realidad. Uno de los ejemplos más representativos de la exploración a partir del concepto de mimesis en el ámbito escultórico, quizá sea Alberto

---

<sup>21</sup> DE PRADA, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 28.

<sup>22</sup> DE PRADA, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 28.

<sup>23</sup> BOZAL, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Antonio Machado, 1987. Pág. 30.

<sup>24</sup> BOZAL, Valeriano. *Op. Cit.* Pág. 70.

<sup>25</sup> BOZAL, Valeriano. *Op. Cit.* Pág. 15

Giacometti, dado que su pretensión en la creación era siempre la configuración de la obra según él veía y entendía su realidad.



Fig. 47. *Hombre que camina II*. Alberto Giacometti. 1960. Bronce.



Fig. 48. *Torero*. Francisco Badía. 1972. Bronce.

### I.3.2. Reflexiones personales sobre el anacronismo en la escultura contemporánea

Para abrir este bloque se va a realizar una aclaración y distinción entre dos tipologías de escultores en el arte contemporáneo. Actualmente existen dos tipos de personalidades artísticas: en primer lugar, el artista artesano, que sería aquella persona cuya forma de entender la creación artística está en una línea más tradicional. Es el artista cuyo lenguaje artístico implica la creación en primera persona de la obra. Se preocupa por el conocimiento de las técnicas, los procesos, los materiales y, todas aquellas cuestiones que necesite para materializar su proyecto de forma personal. Esta forma de entender el arte no significa que no se busque ayuda o apoyo de profesionales en los diferentes ámbitos técnicos. Quizá un ejemplo célebre de esta forma de entender la creación sea la figura de Miquel Barceló.



Fig. 49. *Gran elefante*. Miquel Barceló. 2008. Bronce.



Por el contrario, el artista diseñador será aquella persona cuya producción se base en la configuración del proyecto artístico en todas sus facetas y encargue la realización de éste a las empresas necesarias. Su preocupación en este caso no es tanto por la formación técnica en cuestiones materiales, sino más bien, con relación a las tecnologías paralelas o relacionadas, como son los programas de diseño y edición de imágenes, de impresión, de proyección, de modelado 3D, y todos los programas que necesita controlar para la elaboración del proyecto y el encargo de su realización. Por supuesto que hay artistas que trabajan de todas estas formas nutriendo su obra con todos los procesos y las tecnologías de los que disponemos hoy.

En el momento actual, el trabajo con la figuración parece haberse convertido en una forma anacrónica de entender la creación artística y la elaboración de discursos. Sin embargo, se podría analizar cómo en el siglo XX y XXI, no han dejado de sucederse manifestaciones figurativas de muy diversas formas y con discursos bien diferenciados. También es fundamental tener en cuenta que todas las posibilidades informáticas e industriales que se han desarrollado en las últimas décadas han permitido experimentar y generar nuevas formas de hacer y de entender la escultura, a las cuales, numerosos artistas han recurrido e incorporado en su lenguaje personal. La obra del escultor catalán Jaume Plensa, se basa a nivel formal en la experimentación de las nuevas posibilidades tecnológicas e informáticas.



Fig. 50. Sho. Jaume Plensa. 2007. Varilla de acero inoxidable.

A continuación, se van a mencionar una serie de autores que se consideran representativos para ilustrar las dos personalidades creadoras en el ámbito de la escultura contemporánea. Otro buen ejemplo de lo que se podría considerar *Artista-diseñador*, es el británico Anthony Gormley, que, desarrolla su producción artística experimentando las posibilidades de la figuración con diversos materiales. *Artista-artesano* es el australiano Ron Mueck. Del mismo modo que Gormley, experimenta las posibilidades plásticas de la figuración, en este caso, dentro de la estética del hiperrealismo. Mueck, elabora sus obras a la manera tradicional de la escultura, siguiendo los procesos

necesarios del modelado en barro, hasta concluir la obra utilizando diferentes materiales actuales como son los polímeros y siliconas.



Fig. 51. *Aggregate*. Anthony Gormley. 2004. Bloque de acero dulce. 193 x 49 x 35 cm.



Fig. 52. *Ghost*. Ron Mueck. 1998. Aluminio, fibra de vidrio, caucho de silicona, espuma de poliuretano y poliéster. 219 x 64,8 x 91,1 cm.

Siguiendo la línea estética hiperrealista de Mueck, es muy celebre la obra de Eugenio Merino, escultor español que del mismo modo que el anterior, trabaja a partir de técnicas y procedimientos tradicionales, generando de este modo una obra totalmente contemporánea.



Fig. 53. *Always Franco*. Eugenio Merino. 2014.



Fig. 54. *Always Franco*. Eugenio Merino. 2014.

El ya citado escultor catalán Jaume Plensa, es quizá, el mejor ejemplo de desarrollo escultórico a partir de los medios digitales y tecnológicos. Desarrolla una obra cuya apariencia remite a las antiguas cabezas olmecas. Sus proyectos son una lección de cómo el escultor puede apropiarse de los



métodos más vanguardistas para enriquecer su trabajo. Estos sistemas también los ha venido utilizando el célebre pintor Antonio López, que, se ha servido de las posibilidades que generan los pantógrafos actuales para escalar obras a la categoría de coloso.



Fig. 55. *Humming*. Jaume Plensa. 2011. Mármol blanco.



Fig. 56. *Mujer del Almanzora*. Antonio López. 2017. Mármol blanco Macael.

Uno de los más destacables artistas-artesanos desde el punto de vista personal, por afinidad, cercanía y amistad, además de compartir la forma de entender los conceptos de la escultura, es Óscar Alvariño Belinchón.



Fig. 57. *Monumento a Francisco Álvarez de Toledo*. Óscar Alvariño. 2014. Bronce.

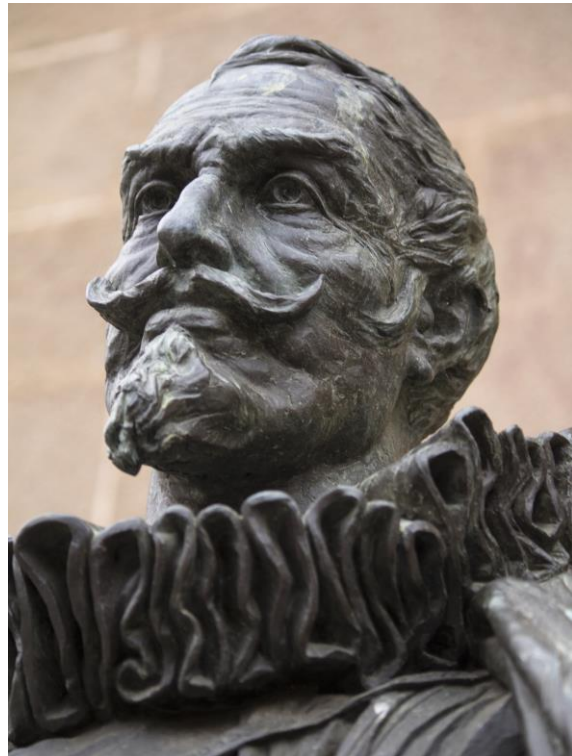


Fig. 58. Detalle del *Monumento a Francisco Álvarez de Toledo*.



Fig. 59. *Boceto para el Monumento de Miguel de Cervantes*. Óscar Alvariño. 2005. Bronce.



Fig. 60. *Monumento a Miguel de Cervantes*. Óscar Alvariño. 2005. Bronce.

Y, por último, Javier Marín y Víctor Ochoa, dos escultores que se nutren de todos los medios en función de sus intereses en cada proyecto, generando de este modo una producción de gran amplitud de lecturas en cuanto al lenguaje escultórico.



Fig. 61. *Sin título*. Javier Marín. Se desconoce fecha. Terracota.



Fig. 62. *Incubus*. Víctor Ochoa. 2008. Bronce y cable de acero.





Fig. 63. *Sin título*. Javier Marín. Se desconoce fecha. Madera.



Fig. 64. *Zulo*. Víctor Ochoa. 2013. Bronce.

Para concluir este breve apartado, se ha de decir que realmente las nuevas posibilidades que aporta la industria, en cuanto a la capacidad de ampliación y reducción de las obras son muy interesantes en todos los aspectos escultóricos. Si bien es cierto, que aun las obras monumentales que se ven en los espacios públicos realizadas por ampliación a pantógrafo tienen todas unas características de dureza y pérdida de organicidad, como si aún no se dominase la técnica como para que éste responda a las pretensiones del escultor. Sin embargo, desde el punto de vista personal, se piensa que es una herramienta muy útil y que va a ser interesante poder desarrollar en próximos proyectos, experimentando en estos nuevos campos.

## II. REFERENTES ARTÍSTICOS

Los referentes que se han utilizado para el desarrollo del presente trabajo se han dividido en dos grupos: El primer grupo incluye a dos grandes escultores históricos: Mariano Benlliure y Auguste Rodin. A pesar de ser dos personalidades que pertenecen literalmente al siglo pasado, su saber hacer dejó planteadas una serie de problemáticas en cuanto a los conceptos de la escultura. Este *saber hacer* sirve, y ha servido, para que los escultores, a través del trabajo y la reflexión continua, alcancen la “categoría” de escultor superando el estadio de artesano.

Las problemáticas que plantearon como resultado de su creatividad y su continua innovación en el campo de la escultura, han marcado a las siguientes generaciones, que, tomándolos como referencia o rechazando sus posturas, han ido alcanzado la capacidad de comunicarse en el campo de la escultura con un lenguaje propio y personal. De esta manera, el análisis que a continuación se realiza de ambos escultores, son unas breves pinceladas de las cuestiones que me plantea la contemplación de sus obras.

El segundo grupo está formado por dos artistas contemporáneos que, del mismo modo que los anteriores, generan unas propuestas artísticas que, como espectadores y creadores, obligan a replantear la obra de temática funeraria. Ambos, generan discursos sobre el concepto de lo funerario, utilizando recursos plásticos que no están vinculados de forma directa con dicho tema, de manera que connotan espacios y objetos haciendo que el espectador los perciba del modo en que ellos lo proponen. La obra de Salcedo y de Boltanski, son fundamentales dado que plantean una revisión y una renovación del catálogo simbólico del espectador, consiguiendo de esta manera una apertura de interpretaciones y una renovación del arte y los discursos vinculados con lo funerario.

## II.1. Mariano Benlliure



Fig. 65. Mariano Benlliure tallando un relieve de motivos angélicos.

Mariano Benlliure es uno de los escultores españoles más relevantes, y el que estuvo al frente de toda la escultura de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX. Es natural de Valencia, nació el 8 de septiembre de 1862 en el seno de una familia relacionada directamente con el arte, y falleció en 1947. Su padre fue pintor y decorador. Él le inició, al igual que al resto de sus hermanos (Blas, José y Juan Antonio) en el oficio de la pintura. No recibió enseñanza artística en el ámbito académico, sino que se formó en talleres de diferentes escultores, en fundiciones y en canterías, aprendiendo así de primera mano el oficio y el trabajo con los cuales desarrollaría toda su producción escultórica.



Fig. 66. *Accidenti!*. Mariano Benlliure. 1884. Bronce.

La obra del escultor es muy amplia y se caracteriza por un gran virtuosismo y perfección técnica desde el pequeño formato a la escala monumental, pasando por el relieve y la amplia producción de retratos. Esta gran capacidad le permitió desarrollar un lenguaje personal e inconfundible entre

sus coetáneos. Una característica fundamental en la obra del escultor era su capacidad para encontrar el lenguaje apropiado para cada uno de sus trabajos. Es decir, ejecutaba de un modo diferente cada una de sus obras, por ejemplo, los retratos de la familia real o los de sus allegados.



Fig. 67. *El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia*. Mariano Benlliure. 1906. Bronce y mármol de Carrara.

En el trabajo en relieve, tomó referencias de los maestros italianos del renacimiento en concreto de Ghiberti, consiguiendo que la simulación del volumen no estuviese marcada por una cuestión matemática como es la perspectiva, sino que se generase de una forma orgánica a través de la insinuación del volumen, y de la construcción a través del ojo, siguiendo los principios de la técnica pictórica.

La escultura monumental y conmemorativa, la escultura funeraria y la sacra, ocuparon la mayor parte de su carrera ya que no cesó de ejecutar encargos de estas características hasta sus últimos días. Benlliure, realizó numerosos proyectos, introduciendo en todos ellos innovaciones y generando conjuntos compositivos que tienen una calidad digna de los grandes maestros de la Historia de la Escultura.

Una de las obras que no se han de pasar por alto es *El infierno de Dante*, obra que realizó como propuesta personal para el Salón de las Artes de la Familia Bahuer. Esta obra, está en una relación directa con la célebre obra las *Puertas del infierno* del escultor Auguste Rodin. Se trata de una chimenea monumental de tres metros de altura y compuesta por *¡Treinta y tantas figuras! hechas a conciencia*.<sup>26</sup> Este grupo muestra la capacidad que tenía Benlliure con el trabajo de los diferentes materiales de las diferentes etapas del proceso escultórico: es un alarde del conocimiento del modelado y de la cera perdida.

<sup>26</sup> Carta de Mariano Benlliure a José Benlliure, Barcelona, 18/12/1899





Fig. 68. *Infierno de Dante*. Mariano Benlliure. Palau de la Generalitat. 1900. Bronce.



Fig. 69. Detalle de Virgilio y Dante del *Infierno de Dante*.

El conjunto se dispone de forma piramidal del mismo modo que Dante define la estructura del infierno. En la parte superior las figuras de Dante y Virgilio caminando hacia el infierno, y en los planos inferiores las distintas etapas del infierno. Por el lado derecho del conjunto se aprecia a Caronte que navega con la barca llena de cuerpos sin vida sobre el río Aqueronte, representado en el conjunto con el chorreo de la cera líquida. Destaca la utilización de la cera como material plástico de modelado, nunca antes de Benlliure se había utilizado de esta manera. Véase *No la despiertes*. Por el lado izquierdo del conjunto, el diablo que espera a los difuntos, estableciendo esta figura a nivel compositivo, la separación entre lo que podría ser el límite de lo terrenal y lo infernal, con el corte visual que genera el ala de ésta. En los planos inferiores una amalgama de cuerpos sufriendo toda clase de torturas, dolores y muertes. En el interior continúa la sucesión de los cuerpos, con una utilización del tamaño realmente sabia, de manera que lo que representa una mayor cercanía al mundo terrenal y es más importante está representado de mayor tamaño, y lo que se aleja hacia el interior del infierno está representado en una escala inferior.

Dado el conocimiento y la maestría del escultor, llevó en varios proyectos al límite la capacidad de resolución técnica, como apreciamos en este conjunto, en el *Mausoleo de Julián Gayarre* (Fig. 76) y el conjunto que coronaba el *Panteón de los Duques de Denia*.



Fig. 70. Detalle del diablo del *Infierno de Dante*.



Fig. 71. Detalle Caronte y su barca del *Infierno de Dante*.

Otro proyecto de los que se ha nutrido especialmente este proyecto ha sido el *Mausoleo de la familia Moroder*. Realizado por Mariano Benlliure y el arquitecto Martonel, fue encargado en 1907 por don Luis Moroder Pairo y doña Vicenta Pedralba, viuda de don Ricardo Moroder, para el cementerio general de Valencia.<sup>27</sup>



Figs. 72 y 73. *Mausoleo de La Familia Moroder*. Mariano Benlliure. 1907. Cementerio General de Valencia.

<sup>27</sup> En caso de interés, consúltese: TENAS GONZÁLEZ, Vicente Jaime. *Hacia una epistemología del espacio escultórico: metodología para el análisis y decodificación del objeto escultórico. Seis monumentos públicos en la ciudad de Valencia*. Valencia: Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. 1988.



La figura principal, se trata de una Ángela, como hizo en varias ocasiones el artista, modificó la iconografía de los ángeles atribuyéndoles sexo sin dar lugar a ambigüedades. La figura alada, realizada en mármol blanco de Carrara, sostiene el pomo de la puerta y la mantiene abierta, señalando con su mano derecha hacia el interior de la cripta donde yacen los difuntos. Esta disposición de la Ángela sujetando la puerta, responde al dogma de la resurrección de los muertos<sup>28</sup> y al señalar hacia la cripta, hace alusión al epitafio que hay labrado entre las dos figuras superiores. Dice así: “velad porque no sabéis el día ni la hora de la muerte”.



Fig. 74. Detalle de anverso de la puerta de la cripta, Mausoleo de la familia Moroder.

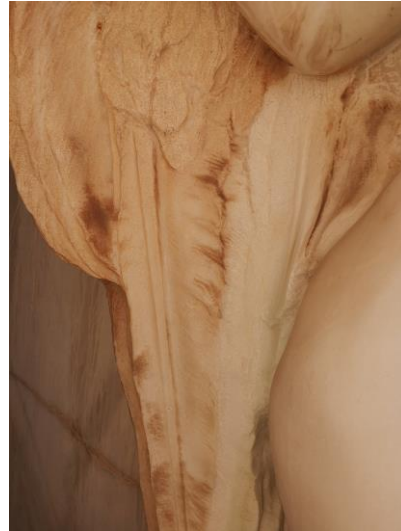


Fig. 75. Detalle del ala derecha de la ángela del Mausoleo de la familia Moroder.

La figura en mármol estatuario italiano, en contraste con la puerta de bronce de pátina verdosa, genera una colisión visual que hace que el espectador asocie la figura alada con lo celestial y la divinidad, y el resto de los elementos con lo terrenal. Aprovecha los tonos blanquecinos del mármol para simbolizar la pureza angelical frente a lo material como la puerta o el cáliz, o las figuras superiores como personas que velan. El mármol, un material duro, se hace algodonoso en la representación de las alas y carnal en la representación del cuerpo. En este caso, la Ángela posee una blandura y una pureza exquisita a través de la representación de la figura como una joven adolescente de evidentes características modernistas, que se pueden apreciar en las Figs. 19 y 20.

El mausoleo al tenor Julián Gayarre fue encargado a Benlliure en el año 1890 por el sobrino del tenor. Dada la amistad que unía al escultor y al tenor, Benlliure, cobró únicamente el coste de materiales de la obra. De nuevo en este proyecto se aprecia la combinación de materiales especialmente común en la obra del escultor. Se trata de un conjunto muy complejo de realizar técnicamente dada la gran cantidad de elementos que tiene. Lo que más

<sup>28</sup> RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Monumentos funerarios en Valencia*, Págs. 511-524. Dentro de *El mundo de los difuntos: cultos, cofradías y tradiciones*. Coord. por CAMPOS, Francisco Javier y FERNANDEZ DE SEVILLA. Vol. 1, San Lorenzo del Escorial; Ediciones Escorialenses, 2014. Pág. 521.

interesa para el desarrollo del presente proyecto, además de las cuestiones compositivas y formales, son las alegorías. Sobre el último peldaño aparece la alegoría de la música, llorando apoyada en la lira, y sobre el sarcófago de mármol italiano, las alegorías de la melodía y la armonía que elevan el ataúd hacia el cielo. Sobre éste, se acerca volando una Ángela para escuchar la última nota del cantante.<sup>29</sup>



Fig. 76. *Mausoleo de Julián Gayarre*. Mariano Benlliure. 1901. Cementerio del Roncal, Navarra. Bronce y mármol blanco de Carrara.

Este es el monumento funerario de mayor complejidad técnica y formal que realizó el escultor junto con el grupo que coronaba el *Panteón de los Duques de Denia*.<sup>30</sup> En este caso, el ángel está ejecutado en bronce lo que posibilita la organicidad de las telas que lo cubren, ya que Benlliure modelaría la cera con exquisita precisión sobre la figura consiguiendo así, una mayor sensación aérea y de movimiento. Este acabado orgánico característico de la cera también lo vemos reflejado en las plumas de las alas, que tienen una soltura y una gracia de modelado que realmente dan la sensación de que ondean en el aire.

La *alegoría de la Victoria* que pertenece al *Monumento al general Miguel Primo de Rivera* en Jerez de la Frontera, de nuevo, abiertamente sexualizada

<sup>29</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José. *Monumentos públicos: arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos*; en *Mariano Benlliure: El dominio de la materia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

<sup>30</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José. *Op. Cit.* Pág. 54.



se representa como una figura alada de marcadas características femeninas. El monumento fue encargado por el ayuntamiento de Jerez en 1923, tras la subida al poder de Primo de Rivera y se inauguró en 1929. Dado que la temática del monumento no interesa al desarrollo del presente trabajo, se va a analizar esta alegoría de la victoria de forma independiente.



Fig. 77. *Alegoría de la Victoria. Fuente monumental al General Miguel Primo de Rivera. Mariano Benlliure. 1929. Bronce.*

En relación con lo que se mencionó anteriormente respecto a la gran capacidad estilística de Benlliure, en esta escultura se aprecia de forma evidente una influencia mayor de la escultura modernista. La fisonomía de la figura se endurece y exagera generando una sensación de gran hieratismo que, a la vez, se rompe por el vuelo de los paños y el pelo. El pelo es un elemento que denota esta intencionalidad sintética, ya que, el escultor normalmente representaba los pelos de una forma más barroca, aireada y naturalista.

La razón por la que probablemente Benlliure decidiera sintetizar la figura y otorgarle una representación más vinculada con la escultura griega, es porque se trata de una alegoría a la victoria. Se puede apreciar con los numerosos ejemplos en la obra de Benlliure cómo elementos pertenecientes a la religión católica se hacen paganos en forma de alegoría, y elementos que no tienen relación directa con la religión se hacen religiosos a través de la representación funeraria.

La capacidad de representación que tenía el escultor era fruto de las horas de trabajo en sus años de aprendizaje. Benlliure es el escultor más impresionante de su época, y fue la edad de oro de la escultura española con grandísimos escultores de la talla de Mateo Inurria, Agustín Querol, Miquel Blay i Fábrega, Aniceto Marinas, Moisés de Huerta, José Capúz, Josep Llimona, José Clará, José Alcoverro, Manuel Fuxá, etc. La capacidad de análisis, de síntesis, de representación, de trabajo y dominio de todos los

materiales aplicados a la escultura, hacen de Benlliure el más grande de los escultores representantes del realismo decimonónico.

La aportación más interesante de Benlliure a la escultura es la capacidad de naturalizar la materia inerte y su gran intuición para jerarquizar entre los elementos de la obra. Esta jerarquización la llevaba a la materia a través de la gran cantidad de recursos técnicos que tenía. Es decir, podía trabajar el mismo elemento de muchas formas diferentes y siempre lo representaba de una forma veraz. Su forma de entender el pelo, los distintos tipos de pelo, es asombroso con qué maestría representa un tocado de la alta burguesía y también, el pelo alborotado de un niño cuando juega.

La materia inerte, el barro, la cera, la madera, la piedra, y las demás, se hacen carnosas y blandas en sus manos. Las representaciones de niños, que son muy comunes en sus proyectos, son literalmente de carne y hueso, con la dificultad que entraña trabajar con un niño. Su capacidad gráfica es inmensa, la gráfica era para él una parte más de la concepción escultórica, es decir, mientras que nosotros utilizamos la gráfica en la escultura de una forma efectistas para conseguir que la obra tenga gracia, para Benlliure la gráfica era el resultado del trabajo desenfadado e interactivo con la materia, en el cual la última pretensión es la búsqueda de una textura o de una apariencia en la materia.

## II.2. Auguste Rodin



Fig. 78. Auguste Rodin en su casa estudio de Meudon.

Nació en París el 12 de noviembre el año 1840, y falleció en Meudon en 1917. Apenas se conservan datos fiables ni documentación de su infancia. Los comienzos de su carrera fueron complicados al ser rechazado en la Escuela de Bellas Artes de París, por lo que decidió formarse al margen de los cauces académicos asistiendo a modelar al Louvre, y posteriormente, inicia su formación en el campo de las artes en la escuela de artes decorativas, y trabajando para escultores reconocidos en el París de la época.

Rodin fue rechazado en numerosas ocasiones por la crítica, ya que su concepción de la escultura supuso la ruptura radical con la estética y los cánones neoclásicos que primaban en ese periodo artístico. La primera obra que se rechazó de Rodin fue el *Hombre de la nariz rota*, a partir de razones como que la obra estaba inacabada. El segundo gran rechazo de los comienzos del escultor lo protagoniza, su obra *La edad de bronce* que realizó a su regreso de un viaje por Italia donde pudo conocer a los grandes maestros italianos. En esta obra se acusó al escultor de haber utilizado el vaciado del natural para la reproducción de la obra, finalmente la crítica aceptó la escultura como una obra maestra.

En 1880 recibió el encargo de las puertas del futuro museo de Artes Decorativas de París que debían seguir la temática de la narración de la *Divina comedia* de Dante. Rodin dedicó a este proyecto hasta sus últimos días, convirtiéndose así en el eje de toda su producción. La gran mayoría de la obra del escultor, son estudios de fragmentos de esta gran obra, como *El pensador*, *Adán* o *El beso* entre otras.

Entre 1884 y 1888 realizó la obra monumental *Los burgueses de Calais* que le encargó el ayuntamiento de Calais. Debía tratarse de un monumento que narrase la hazaña de los seis hombres gracias a los cuales se disolvió el sitio del rey inglés Eduardo III tras la batalla de Grècy sobre esta ciudad. Las figuras de mucha expresividad son representadas a través del retrato psicológico mostrando preocupación, miedo, indiferencia, etc. El tribunal encargado de la supervisión del monumento no terminó conforme con el

trabajo del escultor, de manera que, que no se instaló en el lugar para el que fue realizado hasta pasados diez años.



Fig. 79. *Las puertas del infierno*. Auguste Rodin. 1928. Bronce. 635 x 400 x 85 cm.

Rodin entendía que la piel de la escultura es un reflejo de la estructura interior del cuerpo. Los volúmenes se acentúan, los músculos se descolocan de su lugar, la anatomía es una excusa para la conformación de una serie de volúmenes que configuran un todo. El sentido del naturalismo es reemplazado por una estructura volumétrica, lo que lleva al escultor a la configuración de obras que, en última instancia, no pretenden lograr un parecido mimético, sino que buscan transmitir al espectador una serie de sensaciones, como la tensión, la comodidad, la agresividad, la pena.

Pero sin duda el gran rechazo que Auguste Rodin recibió de la crítica fue cuando presentó su propuesta para el monumento a Honoré de Balzac, encargado por Emile Zola. La obra se rechazó porque la crítica defendía que estaba inacabada, que no representaba al escritor de la forma digna en que debería ser retratado por los méritos conseguidos en vida. Por estas cuestiones se derivó el encargo al escultor neoclásico Falguière.



El interés fundamental que tiene Rodin como escultor para la investigación que se realiza, es su capacidad para buscar continuamente una forma personal de representación de la realidad, una inquietud que le hizo evolucionar desde sus primeros trabajos como *La edad de bronce*, hasta los últimos como el *Balzac*, donde ya se aprecia claramente un lenguaje propio.

Las tres obras en las que se aprecia la evolución del planteamiento formal del escultor son las que se van a mencionar a continuación.



Fig. 80. *La edad de bronce*. Auguste Rodin. 1877. Bronce. 180,5 x 68,5 x 54,5 cm.

La escultura denota la gran capacidad de análisis volumétrico, y la capacidad representativa del cuerpo humano. Se puede apreciar que es una obra de una prolongada ejecución dada la naturalidad y organicidad con la que los planos de volumen se intercalan unos con otros, la actitud de la figura, inscrita en una armonía total y la capacidad de entender el dibujo en la escultura. La integración del volumen, la forma que éste tiene de fundirse en el contexto y el dibujo e insinuación de la dirección del volumen hacen de ésta una obra maestra en la producción del escultor, y más aún porque da claves de la capacidad que Rodin tuvo para el desarrollo de un lenguaje totalmente personal.



Fig. 81. *Adán*. Auguste Rodin. 1881. Bronce. 197 x 76 x 77 cm.

*Adán*, es una obra que surge con el encargo de las puertas del infierno junto a la figura de Eva, ambas debían coronar las puertas monumentales. Esta obra, del mismo modo que *La edad de bronce*, muestran ese interés e influencia por el Renacimiento Italiano. En concreto por la obra de Miguel Ángel.

Es especialmente interesante la representación física del personaje, musculoso, desarrollado y poderoso, en contraste con la actitud derrotada y prácticamente sumisa. La cabeza que se posiciona sobre el hombro izquierdo de una forma anñada, podríamos decir que genera un descanso que se secunda con la pierna derecha de la figura, estando relajada sobre un plano superior que la izquierda. Sin embargo, la armonía de la cabeza se rompe con la tensión de los antebrazos y las manos que, de una expresividad muy potente, narran ese espíritu de lucha ante la coacción. El *Adán*, reúne todas las características de los *Moribundo* y *Rebelde* del maestro italiano.

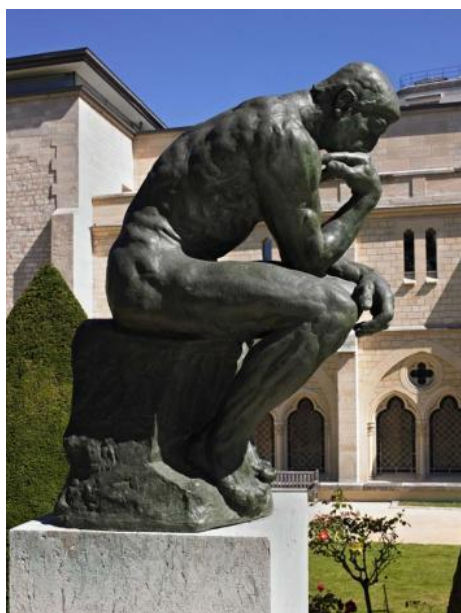


Fig. 82. *El pensador*. Auguste Rodin. 1903. Bronce. 180 x 98 x 145 cm.

El pensador, es probablemente la obra más conocida y célebre del maestro francés. Esta obra interesa especialmente por varias razones. En primer lugar, porque existen varias versiones de esta, en diferentes tamaños y materiales. Esto permite el análisis del proceso de trabajo del escultor en los diferentes materiales y la forma que tenía de entender la forma a través de las diferentes técnicas.<sup>31</sup>

En segundo lugar, *El pensador* es una de las obra que proporciona las claves para comprender la evolución plástica y formal del escultor, hasta alcanzar su obra culmen, su *hijo pródigo* como consideró el propio escultor: *El Balzac*. Si se comparan las tres obras que se han planteado *La edad de bronce*, *Adán* y *El pensador*, se aprecia cómo Rodin desde un principio tuvo una gran preocupación por la representación fidedigna del natural, que, con el desarrollo de su carrera, fue mutando sin ser abandonada. En las dos siguientes obras se continúa apreciando la referencia del cuerpo vivo y palpante, pero con una representación más personal, una configuración formal que es fruto de la representación de lo que el escultor pretendía que la obra transmitiese, más que una representación formal.

Y, por último, *El pensador* es un cuerpo masculino que, a través del modelado de la forma y la sucesión violenta en algunos casos de volúmenes, consigue representar el brutal conflicto de la reflexión, y hacerlo visible a través de la percepción del cuerpo humano. La búsqueda incansable del escultor consistiría en una presentación de la estructura que subyace a la epidermis del cuerpo, buscar y mostrar el fundamento anatómico. El gesto de Rodin es el dibujo de la amalgama de volúmenes que quedan ocultos al ojo tras la piel, unos volúmenes inventados y exagerados o mermados en favor de la creación escultórica. Es esta comunicación entre la superficie y la profundidad anatómica lo que Rodin aporta,<sup>32</sup> resultando así superficies de una calidez tosca, con un estatismo inquieto y un desequilibrio que remite al *Moisés* de Miguel Ángel. *El pensador* constituye la obra que define la forma de entender la escultura del maestro francés, hasta la realización del *Balzac*. Rodin consideraba que su *Balzac* era su “hijo prodigo”, es decir, que en él congregaba su visión madura sobre la escultura, su auténtica forma de hacer, su forma de pensar, y más concretamente, su lenguaje expresivo.

*Si la verdad tiene que morir, mi Balzac será hecho pedazos por las generaciones futuras. Pero si la verdad es imperecedera, profetizo que mi escultura hará su camino, Esta obra, sobre la que se burló todo el mundo y que fue ridiculizada por todos los medios, ya que no era posible destruirla, forma el núcleo de mi vida, el eje de mi estética. Desde el día que la concebí soy otra persona.*<sup>33</sup>

El escultor, fue capaz de hacer una obra personal de una sensibilidad muy afín con la personalidad tanto del escritor retratado, como la suya propia, a través de un modelado muy suelto, cada vez más alejado de la manera

---

<sup>31</sup> Sin embargo, no es fiable porque en ese momento los escultores no solían tallar las piedras, sino que, realizaban un modelado ajustado y proporcionaban el vaciado al sacador de puntos, que era un cantero o escultor muy experimentado y realizaba una copia en piedra bajo la supervisión del escultor.

<sup>32</sup> KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002. Pág. 38.

<sup>33</sup> NERET, Gilles. *Rodin: Esculturas y Dibujos*. París: Taschen, 1994.

académica y del naturalismo. Rodin, con su forma de entender el modelado, *obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo.*<sup>34</sup>



Fig. 83. *Retrato de Balzac*. Davis d'Angers. Se desconoce fecha. Terracota.



Fig. 84. *Retrato de Balzac*. Auguste Rodin. 1904. Gres esmaltado. 47 x 44 x 38 cm.

“El hijo pródigo”, el retrato de Balzac es una sucesión de volúmenes inhumanos que al conjugarse unos con otros generan un todo que cobra sentido y vida a la vez. Sin embargo, esta conjugación se realiza fragmentada, es decir, la cabeza o retrato del escritor se compone con un sentido escultórico totalmente diferente al “cuerpo”. Esta ruptura en la lectura de la obra se da básicamente por el diferente método de modelado del cuerpo y la cabeza.

El pelo y la cara se caracterizan por una soltura y espontaneidad admirable, reafirmando que la última pretensión del artista es la mimesis veraz, sino más bien el interés de representar la realidad desde su punto de vista personal: cómo fue Balzac para Rodin. Y, por otro lado, la configuración del cuerpo como una masa uniforme que apenas deja ver qué hay debajo de la tela que lo cubre. El cuerpo fue modelado en barro aparte de la cabeza, lo que lleva a pensar en la ruptura formal entre ambos elementos. Y la solución final a la que recurrió el escultor, fue cubrir literalmente el cuerpo con una bata bañada en escayola. Las formas naturales que resultan del chorreo de la escayola sobre la tela son naturalmente diferentes de la cabeza, que, modelada a conciencia en la representación de Balzac, genera una ruptura entre ésta y ese manto de tela que tapa lo que hay debajo.

Esta capacidad exploratoria en el ámbito escultórico a través de la combinación de diferentes métodos (y por lo tanto diferentes resultados) en la configuración de una misma obra de carácter unitario, convierten al escultor en “el padre de la escultura moderna”, referente de este proyecto y de los planteamientos y concepciones personales sobre la escultura.

<sup>34</sup> KRAUSS, Rosalind E. *Op. Cit.* Pág.40.



### II.3. Doris Salcedo



Fig. 85. Doris Salcedo.

Doris Salcedo es una artista colombiana natural de Bogotá, nacida en 1958. Estudia Bellas Artes en la universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, posteriormente en Nueva York continúa su formación artística. Se traslada de nuevo a Colombia donde vive y trabaja desde entonces. Recibió la Beca de la Fundación Guggenheim, lo que la colocó en los más altos circuitos del panorama artístico actual. Doris Salcedo realiza exposiciones continuamente y su presencia en el arte contemporáneo es indiscutible. En 2010 recibe el premio Velázquez de Artes Plásticas.

*Plegaria muda* es un proyecto instalativo que comienza en torno al 2008 y continúa desarrollándose hasta la actualidad. La obra consiste en dos mesas que se contraponen, y que albergan entre ambas una capa de tierra prensada con semillas de hierba. Las mesas, hechas a mano, tienen las dimensiones de un ataúd. Para la artista colombiana, las mesas, las sillas y los armarios, son elementos importantes, presentes de forma continua en su trabajo, ya que están íntimamente vinculados con el ser humano. Al crecer la hierba de las semillas, ésta busca la salida a través de las grietas entre la madera de las mesas. Ese crecimiento del pasto se traduce en la obra de Salcedo en un mensaje esperanzador, como que la vida resurge en cualquier circunstancia. La simbología de la contraposición de las mesas consiste en generar una sensación de ausencia a través de la inutilización del objeto cotidiano y de esta manera a través de la ambigüedad se plantea una ausencia.

La obra trata sobre las muertes resultantes del conflicto armado presente en Colombia, como fruto de la represión, el control ejercido desde el poder y por lo tanto las continuas masacres de personas a manos de las autoridades. Se trata de una representación silenciosa de lo que estos conflictos traen consigo. A la artista le marcó un viaje que realizó a Los Ángeles donde conoció la violencia continua y los conflictos entre pandillas de procedencia latina, que al final se convierten en una venganza infinita. También, cuenta la artista que entrevistó a las madres de las personas desaparecidas durante la búsqueda de los restos de sus hijos, hasta que finalmente se encontraron en una fosa común donde habían sido enterrados. Posteriormente acompañó a las madres en la preparación del duelo de los difuntos y en la búsqueda de justicia ante los crímenes y atrocidades cometidos a sus familiares. Éstos

fueron los hechos fundamentales que impulsaron la creación de este proyecto.

*La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. 'Plegaria Muda' es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda a nuestros muertos, escribió.<sup>35</sup>*



Fig. 86. *Plegaria muda*. Doris Salcedo. Proyecto Activo. Madera, tierra y semillas.

La otra obra que interesa analizar para el desarrollo del presente trabajo es *Palimpsesto*. Se trata de una instalación en la que utiliza con fines artísticos la ingeniería hidráulica, a través de la cual hace surgir del suelo gotas de agua que se agrupan formando los nombres de mujeres, hombres, niños y niñas que han perdido la vida en el mediterráneo intentando llegar a las costas europeas.

El título de la obra culmina la interpretación de ésta, el significado de *Palimpsesto* es el hecho del borrado o raspado de las palabras escritas para poder escribir encima de lo que estaba escrito, es decir, un texto sobre otro texto, unas palabras sobre otras palabras, y en este caso, unos nombres sobre otros nombres.

La obra contiene una gran poética dado que se forman las letras que en conjuntos forman los nombres de fallecidos en el mar, con el crecimiento progresivo de gotas de agua, casi como un llanto por cada una de las

<sup>35</sup> Doris Salcedo exhibe *Plegaria muda* en Colombia. (2019). El silencio de la violencia. [en línea] Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/doris-salcedo-exhibe-plegaria-muda-en-colombia/379666-3> [Consulta 9 abr. 2019].

personas que perecieron. Es una conmemoración silenciosa, un llanto mudo, por personas con nombre y apellidos, y con una historia concreta, que son homenajeadas a través de esta obra que propone la artista.

*Hay que buscar maneras de honrar esas vidas. De la manera más extraordinaria que pueda imaginarme deberíamos hacer duelo por cada una de estas vidas, no importa de dónde vengan, le dijo Salcedo al director de la Royal Academy of Arts de Londres, Tim Marlow, que hizo un programa para la BBC sobre el montaje de esta obra conceptual.<sup>36</sup>*

La intención final de la obra era recordar y conmemorar la identidad de estas personas, evitar a toda costa que sean concebidas como un simple número, recordarnos que son seres humanos que tienen nombre y apellidos, un pasado y una historia que quedó truncado por un viaje en busca de un futuro posible.

Esta obra constituye un proyecto de conmemoración funeraria a través del cual, la artista invita a empatizar con la historia de las víctimas y plantear la cuestión de la muerte y el olvido. La obra se dispone como una instalación en todo el suelo del Palacio de Cristal, y de cuando en cuando surgen en el suelo unas lágrimas que forman los nombres de algunas personas de África y de Oriente Medio que fallecieron en el mediterráneo durante su empresa de buscar una mejor vida. La instalación remite directamente a las tumbas de las antiguas basílicas en las que, en el suelo se disponían grandes planchas de piedra sobre las cuales se hallaba grabadas las señas de un difunto.

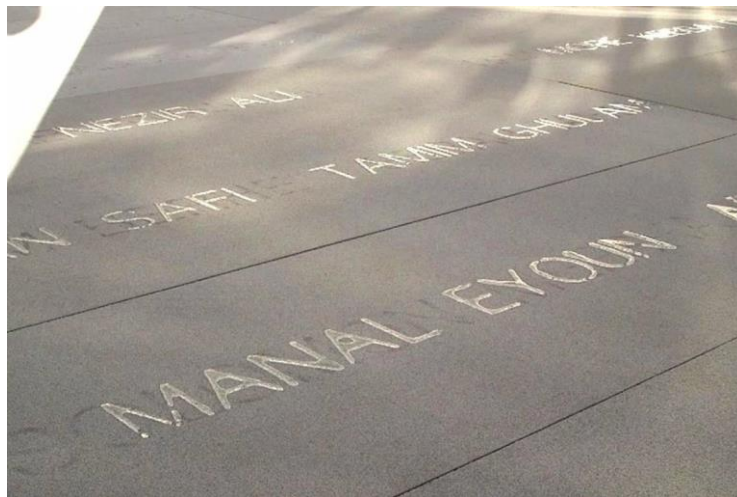


Fig. 87. *Palimpsesto*. Doris Salcedo. 2017.

Estas dos obras de Doris Salcedo se constituyen bajo un discurso claramente funerario a través del cual la artista plantea unos temas de compromiso social y político. En relación con el proyecto de investigación, interesa la mención de la obra de Salcedo por su capacidad de proponer una reinterpretación y una

<sup>36</sup> BBC News Mundo. (2019). "Palimpsesto", la poderosa obra con que la artista colombiana Doris Salcedo vuelve a llorar a los muertos. [en línea] Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42024593> [Consulta 12 abr. 2019].

nueva representación de lo funerario, como es claramente en el caso de *Plegaria muda*.

Es fundamental mencionar cómo la obra se colma de esa apariencia funeraria a través de la recreación de la disposición del camposanto. La repetición de elementos, la disposición ordenada en cuanto a las separaciones similares entre los distintos elementos, unidireccionalidad y ritmos hacen que las obras de Salcedo se configuren como una recreación del imaginario del cementerio tradicional "occidental". Por lo que son proyectos que nos ayudan a reflexionar sobre la reinterpretación del concepto de *lo funerario* y la posibilidad que presenta todo espacio para la reflexión acerca de estos temas.

## II.4. Christian Boltanski



Fig. 88. Christian Boltanski en una de sus instalaciones.

Christian Boltanski nace en París el seis de septiembre de 1944. Hijo de padre judío y madre cristiana, pasó una infancia difícil debido a la ocupación alemana en Francia durante el final de la Segunda Guerra Mundial y las catástrofes humanas que se sucedieron durante la misma. Boltanski comenzó su formación en el arte de forma autodidacta, y sin haber tenido una educación primaria debido a la inestabilidad por la guerra. Actualmente reside y trabaja en Malakoff, Francia.

Su desarrollo artístico comienza hacia el 1958, año en que se inicia en la pintura de forma autodidacta. En este periodo genera obras figurativas de gran formato representando temas históricos y de un carácter lúgubre fruto de su pasado. En 1968, comienza a prestarle más atención a otros medios de expresión como son la fotografía, la imagen de archivo, los objetos y cosas personales que tienen un discurso sobre la memoria y el paso del tiempo, temas que marcarán el resto de su carrera.

A comienzos de la década de los setenta, publica sus primeros textos y participa en la *Documenta 5*, en Kassel. A partir de este momento el artista



francés no cesa de investigar y producir obra que expone de forma continuada.

Las obras que se van a analizar a continuación están muy relacionadas entre sí y también están vinculadas al trabajo de investigación que se está abordando. La obra del artista interdisciplinar se estructura en torno al concepto de la evanescencia de la vida, la muerte y la memoria. Estos temas están vinculados directamente con la temática que se desarrolla en este proyecto y por este motivo, es un referente artístico contemporáneo de importancia.

Para el artista, *la existencia humana está caracterizada por aspectos muy débiles por lo que la existencia puede acabar en cualquier momento o cualquier circunstancia.*<sup>37</sup> Nos centramos especialmente en la exposición *Départ Arrivée*, realizada en el IVAM en el año 2016. La exposición estuvo conformada por siete instalaciones dispuestas como una instalación total en la que el espectador penetra como en un laberinto y realiza un recorrido, *pasando por diferentes momentos, como las estaciones del vía crucis.*<sup>38</sup>

En la exposición, comenta el artista, hay entorno a unas 3000 fotografías de suizos muertos, con las cuales genera las propuestas instalativas. De las siete instalaciones que conforman el total de la exposición para el desarrollo del trabajo se van a mencionar tres de ellas por su carácter funerario en cuanto a la forma de plantear el montaje y el discurso narrativo.

En el comienzo de la exposición se encontraba *Les tombeaux* (1996), que remiten de forma directa al imaginario colectivo del ataúd y, por tanto, no sólo de la muerte y la ausencia, sino también, la representación y la conmemoración funeraria. La instalación ocupa una sala en la que se disponen unas estructuras cubiertas con telas negras. Las paredes contiguas albergan espejos de formato cuadrado ordenados de forma aparentemente aleatoria. Y, por último, la iluminación de la sala depende de una serie de bombillas que cuelgan a diferentes alturas del techo sobre la instalación. Además del montaje, que remite al espectador a la idea de tumba de forma inmediata, el título concluye y aporta esta asociación de forma clara, por lo que el espectador cuando penetra en esta sala entra en un espacio funerario.

Especialmente interesante es el diálogo poético que se establece entre el espectador y la propia instalación al provocarse el reflejo del visitante en el espacio funerario. De esta manera el artista plantea de forma muy sutil uno de los pilares conceptuales de su trabajo, la evanescencia de la vida. Boltanski, hace partícipe al visitante de su obra a través del reflejo fugaz en los espejos, como una suerte de representación de la vida frente a la instalación, como representación de la muerte.

---

<sup>37</sup> GVA IVAM. (2019). Exposición 'BOLTANSKI. Départ-Arrivée' en el IVAM. [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AX5UhBxLNSY> [Consulta 9 May. 2019].

<sup>38</sup> GVA IVAM (2019). Exposición 'BOLTANSKI. Op. Cit.

Es especialmente interesante la forma de Boltanski de connotar el espacio. El artista hace del espacio expositivo un espacio funerario, un espacio de conmemoración a la memoria de aquellas personas que están olvidados, un espacio de recuerdo. Dice el artista, *los museos son las nuevas iglesias, los nuevos lugares de peregrinaje*.<sup>39</sup>



Fig. 89. *Les tombeaux*. Christian Boltanski. 1996.



Fig. 90. *Reliquarie*. Christian Boltanski. 1990.

En la obra *Reliquarie* (1990), el artista recrea una suerte de altar compuesto por imágenes de niños, niños que actualmente están muertos, como afirma el autor. El montaje de la obra recuerda a los altares que antiguamente se realizaban en el día de los difuntos, en los que se colocaban las fotografías de los antepasados para recordarlos en ese día. Estos altares se solían iluminar con una vela delante de cada fotografía, y siguiendo este patrón, el artista ilumina estas fotografías con una luz muy cercana a las mismas, de manera que la luz por un lado revela y por otro lado oculta la información.<sup>40</sup>

La vinculación visual que tiene esta obra con la disposición de los nichos en los cementerios, además de la incorporación de fotografías de niños que sabemos que están muertos, establece un diálogo nuevamente con la idea de la conmemoración funeraria.

Y, por último, *Réserve de suisses morts* (1991), con la que finaliza la gran instalación formada por siete piezas dispuestas por todo el espacio del IVAM. Para el desarrollo de esta investigación esta obra sea probablemente la más interesante. Esto se debe a que es una instalación que genera un espacio funerario en el que el espectador se puede situar, casi como una suerte de visita a un cementerio. El espacio se construye a través de la disposición de una gran cantidad de cajas que presentan en su parte frontal una fotografía de una persona. Como menciona José Miguel Cortés son una especie de relicarios que en su interior pueden contener los restos del difunto, ceniza, o quizá objetos personales.

<sup>39</sup> GVA IVAM (2019). Exposición 'BOLTANSKI. *Op. Cit.*

<sup>40</sup> GVA IVAM (2019). Exposición 'BOLTANSKI. *Op. Cit.*



Fig. 91. *Réserve de Suisses morts*. Christian Boltanski. 1991.

Esta instalación plantea conceptos básicos del trabajo del artista, por un lado, la idea de la “memoria”, a través de esas fotografías que representan a personas que hoy no están vivas. De esa manera, el artista hace visible la evanescencia de la vida. El artista, al plantearnos estas fotografías de “suizos muertos” hace reflexionar sobre que la vida tiene un final. Del mismo modo que esas personas se retrataron en un momento de su vida y hoy, ese retrato constituye los últimos vestigios de la presencia de ésta en el mundo, Boltanski, plantea que tarde o temprano todos terminaremos siendo poco más que una caja de zapatos o quizá de galletas que porta nuestra fotografía.



Fig. 92. *Réserve de Suisses morts*. Christian Boltanski. 1991

La vinculación entre la obra de Christian Boltanski con el proyecto que se plantea, es fundamental ya que lo que se propone desarrollar este trabajo es una revisión y reinterpretación de la iconografía funeraria establecida históricamente. En este aspecto, la obra del artista constituye una apropiación y reconfiguración contemporánea del concepto funerario a través de la recreación de la presencia de un camposanto a la manera occidental en el espacio expositivo.

Existe una distancia clara entre el planteamiento formal y material de la obra del artista Christian Boltanski y la obra producida como consecuencia de este proyecto. El artista trabaja con una metodología que se basa fundamentalmente en la recuperación de la imagen de archivo, mientras que el trabajo que se está produciendo tiene características más vinculadas con la escultura tradicional y académica. Sin embargo, la reflexión con el trabajo de Boltanski y de Salcedo ha sido fundamental en cuanto a la connotación funeraria de los objetos y los espacios desvinculados del camposanto.



### III. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL

*El escultor paciente ve, observa, e imagina; pero hasta dar forma visible a su creación  
hacen falta largas horas de estudio.*

*En todo escultor de talento hay un pensador y un obrero que se dan apoyo mutuo, y a  
menudo el obrero da ideas al pensador mientras el pensador anima al obrero y aviva  
la destreza de sus dedos.<sup>41</sup>*

Esta segunda parte del documento se va a centrar directamente en todo lo referente al proyecto artístico personal, analizando y reflexionando sobre las cuestiones fundamentales del trabajo, para intentar aclarar la postura como escultor en el momento y contexto actual. Estas cuestiones se van a desarrollar en el primer punto de este apartado, y en el segundo se va a desplegar de forma breve, el proceso de formación, a través del cual se ha producido una inclinación progresiva hacia la escultura. Para ello, se van a mencionar dos obras que podrían considerarse hitos en el desarrollo formativo y que han sido el germen de este proyecto.

Creemos necesario el posicionamiento en cuanto a la producción artística, y para ello, nos apoyamos en estas dos citas de Paul Valéry, en las que viene a decir que el trabajo manual, o si se prefiere, artesanal, no es nada al arte si no está acompañado del pensamiento y la reflexión constante. Esta reflexión es importante porque en ocasiones se piensa que el encierro en el taller limita la reflexión o la capacidad crítica, haciendo de esa persona un simple artesano. Sin embargo, se pasa por alto que esta simbiosis entre *obrero* y *pensador* a la que Valéry se refiere, en el escultor (y en otras personalidades) no descansa nunca.

El escultor no es que tenga parte de *obrero* y *pensador*, es que es el resultado de la combinación activa entre ambas. Es decir, el trabajo manual conlleva en sí un pensamiento continuo y activo, no solamente sobre el "palillazo"<sup>42</sup> que se da en el momento de acción, sino, con el recuerdo activo de cómo los escultores que han enseñado con su esfuerzo y dedicación, se han enfrentado a los mismos problemas que un novato se enfrenta en el hecho escultórico. La reflexión sobre la composición, sobre las tensiones, la necesidad de ver y pensar junto a los grandes escultores, cómo resuelven y se han resuelto estos problemas, la lectura también activa sobre el espacio, sobre los sistemas de ejes, sobre las técnicas y materiales, sobre el dibujo, etc., hacen que *pensador* y *obrero*, estén trabajando mano a mano en todo momento.

---

<sup>41</sup> VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*. París: Gallimard, 1960. Pág. 268.

<sup>42</sup> Con *palillazo* nos queremos referir a la huella que deja el palillo o el espatulín de modelar sobre la materia plástica (barro); es sinónimo de *pincelada* en pintura y *cinzelado* en talla.

*Si el artista quiere alzarse hasta la gracia y la fuerza, tendrá que andar los caminos cada vez más estrechos que llevan del pensamiento a la ejecución; y al cabo, las dificultades de la ejecución enseñan al escultor a pensar.*<sup>43</sup>

Se piensa que lo que llevó a Rodin a encontrarse a sí mismo y a poder desarrollar una plástica acorde con su persona, fue la producción continua, el trabajo y pensamiento sin descanso. Igual que a Rodin, le sucedió a Medardo Rosso y Alberto Giacometti, a Mateo Inurria, Mateo Hernández, a José Capuz y Miquel Blay, a Hildebrand y Gustav Vigeland, Moisés de Huerta y a Aniceto Marinas, a Mariano Benlliure y a Agustín Querol, y Pablo Serrano, a Pablo Gargallo, a Picasso, Pérez Mateo, y a Victorio Macho, Sebastián Miranda, Josep Clará y Josep Llimona, a Juan Bautista Adsuara, Degas, Oteiza, a Francisco de Toledo, Venancio Blanco, y a cientos de miles de grandes maestros de la escultura de todos los tiempos. Escultores de reflexión profunda sobre las premisas, parámetros, estéticas, gustos, tendencias de la escultura de su tiempo, la anterior y probablemente la futura; escultores de reflexión en el taller, entre el polvo, el ruido y el silencio, los olores, los pesares y las frustraciones frente a la creación escultórica.

¿Quién puede defender que el trabajo con las manos no es un trabajo intelectual, o de reflexión sobre la labor que se realiza? Oteiza enseñó que la escultura cuenta más cosas de las que sabemos percibir y entender. Y es que, para llegar a percibir y entender, hay que llegar; y sólo se llega a través de la continua simbiosis entre el *pensador* y el *obrero*, que, en algún momento, configuran la personalidad del escultor.

*¡Los hay que creyeron engrandecerse por hablar de lo que sabían en términos que no entendían! Pero es por el oficio mismo y conforme al oficio como el artista debe desarrollar su deseo y su pensamiento.*<sup>44</sup>

### III.1. La intencionalidad de las propuestas escultóricas.

*El artista hace arte en la medida que el arte hace al artista; (...) el artista no se caracteriza tanto por su habilidad para producir formas nuevas, como nos figuramos, sino por su capacidad para hacer "como otros" en la representación, es decir, por su capacidad para recrear y actualizar lo que otros antes hicieron, sujeto a los límites que la cultura le impone.*<sup>45</sup>

Partiendo de esta breve cita de Manuel de Prada, procedemos a la descripción del objeto del proyecto de investigación que se realiza como Trabajo Final de Máster. El proyecto, que como ya se sabe, lleva por título *La poética del óbito en la escultura funeraria española entre los siglos XX y XXI*, trata de generar una reinterpretación personal sobre la escultura de tradición funeraria a través de la reflexión y el análisis de ésta.

<sup>43</sup> VALÉRY, Paul. *Op. Cit.* Pág. 269.

<sup>44</sup> VALÉRY, Paul. *Op. Cit.* Pág. 214.

<sup>45</sup> VALÉRY, Paul. *Op. Cit.* Pág. 49.

La vinculación entre la escultura funeraria y la doctrina católica es evidentemente estrecha en este país. Sin entrar en detalles ni análisis teológicos, o estudios sobre la religión, se ha de mencionar, que la gran parte de las piezas escultóricas responden a un discurso católico.<sup>46</sup> Así, ha quedado patente la preocupación por los sucesos *post mortem*<sup>47</sup> de las distintas sociedades y clases sociales, en los diferentes periodos históricos. Con el término *post mortem* el autor se refiere al último rito de tránsito en el que creen las personas religiosas, el tránsito del ser físico al ser celestial a través del óbito. Este último tránsito tiene connotaciones y peculiaridades según la doctrina católica, que vamos a mencionar sin entrar en detalles.

Tras la muerte, según la Iglesia Católica, se han de suceder diversos hechos de crucial importancia para los creyentes. ¿Qué sucede tras la muerte? Como afirma Eliade, para la persona arreligiosa la muerte consta únicamente de un acta oficial de defunción; sin embargo, afirma que ni en las sociedades más secularizadas se dan experiencias de la vida *drásticamente arreligiosa*.<sup>48</sup> Frente a esto, para los creyentes, la muerte no supone una traba, sino que es parte de la estructura de *ritos de tránsito que forman parte de la vida del hombre religioso*.<sup>49</sup>

La inquietud y preocupación que hace que se incline el proyecto hacia la producción de obra de abiertas connotaciones funerarias y en un segundo plano religiosas, es precisamente esta inquietud sobre la visión de estos sucesos *post mortem* en la actualidad. Cómo entiende el ser humano contemporáneo la muerte, la única verdad absoluta de la vida, que, a la vez, la condena a su fin, y a partir de la cual se resuelve la incógnita de la poética del óbito.

Esta preocupación, hace patente la necesidad de materializar obras escultóricas como objetos de diálogo directo con el óbito. Es evidente que la perspectiva de cada persona sobre la muerte está condicionada por su inclinación religiosa. Por ello, desde una perspectiva personal, se plantea la reflexión a través de iconografías reinterpretadas para buscar que el espectador pueda interactuar con las obras de un modo más abierto y menos comprometido históricamente.

---

<sup>46</sup> Nos referimos claro está a los cementerios comunes o de mayorías religiosas, como es el del Cabañal, del Grau, y el General.

<sup>47</sup> ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* Pág. 131.

<sup>48</sup> ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* Pág. 135.

<sup>49</sup> ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* Pág. 134.

### III.2. Investigación y reflexión sobre la escultura hasta el momento actual

La escultura es quizá la disciplina artística que requiere una mayor exigencia en cuanto a las problemáticas, compromiso durante largos periodos de tiempo y continuidad en el trabajo. La escultura es una combinación directa e indirecta de muchas disciplinas, como es el dibujo, en cuanto a la síntesis de la realidad, a través de un método de representación volumétrico: cómo percibimos la realidad, los volúmenes se funden y fusionan, en ocasiones de forma orgánica; en otras ocasiones de forma más geométrica y artificial. El análisis de estos comportamientos y su traducción escultórica es a lo que nos referimos cuando se utiliza el término dibujo.

La escultura experimenta continuos cambios hasta alcanzar el acabado en el material definitivo. Es generalizado que se entienda que el proceso escultórico comienza en el barro y termina en el barro, como ejemplo. Sin embargo, detrás del proceso de configuración de modelado, hay una serie de procesos que entrañan una infinidad de problemáticas, y entre todos estos, se genera, como resultado final, como un ejercicio escultórico.

Desde la experiencia personal, las veces que se ha procurado trabajar espontáneamente se han frustrado los intentos y se ha fracasado, dadas las dificultades materiales y técnicas, y el poco fundamento sustancial en cuanto a la formalidad del objeto perseguido. La talla, el modelado, la soldadura, los moldes, y todos los métodos y técnicas escultóricas que se nos ocurran, hay que darles, su importancia, su tiempo y sus diligencias.

El presente proyecto nace a partir de todas estas ideas y concretamente por la realización de una escultura de gran formato destinada a un mausoleo. Es un ángel en actitud oratoria, que se dispondría sobre la cabecera de un mausoleo de tres tumbas. Previo a la ejecución de dicha pieza, se realizó una escultura de menos envergadura que representaba a San Miguel Arcángel, posando el vuelo para el enfrentamiento con su rival. La ejecución de esta pieza supone una suerte de boceto para la pieza del ángel orante. No es que se fuera a realizar del mismo modo, sino que se realizó un estudio minucioso en la ejecución de las alas, en las vestiduras, en las carnaciones, etc.

La pieza *Quis ut Deus* es una representación de San Miguel Arcángel descendiendo a la tierra para batirse con Lucifer (representado en ocasiones como el dragón). A San Miguel se le denomina como el general de los ejércitos celestes, es decir, el que está al frente de los ejércitos de Cristo. Miguel, significa "quien como Dios" ("Quis ut Deus"), se trata de un nombre que refleja su condición divina. San Miguel Arcángel sería el más importante



de todos los arcángeles, dado que su actuación es en nombre de Dios, y haría las cosas de la misma forma que él.<sup>50</sup>



Figs. 93 y 94. Modelado en barro de *Quis ut Deus*

Por la simbología de San Miguel Arcángel como un guerrero se le representa a nivel iconográfico con armadura y con espadas o lanzas, y normalmente dispuesto encima del demonio doblegándolo. La reinterpretación que se propuso con esta obra fue similar a la que propuso Miguel Ángel con su David, aceptando la gran diferencia y sin ánimo alguno de comparar ni equiparar los proyectos. Miguel Ángel, realizó un David contemplativo y participativo de la acción, preparado para el enfrentamiento en contraposición al David de Donatello y Verrocchio. Éstos, inmediatamente anteriores, se muestran heroicos, sobre la cabeza de un Goliat vencido. De esta manera, se propuso un San Miguel previo al enfrentamiento, vestido con túnica y capa, portando la lanza. Se procuró narrar la misma historia de un modo diferente. *Quis ut Deus* es una declaración de intenciones, y casi se podría decir que constituye una Alegoría a la Fe. San Miguel Arcángel, es la figura más cercana a Dios, como su propio nombre indica.

<sup>50</sup> CATALA GORGUES, Miguel Ángel. *Op. Cit.* Pág. 211.



Fig. 95. *Quis ut Deus*. 2018. Resina de poliéster. 183 x 198 x 85 cm.

Una vez concluida esta pieza se procedió a la ejecución del Ángel orante, que se modeló también en barro. Se ha de mencionar, que el cambio de escala supone una complicación constante dado que el control de las proporciones se complica gradualmente al superar la escala humana. También, el modelado sobre planos de mayor superficie hace que la “gracia” y “espontaneidad” que hacen que un boceto funcione, no se corresponden con el cambio de escala. En la superficie hay que insistir más sobre los mismos elementos, sin embargo, en los bocetos se pueden llegar a resolver con un gesto preciso.

Como se puede apreciar, ambas esculturas tienen muchos rasgos en común, se ha buscado una jerarquización entre los elementos, modelando de diferentes formas los elementos de distinta naturaleza como son las alas, la piel, la ropa y el pelo. Esta jerarquización se propone a través de un fuerte contraste que ayude a la diferenciación de elementos.





Figs. 96 y 97. Modelado en barro de *Ángel penitente*.

Esta figura, constituye una representación de un ángel penitente según la clasificación establecida en el punto 2.1.1 *Ángeles y alegorías*. La actitud es próxima a un ángel que vela por los allí yacentes, sin embargo, se diseñó de forma que también pudiera ser un ángel custodio desde su puesto de vigilancia o mando. La ejecución de estas obras despertó un interés fundamental sobre la escultura de temática funeraria, por lo que, a partir del comienzo del Máster, se enfocó toda la producción sobre esta temática, tanto en la investigación teórica, como en el ámbito de la creación e investigación escultórica.





Figs. 98 y 99. *Ángel penitente* en el Mausoleo. 2018. Bronce. 212 x 78 x 73 cm.

### III.3. Proyectos escultóricos

Todos los proyectos que se han desarrollado durante el curso 2018/2019 durante la realización de las asignaturas del Máster en Producción Artística y del proyecto final, son piezas escultóricas que aúnan y se constituyen sobre la temática funeraria. A partir de esta temática, y habiendo sido realizadas al margen del espacio del camposanto, se configuran como una herramienta de reflexión en torno a dicha temática y la poética del óbito que propone la iconografía funeraria.

#### III.3.1. *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*

El diablo, Satanás, Lucifer, Ángel caído son algunas de las formas con las que comúnmente nos referimos a un “ser” que representa la concentración de un concepto abstracto como es el “mal”. Lucifer, fue el príncipe de los querubines,<sup>51</sup> grupo angelical que se sitúa en el segundo escalón del escalafón divino, después de los serafines. Fue expulsado del cielo por rebelarse contra Dios y por su soberbia. Esta expulsión es la que se asocia

<sup>51</sup> Los querubines representan la plenitud del conocimiento y en esta plenitud se relacionan con Dios. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Op. Cit.* Pág. 186.



como “la caída”, en la que además de la expulsión del Reino de Dios se le cortan las alas, privándole de su atributo celestial fundamental, y como ya se ha mencionado, la característica que les permite comunicarse entre el reino de Dios y el de los humanos. Algunas figuras representativas en la Historia de la Religión han recurrido al siguiente texto para la definición de este personaje:

*¡Cómo has caído de los cielos,  
Lucero, hijo de la aurora!  
¡Has sido abatido a tierra,  
dominador de las naciones!  
Tú que habías dicho en tu interior:  
¡al cielo voy a subir;  
por encima de las estrellas divinas,  
voy a establecer mi trono,  
me sentaré en el monte de los dioses,  
allá por los confines del Norte.*

*Subiré sobre las crestas de las nubes,  
me haré semejante al Altísimo.*

*¡Pero has sido precipitado al Seol,  
a lo más hondo del pozo! (Is. 14, 12-15)*

La figura del Ángel caído es especialmente interesante para este proyecto dada su escasa aparición en manifestaciones artísticas de todo tipo y por supuesto en la escultura funeraria. Se propone así, una pieza que representa a esta figura como motivo de reflexión sobre la concepción de la Fe en la cultura contemporánea. Lucifer, es despojado de su condición divina tras traicionar a Dios, y es por ello, condenado a vagar por la tierra para posteriormente convertirse en Satanás. Así, se propone al espectador la reflexión sobre dicha figura, y que, a raíz de esto, se plantee su posición con relación a la fe, y por consiguiente las consecuencias de su postura en relación con el paso por *la puerta estrecha*.<sup>52</sup>

La pieza *Quis ut Deus*, como ya se ha mencionado, supone el germen de este proyecto, y está relacionada con ella a través de una oposición metafórica. Se podría decir que la representación de San Miguel arcángel se desarrolla como una suerte de alegoría a la Fe frente a la representación de Lucifer, que constituye una alegoría del ateísmo.

---

<sup>52</sup> ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* Pág. 131.



Fig.100. Detalle de *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*.

Técnicamente la obra final es de bronce y la lápida que sostiene la figura de granito negro Angola. El desarrollo de la pieza se ha constituido de forma tradicional, en cuanto a que, se ha realizado la armadura sin boceto previo, dado que las dimensiones de la pieza permiten trabajar sin un boceto previo. Se ha modelado en barro sobre este esqueleto, hasta conseguir un resultado con el que se estaba conforme y se ha procedido a la realización del molde de silicona. Se ha reproducido la pieza en cera para el posterior montaje en el árbol de colada, y fundición.

Es fundamental tener en cuenta lo que se ha venido comentando durante el desarrollo del trabajo, que, la obra se constituye en todo el proceso de trabajo y no en los primeros estadios en los que se realiza el modelado de forma minuciosa. Esta pieza en concreto ha sido muy manipulada y modificada en el proceso de la cera, tomando como referencia e inspiración al maestro valenciano Mariano Benlliure, en sus obras *El infierno de Dante* o *¡No la despiertes!*



Fig. 101. *¡No la despiertes!* Mariano Benlliure. 1900. Bronce.



Fig. 102. Detalle de *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*.

Se ha tomado de referencia la plasticidad que el maestro conseguía a través de la manipulación de la cera, para simular en esta obra los chorreos de sangre, los cortes de las alas, las lágrimas etc.



Figs. 103 y 104. *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*. 2019. Bronce. 85 x 38,5 x 47 cm.

### III.3.2. Gólgota

Cristo, es la figura más relacionada con el óbito de la religión cristiana. Esta relación se da a partir de que él se dejó crucificar para el perdón de los pecados. De esta manera, la muerte y la resurrección de Cristo están directamente relacionadas con las personas, ya que, el día del óbito tendremos que rendir cuentas ante él. Y por esta razón, en la iconografía funeraria, que es lo que a nosotros nos interesa, se encuentra de forma continuada la representación de la figura de Cristo, ya sea un símbolo abstracto como es la cruz latina, o una representación figurativa de Cristo en la cruz, resucitado, yacente etc. Por ello, se decide realizar una representación de Cristo, a partir de su cabeza. Ésta, con los atributos del calvario y dispuesta sobre un tablón con el que automáticamente el espectador reconstruye según su ideario la crucifixión.

En cuanto a la iconografía de Cristo presente en el ámbito funerario es muy sencilla, exceptuando manifestaciones más ricas y complejas, por lo general se repiten las mismas tipologías. Las empresas funerarias han recurrido a una representación de Cristo que ofertan al cliente de forma económica, por lo que los cementerios actualmente están llenos de las mismas figurillas, trabajadas normalmente a través de medios digitales, presentando así, unas características de factura y trabajo muy alejadas de la singularidad escultórica. Por este motivo se realiza esta obra, buscando generar una reinterpretación de la representación tradicional, manteniendo la iconografía y generando una obra útil y funcional al uso. Y también, proponer una recuperación de la escultura de autor para la conmemoración funeraria ofreciendo una alternativa a la copia de copias de las figurillas de las empresas lapidarias.



Fig. 105. Detalle de *Gólgota*.



Fig. 106. Detalle de *El Infierno de Dante*. Mariano Benlliure.



Figs. 107 y 108. Detalle de *Gólgota*.





Fig. 109. *Gólgota*. 2019. Bronce y madera de pino. 118,5 x 18 x 19,5 cm.

### ***III.3.3. Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte***

La representación de figuras encapuchadas y cubiertas con velos es muy común en la iconografía funeraria occidental, simbología véanse págs. 21 y 22. El germen de este proyecto es el hallazgo del *Mausoleo de la Familia Moroder* en el Cementerio General de Valencia (Figs. 71 y 72). En este monumento, figura en el epitafio la siguiente frase: *Velad porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. Esta frase, junto a la contemplación del *Mausoleo de Eduardo Dato* (Fig. 23) de Mariano Benlliure, en el *Panteón de los Hombres Ilustres*, en Madrid, también del maestro valenciano, fueron los que impulsaron la propuesta de realizar un proyecto escultórico cuyo objeto de representación fuese el concepto de la muerte.



Fig. 110. Detalle de *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte.*

Este proyecto se plantea como la creación de una pieza que hiciera alusión y representara el momento del óbito, y, por lo tanto, materializara el concepto de la muerte de forma escultórica. El óbito trae consigo la resolución de una incógnita fundamental en la vida de los seres humanos, ¿qué sucede después? Como se ha aclarado al comienzo de este apartado, la presente reflexión se plantea desde un punto de vista personal y una perspectiva concreta, de este modo, represento una alegoría de la muerte, a través de una figura humanoide portando la cabeza de San Juan Bautista.<sup>53</sup>

San Juan Bautista es un personaje muy representativo dentro del discurso católico. En primer lugar, Jesús de Nazaret y él, eran primos hermanos, y, en segundo lugar, es quien bautiza a Jesús en el Jordán, convirtiéndose en *El bautista*, símbolo de la primera unión con Dios. Esto es lo que más nos interesa en relación con la escultura, se convierte en un símbolo del inicio de la vida religiosa, el bautismo como la unión con Dios y la aceptación de la Fe. Esta característica simbólica de San Juan es la que se toma, para conseguir a través de la representación de su cabeza, generar una alusión directa a la aceptación o rechazo de la Fe.

La pieza constituye un cuerpo humano realizado con varilla de hierro buscando una apariencia macabra o mortuoria, que se fomenta con la

<sup>53</sup> El martirio de San Juan Bautista es muy célebre y ha sido interpretado en numerosas ocasiones por el arte. Poncio Pilatos mandó arrestar al "Nazareno" refiriéndose a Jesús. Sin embargo, los soldados de Pilatos lo confunden con San Juan y hacen a este último prisionero. Durante la celebración de un banquete en la casa de Pilatos, su hija Salomé, le dedica un baile a su padre, que como pago le concede lo que ella le pida. Influenciada por su madre, Salomé pide a Pilatos la "cabeza del Bautista en bandeja". Así, San Juan es decapitado y le es entregada su cabeza en una bandeja.

incorporación de los atributos textiles. Éstos, en dos piezas, por un lado, la capa que cubre la figura de los hombros a los pies, y sobre la cabeza, una pieza que se asemeja en forma a las antiguas cofias de las monjas, generando una vinculación directa con la religión.



Figs. 111 y 112. *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. 2019. Hierro, tela, escayola y tierra de la huerta. 139 x 61 x 52,5 cm.

En cuanto a los materiales, la obra se realiza con hierro soldado como una suerte de dibujo escultórico, escayola, y tela. Lo más destacable en cuanto a cuestiones materiales quizás sea la incorporación en la escultura de la capa y la cofia de tela real, ya que en un principio se pretendía la realización de esta bañándola en escayola. Sin embargo, con las continuas pruebas se entendió que la tela aportaba unas lecturas más abiertas y generaba un acercamiento al mundo real a través de los materiales que cualquiera manipula de forma diaria. Y, por último, la tierra de la huerta, que iguala al espectador y a la pieza pisando el mismo suelo.



Fig. 113. *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. 2019. Hierro, tela, escayola y tierra de la huerta. 139 x 61 x 52,5 cm.

### III.3.4. *Aun no es tarde para el bautismo*

Partiendo de esta última pieza: *Velad porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*, se continúa trabajando con la iconografía de San Juan Bautista. Y se propone como proyecto vinculado con lo funerario una cabeza de San Juan Bautista en la bandeja. Se trata de una pieza que se constituiría de forma en que simulase una cripta, y el espectador se pudiera enfrentar a la cabeza de forma mística.



Fig. 114. Detalle de *Aun no es tarde para el bautismo*.

La cabeza de San Juan si es una temática que ha sido muy desarrollada tanto por la pintura como por escultura durante toda la historia. Especialmente interesantes son las continuas manifestaciones en la imaginería barroca española. Y también, la propuesta por Auguste Rodin, en la que se puede apreciar el tratamiento del tema de forma totalmente diferente y con un lenguaje personal.



Fig. 115. Detalle de *Aun no es tarde para el bautismo*.





Fig. 116. *Aún no es tarde para el bautismo*. 2019. Cera policromada. 40 cm de diámetro x 18 cm.

### **III.3.5.     *Ante los ojos de Pilatos***





Figs. 117, 118 y 119 *Ante los ojos de Pilatos*. 2019. Talla directa en piedra de Bateig. 32 x 25 x 27 cm.

### III.3.6. *Guardián del mediterráneo*

Esta escultura constituye la obra culmen del presente proyecto, dadas sus dimensiones y su complejidad técnica. Se trata de un ángel que se dispone con las alas desplegadas y con los brazos abiertos, con actitud de mostrarse, de descubrirse. Se comienza a gestar una vez estaba bien avanzado el proceso de investigación, y se tenía clara la iconografía de las figuras aladas existentes en la mayoría de los cementerios españoles. En esta iconografía se da una correlación de representación tratándose siempre de figuras de características morfológicas caucásicas, y andróginos (como ya se ha aclarado, dependiendo de la creatividad del escultor, y en la mayoría de los casos en los que se da una sexualización de las figuras, tienden a ser feminizadas, y en pocas ocasiones masculinizadas).

En el contexto espacio temporal estudiado, no se han detectado manifestaciones que rompan excesivamente los cánones iconográficos establecidos, se generan pequeñas variaciones sin especial relevancia. Por este motivo, y con la pura pretensión de generar una renovación en la escultura de carácter funerario, se propone esta última pieza, que constituye la conclusión del proyecto. La pieza surge a partir de la reflexión sobre la cantidad de muertos que han dejado las oleadas migratorias provenientes del África Subsahariana y Oriente Medio en los últimos años. Todas estas muertes en el contexto principalmente del mar mediterráneo hacen de este uno de los mayores cementerios activos en la actualidad.

La segunda motivación que impulsa la creación de una pieza escultórica de estas características formales es la canción de *Píntame angelitos negros* del

poeta venezolano Andrés Eloy Blanco.<sup>54</sup> Ambas, tanto la preocupación por las vidas que se pierden en el mar, como esta canción, en la que el poeta plantea la incógnita por la inexistencia de ángeles morenos y negros, generan una necesidad personal de plantear una pieza de carácter funerario en la que se genere un vínculo entre los sucesos *post-mortem* (como esencia de la escultura funeraria) y todas aquellas personas que no pertenecen a Europa occidental.

*¡Ah, mundo! La negra Juana  
¡lo malo que le pasó!  
Se le murió su negrito,  
Sí, señor.*

*Ay, compadrito del alma,  
Ay, del alma, ¡tan sano que estaba el negro!  
como ella se consumía,  
lo medía con su cuerpo.  
Se le iba poniendo flaco  
como ella se iba poniendo.*

*Se le murió su negrito,  
Ay, su negrito. Dios lo tendría dispuesto,  
Ya lo tendrá colocao  
Como angelito del cielo.  
Desengáñese, compadre,  
Que no hay angelitos negros.*

*Pintor de santos de alcoba,  
ay, de alcoba, si tienes sangre en el pecho,  
¿por qué al pintar en tus cuadros  
no te acuerdas de los negros?  
Entonces, ¿adónde van,  
morenitos de mi pueblo?*

*Pintor nacido en mi tierra,  
oye, en mi tierra, con el pincel extranjero,  
pintor que sigues el rumbo  
de tantos pintores viejos,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.*

*No hay un pintor que pintara,  
ay, que pintara angelitos de mi pueblo.  
Yo quiero angelitos blancos  
con angelitos morenos;  
ángel de buena familia*

---

<sup>54</sup> E. and estrellas, E. (2019). Andrés Eloy Blanco Meaño. [en línea] Poeticous. Disponible en: <https://www.poeticous.com/andres-eloy-blanco?locale=es> [Consulta 28 Jun. 2019].

*No basta para mi cielo.*

*Si queda un pintor de santos,  
oye, de santos, si queda un pintor de cielo,  
que haga el cielo de mi tierra  
con los tonos de mi pueblo,  
con su ángel de perla fina  
con su ángel de medio pelo,*

*con sus ángeles morenos,  
ay, morenos, con sus angelitos blancos,  
con sus angelitos indios  
con sus angelitos negros  
que vayan comiendo mango  
por la barriada del cielo.*

*Si sabes pintar tu tierra,  
oye, tu tierra, si has de pintar tu cielo  
como el sol que tuesta blancos,  
como el sol que suda a los negros,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.<sup>55</sup>*

A partir de estos dos conceptos, estas dos motivaciones, estas dos razones, se propone un proyecto escultórico de escala monumental en el que se presenta un ángel negro ante el mundo. La figura, con las alas desplegadas, y los brazos abiertos, muestra su esplendor, y permite apreciar su condición divina y su morfología facial y corporal de rasgos claramente africanos.

---

<sup>55</sup> Ciudadseva.com. (2019). Pintame angelitos negros - Andrés Eloy Blanco - Ciudad Seva - Luis López Nieves. [en línea] Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/pintame-angelitos-negros/> [Consulta 28 Jun. 2019].





Fig. 120. Barro tapado, modelado de *Guardián del Mediterráneo*.



Fig. 121. Modelado en barro de *Guardián del Mediterráneo*.

Otra cuestión relevante que se debe aclarar es la cuestión del sexo. Como se ha comentado con anterioridad en el desarrollo del presente documento, las variaciones experimentadas en la sexualización de las figuras aladas han sido comúnmente más hacia la feminización del cuerpo, y en pocas ocasiones hacia la masculinización. De esta manera se presenta un ángel de características abiertamente masculinas, en ningún caso se pretende generar un rechazo hacia ningún género u orientación sexual, la utilización del género masculino en este caso ha sido con la intención de generar una ruptura radical con los cánones iconográficos, y, además, plantear esta sexualidad de una forma erótica y morbosa.



Figs. 122 y 123. Detalle del paño de *Guardián del Mediterráneo*.

En cuanto al modelado, al tratarse de una pieza de gran formato y en la que se representan elementos de naturalezas muy diferentes, como es el pelo, plumón, las plumas, la tela y la piel, se ha reflexionado activamente acerca de la forma de modelar para conseguir una diferenciación, y no solo una diferenciación sino una jerarquización que construya la lectura al compensar los pesos visuales en el conjunto. En el modelado se han utilizado todo tipo de recursos, desde los más espontáneos e inmediatos como es el modelado directo con las manos en la zona del nacimiento de las alas, hasta un modelado más depurado y concreto, en la zona de la epidermis de la figura, modelado en el que, a pesar de la depuración, se ha evitado el “sobado”<sup>56</sup> dibujando continuamente con el palillo de modelar, generando direcciones y ritmos que configuran la lectura de la forma y guían el ojo del contemplador.



Fig. 124. Detalle del ala izquierda de *Guardián del Mediterráneo*.

Del mismo modo que con el dibujo en el modelado, se ha utilizado la pátina de manera que, se produce una sutil diferencia entre elementos como es, por ejemplo, la peana sobre la que se dispone la figura, el paño, las alas y el cuerpo. Todos los elementos han sido patinados del mismo modo, pero con tonos variados para agudizar la separación de elementos en la lectura. Con la pretensión de generar una renovación iconográfica dentro del campo de la escultura funeraria, se han tomado elementos característicos de otros campos

---

<sup>56</sup> Se entiende que el término sobado hace alusión a la manipulación de la superficie sin aportar información estructural. Es decir, en una pieza artística, debe o puede haber muchos acabados diferentes denotando estos la capacidad y amplitud de entendimiento del autor. Las superficies refinadas o lisas no necesariamente tienen que estar sobadas si éstas están hechas de ese modo a conciencia, como necesidad compositiva.



de la escultura como es la imaginería. Se ha decidido aplicarle a la escultura ojos de cristal, que genera un fuerte contraste entre toda la masa oscura de la figura, y enlazan por el color azul del iris con el concepto de lo celestial con las alas blanquecinas. Ya en 1919, el escultor palentino Victorio Macho se arriesgó en el busto *Minero Vasco* aplicándole ojos de vidrio.



Fig. 125. Detalle del busto de *Guardián del Mediterráneo*.



Fig. 126. Detalle del *Minero Vasco*. Victorio Macho. 1919. Bronce.

Por último, se ha realizado una cita directa a Mariano Benlliure en la peana que sostiene la escultura. El maestro valenciano tenía la costumbre al modelar de retirar pequeñas cantidades de barro de zonas secundarias, como son las peanas o las ropas, para aplicarlas en el modelado en el que él centraba la atención. Del mismo modo, se ha realizado esta pequeña cita, como muestra de la admiración y compromiso con la investigación del presente proyecto en relación con su trabajo.



Fig. 127. Detalle del Autorretrato en busto de Mariano Benlliure. 1900. Bronce.



Fig. 128. Detalle de la base de *Guardián del Mediterráneo*.

A continuación, se pueden ver las fotografías de la escultura acabada, y en el *Anexo I. Proceso creativo de la escultura Guardián del Mediterráneo*, una sucesión de imágenes con sus correspondientes pies de fotografía, en la que se ilustra todo el proceso que se ha seguido para la elaboración de la escultura.







Figs. 129, 130, 131 y 132. *Guardián del Mediterráneo*. 2019. Resina de poliéster patinada. 238 x 363 x 157 cm.

## CONCLUSIONES

Como primera conclusión en la que se hace alusión al objetivo principal del proyecto, que consistía en la utilización de los conocimientos adquiridos y desarrollados en el Máster de Producción Artística, para el desarrollo, la nutrición y el enriquecimiento del proyecto que nos ocupa, podemos evaluar que se ha logrado profundizar en la reflexión sobre la temática funeraria a través de lecturas, que han supuesto una base sobre la que levantar la producción escultórica, y, en cuanto a la práctica, se han desarrollado numerosos ejercicios en materiales bien distintos, unos de tradición histórica y otros menos utilizados o más contemporáneos, consiguiendo una apertura en cuanto a la posibilidad creativa. De este modo, las aportaciones del Máster han sido productivas, útiles, y han permitido desarrollar el proyecto con fines satisfactorios.

En cuanto a los objetivos específicos, de los relacionados con la contextualización histórica del tema a investigar, se ha logrado generar una clasificación iconográfica sintética que ha permitido desarrollar y esclarecer cuestiones fundamentales en cuanto a la producción, consiguiendo de este modo, una base sólida sobre la que se han armado los proyectos teniendo claro el punto de partida. En cuanto al objetivo que proponía, la investigación y el análisis de la simbología y la forma de desarrollarse en relación con la escultura funeraria, concluimos que la simbología más concreta dentro de este tipo de proyectos es la que menos nos interesan para el desarrollo del proyecto, dado que está sujeta a una iconografía histórica. Sin embargo, la conclusión más firme que se puede aportar en este aspecto es que la simbología más rica es la presente en los proyectos más genuinos e interesantes, dado que los artistas han aportado su creatividad a la reformulación de los discursos tradicionales.

También, se ha logrado cumplir el objetivo que marcaba la necesidad de acotar y desgranar un marco histórico inmediatamente anterior al momento actual, a través de la citación continua de escultores y proyectos desarrollados durante gran parte del siglo XX. Esto, afirma el cumplimiento de otro de los objetivos, que proponía la nutrición de los proyectos personales a través del análisis y la reflexión sobre referentes del espacio temporal marcado. Y, como último objetivo, se propuso, buscar y desglosar las características fundamentales que toda obra comparte, en relación con este objetivo, concluyo que nos podemos hacer una idea concreta respecto a la escultura del siglo XX y XXI, sin embargo, la escultura funeraria es mucho más amplia, por lo que estas características fundamentales, pueden variar con la apertura de la acotación espacio temporal.

En relación con la producción artística, vamos a comenzar con los objetivos marcados para el fundamento conceptual del proyecto.

Respecto al propósito de generar una renovación discursiva, se han propuesto dos tipos de renovación en cuanto al discurso: la reformulación del

discurso, por un lado; y por otro, la generación de un discurso nuevo, inexistente en el contexto funerario. Personalmente percibo que ha sido como un crecimiento constante, en el que, en un principio de forma más tímida, se utilizaron los discursos tradicionales proponiendo nuevas formas de contarlos, y, por último, un discurso propio desligado de la tradición iconográfica.

Por último, los objetivos específicos relacionados con la producción, entre los cuales, se propuso la búsqueda de una identidad personal en cuanto al lenguaje escultórico, creo que este objetivo no se ha cumplido, porque desarrollar la personalidad de artista no es cuestión de un año o de diez, para desarrollar un lenguaje personal, se necesita consagrar la vida al arte, del modo en que lo hicieron los que hoy admiramos por haberlo conseguido. En cuanto a la renovación iconográfica, en la última pieza ejecutada, la pieza final se propone una renovación en muchos aspectos, en el racial, en el sexual, en la postura, en la actitud, y en otros. Mi pretensión ha sido desmontar lo tradicionalmente establecido, pero creo que necesito continuar investigando tanto en el ámbito teórico, como el documental, como en el creativo para conseguir generar una renovación veraz.

Se han utilizado gran cantidad de materiales dado que se han estado realizando pruebas continuamente, pero éstos han quedado relegados a una recopilación y catalogación personal, y no aplicada a la creación. Una de las piezas que se presentan, se decidió dejarla en tela, y ésta, provocó toda una serie de cuestionamientos en cuanto al material, y como conclusión, hay un material específico para la necesidad de cada proyecto. Y, por último, la reflexión sobre el hecho escultórico ha estado continuamente activa, y gracias a ello, creo que he aprendido y he avanzado un pequeño paso hacia la conformación o el descubrimiento de mi identidad como escultor.

## BIBLIOGRAFÍA.

### LIBROS

ANDRÉ, Ives- Marie, FORMEY, Jean H. S. *Ensayo sobre lo bello. Y en apéndice Análisis de la noción de gusto*. Valencia; Universitat Politècnica de València, 2003.

ARGIBAY, Héctor. *Auguste Rodin: Conversaciones sobre el arte (Recogidas por Paul Gsell)*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

BOZAL, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor Libros, 1987.

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Cementerio general de Valencia; Historia, Arte, y Arquitectura, 1807-2007*. Valencia: Carena, 2007.

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística* (volumen I y volumen II) Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.

CELLINI, Benvenuto. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Rodin*. Londres: Thames&Hudson, 1988.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DAVAL, Jean-Luc, DUVY, Georges. *Sculpture: from antiquity to the present day. 2, from the Renaissance to the present day: from the fifteenth to the twentieth century*. Köln: Taschen, 2006.

DE LA VORAGINE, Santiago. *La leyenda dorada. Vol. 1*. Madrid: Alianza, 1982.

DE LA VORAGINE, Santiago. *La leyenda dorada. Vol. 2*. Madrid: Alianza, 1982.

DE PRADA, Manuel. *Arte, arquitectura y mimesis*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.

DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Calpe, 1947.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc. *Sculpture: From the renaissance to the present day*. Londres: Taschen, 2006.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2012.



ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, AMORÓS, Andrés. *Mariano Benlliure i la fira taurina*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

GYÖRGY, Lukács. *Estética 1: la peculiaridad de lo estético. 2, problemas de la mimesis*. Barcelona: Grajalbo, 1966-1972.

KNAPP, Mark, L. *La comunicación no verbal: cuerpo y entorno*. Barcelona: Paidós, 2012.

KRAUSS, Rosalind E. *Los pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.

LEYTE, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Madrid: Abada, 2006.

MONTOLIU, Violeta. *Mariano Benlliure: 1862-1947*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

NERET, Gilles. *Rodin: Esculturas y Dibujos*. París: Taschen, 1994.

RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Monumentos funerarios en Valencia*. Dentro de *El mundo de los difuntos: cultos, cofradías y tradiciones*. Coord. Por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, Págs. 511-524. San Lorenzo del Escorial: 2014.

ROSSET, Clement. *Fantasmagorías; seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2008.

RUEDA LÓPEZ, José Ramón. *Primeras manifestaciones de la iconografía funeraria en el cementerio General de Valencia: Las lápidas y el primer mausoleo notable*. Primer congreso de Historia del Arte Valenciano. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.

TATARKIEWICZ, Wladiyslaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997.

TENAS GONZÁLEZ, Vicente Jaime. *Hacia una epistemología del espacio escultórico: metodología para el análisis y decodificación del objeto escultórico. Seis monumentos públicos en la ciudad de Valencia*. Valencia: Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 1988.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.

VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor Libros, 1999.

## CATÁLOGOS

ANTONIO, Julio. *Exposición antológica*. Barcelona: Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1969.

BENLLIURE, Mariano (1862-1947), ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, AZCUE BREA, Leticia. *Mariano Benlliure: el dominio de la materia*. Madrid, ed. Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid/Valencia: Consorcio de museos de la Comunidad Valenciana, 2013.

BLANCO, Venancio. *Venancio Blanco, exposición antológica*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1992

BRAUNSTEIN, Néstor. *Javier Marín, La entereza de los cuerpos despedazados*. Madrid: Vaso roto, 2015.

BOLTANSKI, Christian, CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *Christian Boltanski, Comprar-venta (exposición)*. Valencia, Dirección general de promoción cultural, 1998.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Mateo Hernández*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

CENTRO DE ARTE "ANTONIO POVEDANO" DEL PAISAJE ESPAÑOL CONTEMPORANEO. *Valor e identidad del proceso en la escultura de Venancio Blanco: XXV años del Curso de dibujo y escultura en bronce de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba: Patronato de Adolfo Lozano Sidro, 2016.

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. *Postrimerías: alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo: (exposición)*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1996.

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. *Escultura en España: un nuevo ideal figurativo (1900-1936)*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2002.

FUNDACIÓN EDUARDO CAPA. *El retrato en la colección Capa*. Murcia, Alicante: Consejería de Educación y Cultura, 2002

GORMLEY, Anthony, HUTCHINSON J. *Anthony Gormely*. London: Paidon, 2000.

NIETO ALCAIDE, Víctor. *La escultura de Venancio Blanco*. Valladolid: Junta de Castilla y León, consejería de turismo, 2006

OCHOA, Víctor. *Lujurias*, 2005. Museo Tifológico de la ONCE. Madrid: Incobus, 2005.

OCHOA, Víctor. *Malcesine*. Lago di Garda, Italia: Incobus, 2002.

OCHOA, Víctor. *Kraus, memoria de un monumento*. Las Palmas de Gran Canaria: Incobus, 2001

OCHOA, Víctor. *Sabino Fernández Campos*. Oviedo: Nobel, 1997

PLENSA, Jaume, AHRENS, Carsten. *Jaume Plensa*. Barcelona: Polígrafa, 2003.

PRINCENTHAL, Nancy, BASUALDO, Carlos, HUYSEN, Andreas. *Doris Salcedo*. London: Paidon, 2000.

RODIN, Auguste, NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin: esculturas y dibujos*. Köln: Taschen, 2008.

RODIN, Auguste, DELMONT, Jean Luis, GSELL, Paul. *Auguste Rodin, conversaciones sobre el arte*. Caracas: Monte Avila, 1991.

## WEBGRAFÍA

<https://www.erudit.org/fr/revues/va/2007-v51-n206-va1094589/2013ac/>

<https://javiermarin.com.mx/?p=634>

[http://palabraeimagen.com/?page\\_id=20068](http://palabraeimagen.com/?page_id=20068)

<https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20170926/arte-cementerio-montjuic-montse-oliva-6310472>

<http://www.lahornacina.com/noticiasedades9.htm>

<https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/venancio-blanco-escultor-20180125235956-nt.html>

<https://hoynosvamosa.com/2018/03/23/el-cementerio-de-comillas-y-su-angel-exterminador-cantabria/>

<https://cementiridesoller.wordpress.com/2014/03/27/altres-escultures-funeraries-de-llimona/>

<http://www.patrimonifunerari.cat/artistes/escultors/josep-llimona-bruguera/>

<https://jaumeplensa.com/>

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jaume-plensa/4494798/>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4941>

<http://www.rtve.es/noticias/20081118/polemica-cupula-barcelo-onu-inaugurada/195776.shtml>

<http://www.rtve.es/television/20140621/miquel-barcelo-catedral-mallorca/467403.shtml>

<https://www.diariodemallorca.es/cultura/2017/03/03/capilla-santisimo-miquel-barcelo-celebra/1194240.html>

[https://www.youtube.com/watch?v=VZsqm2EU\\_As&t=976s](https://www.youtube.com/watch?v=VZsqm2EU_As&t=976s)

[https://www.youtube.com/watch?v=9\\_6YT9P38O8&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=9_6YT9P38O8&t=1s)

<https://saltaconmigo.com/blog/2014/12/sacramental-de-san-isidro-cementerio-madrid/>

<https://lamuerteossientatanbien.blogspot.com/2013/06/homenaje-mariano-benlliure-mausoleo-de.html>

<https://cementeriosdemadrid.blogspot.com/2015/08/panteon-de-los-duques-de-denia-mariano.html>

## ÍNDICE DE IMÁGENES.

Fig. 1. *Busto de la bailarina gitana María D'Albaicin*. Mateo Hernández. 1923. Talla directa en granito negro. 28 x 15 x 24 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/busto-bailarina-gitana-maria-albaicin>

Fig. 2. *Miguelito*. Miquel Blay. 1919. Talla indirecta en mármol blanco de Carrara. 47 x 16 cm. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/miguelito/af0cdb50-9da5-4b6b-bc80-596d269e9b9a>

Fig. 3. Nicho de origen italiano. 1851. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 4. Nicho. F. Paredes. 1919. Cementerio General de Valencia. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 5. Vista general de la segunda sección derecha, Cementerio General de Valencia. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 6. *Mausoleo del escultor José Capuz y su esposa*. José Capuz. 1964. Cementerio General de Valencia. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 7. *Panteón Jura-Real, Familia Villatoya*. Cementerio General de Valencia. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 8 y 9. *Mausoleo de José Benlliure Gil y José Benlliure Ortiz*. Mariano Benlliure. 1969. Cementerio General de Valencia. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 10. *Mausoleo de Amparo Moragues*. Santiago Ortiz. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 11. *Mausoleo de la Familia Fabregat Peris*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.



Fig. 12. *Mausoleo de D. Jesús Marín Agramut*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 13. Detalle del *Monumento al Ángel caído* en el Parque del Retiro, Madrid. Ricardo Bellver. 1885. Bronce.  
<https://www.miradormadrid.com/estatua-del-angel-caido/>

Fig. 14. *Panteón de la familia Urrutia*. Arquitecto Antoni Vila Palmes, se desconocen escultores. 1910. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol blanco. <http://www.revistaadios.es/articulo/51/panteon-urrutia-miro,-un-icono-del-arte-funerario-catalan.html>

Fig. 15. *Mausoleo de la Familia Krause*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra de Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 16. *Mausoleo de la Familia de Montesinos y Ferrando*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 17.y 18. Conjunto escultórico que corona el *Mausoleo de Manuel Granero*. José Arnal García. 1922. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 19 y 20. Detalle de la figura alada del *Mausoleo de la Familia Moroder*. Mariano Benlliure. 1907. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco de Carrara. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 21. *Mausoleo de la Familia Torija Gasco*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco Macael. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 22. *Mausoleo de la Familia Henández Galindo*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra caliza. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 23. *Mausoleo de Eduardo Dato*. Mariano Benlliure. 1922. *Panteón de los hombres ilustres*, Madrid. Bronce y Mármol blanco de Carrara.  
<http://marianobenlliure.org/mariano-benlliure-2/su-obra/>

Fig. 24. *Mausoleo de Alfredo Calderón*. F. Paredes. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 25. *Mausoleo de la Familia Monfort*. Se desconoce autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra caliza. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 26. *Alegoría del ferrocarril. Monumento al Marqués de Campo*. Mariano Benlliure. Valencia. Bronce. <http://marianobenlliure.org/mariano-benlliure-2/su-obra/>

Fig. 27. *Alegoría de la náutica. Monumento al Marqués de Campo*. Mariano Benlliure. Valencia. Bronce. <http://marianobenlliure.org/mariano-benlliure-2/su-obra/>

Fig.28. Cristo. Se desconoce pertenencia, autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 29. Cristo del *Mausoleo del escultor José Capuz y su esposa*. José Capuz. 1964. Cementerio General de Valencia. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 30. *Cristo Fusilado. Panteón de los Duques de Denia*. Mariano Benlliure. 1915. Cementerio de San Isidro, Madrid. Mármol blanco de Carrara. <https://lamuerteossientatanbien.blogspot.com/2013/06/homenaje-mariano-benlliure-mausoleo-de.html>

Fig. 31. *Cristo crucificado*. Diego Velázquez. 1632. 248 x 169 cm. Óleo. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559d7>

Fig. 32. Cristo. Se desconoce pertenencia, autor y fecha. Cementerio General de Valencia. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 33. *Cristo crucificado*. Venancio Blanco. 1994. Bronce. <https://www.academiacolectores.com/esculturas/inventario.php?id=E-567>  
<http://www.lahornacina.com/noticiasedades9.htm>

Fig. 34. *Panteón de Francisco Rivera Paquirri*. Víctor Ochoa. 1987. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Bronce. <https://www.sevilla.org/servicios/cementerio-municipal/historia-y-espacio-cultural/80-panteon-de-francisco-rivera-201cpaquirri201d>

Fig. 35. *Mausoleo de José Gómez Ortega "Joselito el Gallo"*. Mariano Benlliure. 1926. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Bronce y mármol blanco de Carrara. <https://www.sevilla.org/servicios/cementerio-municipal/historia-y-espacio-cultural/83-panteon-de-joselito-el-gallo>

Fig. 36. *Mausoleo de "Joselito el Gallo"*, original en yeso. Mariano Benlliure. 1926. <https://www.youtube.com/watch?v=UUVUTwVxqQc>

Figs. 37 y 38. *Mausoleo de los Hermanos Aparici*. Mariano Benlliure. 1898. Cementerio General de Valencia. Piedra Novelda. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 39 y 40. *Mausoleo de la Familia Maestro Vells y Giménez*. Gabriel Borrás. Se desconoce fecha. Cementerio general de Valencia. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 41. *Mausoleo de Francesc Massaguer i Campins*. Josep Llimona. 1922. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol blanco. <http://www.patrimonifunerari.cat/artistes/escultors/josep-llimona-bruguera/>

Fig. 42. *Panteón de Pasqual Coll Portabella*. Josep Llimona. 1920. Cementerio de Montjuic, Barcelona. Mármol blanco. <http://www.patrimonifunerari.cat/artistes/escultores/josep-llimona-bruguera/>

Fig. 43. Figura que flanquea el *Mausoleo de la Familia Giner*. Vicente Navarro Romero. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Piedra arenisca. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 44. *Eduardo Rosales*. Mateo Inurria. 1922. Caliza de Sepúlveda. <https://patrimoniopaisaje.madrid.es/portales/monumenta/es/Monumentos/Monumentos-urbanos/Eduardo-Rosales/?vgnextfmt=default&vgnextoid=6018091d1b9c4510091d1b9c45102e085a0aRCRD&vgnnextchannel=8fac3cb702aa4510VgnVCM1000008a4a900aRCRD>

Figs. 45 y 46. *Mausoleo de La Familia Giner*. Vicente Navarro Romero. Se desconoce fecha. Cementerio General de Valencia. Mármol blanco de Carrara. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 47. *Hombre que camina II*. Alberto Giacometti. 1960. Bronce. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/alberto-giacometti-en-el-museo-del-prado/f8f8cdc2-06a9-be63-faf6-dcd48d7390dc>

Fig. 48. *Torero*. Francisco Badía. 1972. Bronce. [http://capaesculturas.com/fundacion-capa/la-coleccion/torero-deposito-familia-badia\\_ref-1217/](http://capaesculturas.com/fundacion-capa/la-coleccion/torero-deposito-familia-badia_ref-1217/)

Fig. 49. *Gran Elefante*. Miquel Barceló. 2008. Bronce. <https://lacronicadesalamanca.com/164990-el-elefante-de-barcelo-ya-hace-equilibrio-en-la-plaza-mayor/>

Fig. 50. *Sho*. Jaume Plensa. 2007. Varilla de acero inoxidable. <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>

Fig. 51. *Aggregate*. Anthony Gormley. 2004. Bloques de acero dulce. 193 x 46 x 35 cm. <http://www.anthonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2163/page/430#p1>

Fig. 52. *Ghost*. Ron Mueck. 1998. Aluminio, fibra de vidrio, caucho de silicona, espuma de poliuretano y poliéster. 212 x 64,8 x 91,1 cm. <https://www.tate.org.uk/art/artists/ron-mueck-2672>

Fig. 53. *Always Franco*. Eugenio Merino. 2014. [https://elpais.com/cultura/2013/07/11/actualidad/1373550165\\_704869.htm](https://elpais.com/cultura/2013/07/11/actualidad/1373550165_704869.htm)

Fig. 54. *Always Franco*. Eugenio Merino. 2014. <http://web.eugenioamerino.com/?cat=9>

Fig. 55. *Humming*. Jaume Plensa. 2011. Mármol blanco. <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>

Fig. 56. *Mujer del Almanzora*. Antonio López. 2017. Mármol blanco Macael. <https://turismoalmanzora.com/antonio-lopez-devuelve-el-marmol-a-la-tierra/>

Fig. 57. *Monumento a Francisco Álvarez de Toledo*. Óscar Alvariño. 2014. Bronce. Fotografía de Óscar Alvariño.

Fig. 58. Detalle del *Monumento Francisco Álvarez de Toledo*. Fotografía de Óscar Alvariño.

Fig. 59. Boceto para el *Monumento de Miguel de Cervantes*. Óscar Alvariño. 2005. Bronce. Fotografía de Óscar Alvariño.

Fig. 60. *Monumento a Miguel de Cervantes*. Óscar Alvariño. 2005. Bronce. Fotografía de Óscar Alvariño.

Fig. 61. *Sin título*. Javier Marín. Se desconoce fecha. Terracota. <https://javiermarin.com.mx/?cat=85>

Fig. 62. *Incubus*. Víctor Ochoa. 2008. Bronce y cable de acero. <https://casadecor.es/decoracion/espacios/escultura-bronce-incubus/>

Fig. 63. *Sin título*. Javier Marín. Se desconoce fecha. Madera. <https://www.liderempresarial.com/javier-marin-regresa-a-aguascalientes/>

Fig. 64. *Zulo*. Víctor Ochoa. 2013. Bronce. <http://cuadernonegrodibujo.blogspot.com/2013/02/victor-ochoa-escultor.html>

Fig. 65. Mariano Benlliure talando un relieve de motivos angélicos. <https://campuafotografo.es/2014/01/14/mariano-benlliure-ante-el-objetivo-de-campua/>

Fig. 66. *Accidenti!* Mariano Benlliure. 1884. Bronce. <https://nuevasmiradasdemadrid.com/2017/05/15/la-escultura-conmemorativa-y-funeraria-de-mariano-benlliure-en-madrid/>

Fig. 67. *El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia*. Mariano Benlliure. 1906. Bronce y mármol de Carrara. <http://www.rtve.es/fotogalerias/retrato-colecciones-reales-juan-flandes-antonio-lopez/147315/img2.rtve.es/11/>

Fig. 68. *Infierno de Dante*. Mariano Benlliure. 1900. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 69. Detalle de Virgilio y Dante del *Infierno de Dante*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 70. Detalle del diablo del *Infierno de Dante*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 71. Detalle Caronte y su barca del *Infierno de Dante*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 72 y 73. *Mausoleo de La Familia Moroder*. Mariano Benlliure. 1907. Cementerio General de Valencia. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 74. Detalle de anverso de la puerta de la cripta del *Mausoleo de la familia Moroder*. Fotografía de Jesús Martín.



Fig. 75. Detalle del ala derecha de la Ángela del *Mausoleo de la familia Moroder*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 76. *Mausoleo de Julián Gayarre*. Mariano Benlliure. 1901. Bronce y mármol blanco de Carrara. <https://ripbcn.blogspot.com/2017/08/sebastian-julian-gayarre-garjon-nacio.html>

Fig. 77. *Alegoría de la Victoria. Fuente monumental al General Miguel Primo de Rivera*. Mariano Benlliure. 1929. Bronce. <http://marianobenlliure.org/mariano-benlliure-2/su-obra/>

Fig. 78. Auguste Rodin en su casa estudio de Meudon. <https://www.revistadearte.com/2017/11/13/el-museo-nacional-de-escultura-rinde-un-micro-homenaje-a-rodin/>

Fig. 79. *Las puertas del infierno*. Auguste Rodin. 1928. Bronce. 635 x 400 x 85 cm. <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-puerta-del-infierno>

Fig. 80. *La edad de bronce*. Auguste Rodin. 1877. Bronce. 180,5 x 68,5 x 54,5 cm. <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-edad-de-bronce>

Fig. 81. *Adán*. Auguste Rodin. 1881. Bronce. 197 x 76 x 77 cm. <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/adan>

Fig. 82. *El pensador*. Auguste Rodin. 1903. Bronce. 180 x 98 x 145 cm. <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/el-pensador-0>

Fig. 83. *Retrato de Balzac*. Davis d'Angers. Se desconoce fecha. Terracota. <https://www.mutualart.com/Artwork/After-David-d-Angers--ModernBust-of-Hono/B1E373713AA168E8>

Fig. 84. *Retrato de Balzac*. Auguste Rodin. 1904. Gres esmaltado. 47 x 44 x 38 cm. <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/ceramicas/cabeza-monumental-de-balzac>

Fig. 85. Doris Salcedo. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-articulo-828072>

Fig. 86 *Plegaria muda*. Doris Salcedo. Proyecto Activo. Madera, tierra y semillas. [https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/plegaria\\_muda/](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/plegaria_muda/)

Fig. 87. *Palimpsesto*. Doris Salcedo. 2017. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42024593>

Fig. 88. Christian Boltanski en una de sus instalaciones. [https://www.abc.es/cultura/abci-culturaarte-entrevistachristianboltanski-201107080000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-culturaarte-entrevistachristianboltanski-201107080000_noticia.html)

Fig. 89. *Les tombeaux*. Christian Boltanski. 1996. <https://graffica.info/depart-arrivee-boltanski/>

Fig. 90. *Reliquarie*. Christian Boltanski. 1990.  
<https://www.ivam.es/en/exposiciones/christian-boltanski/>

Fig. 91 y *Réserve de Suisses morts*. Christian Boltanski. 1991.  
<https://www.ivam.es/en/exposiciones/christian-boltanski/>

Fig. 92. *Réserve de Suisses morts*. Christian Boltanski. 1991.  
<https://www.ivam.es/en/exposiciones/christian-boltanski/>

Figs. 93 y 94. Modelado en barro de *Quis ut Deus*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 95. *Quis ut Deus*. 2018. Resina de poliéster patinada. 183 x 198 x 85 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 96 y 97. Modelado en barro de *Ángel penitente*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 98 y 99. *Ángel penitente* en el Mausoleo. 2018. Bronce. 212 x 78 x 73 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig.100. Detalle de *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 101. *¡No la despiertes!* Mariano Benlliure. 1900. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 102. Detalle de *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 103 y 104. *Lucero, hijo de la aurora, caído de los cielos*. 2019. Bronce. 85 x 38,5 x 47 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 105. Detalle de *Gólgota*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 106. Detalle del Infierno de Dante. Mariano Benlliure. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 107 y 108. Detalle de *Gólgota*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 109. *Gólgota*. 2019. Bronce y madera de pino. 118,5 x 18 x 19,5 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 110. Detalle de *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 111 y 112. *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. 2019. Hierro, tela, escayola y tierra de la huerta. 139 x 61 x 52 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 113. *Velad, porque no sabéis ni el día ni la hora de la muerte*. 2019. Hierro, tela, escayola y tierra de la huerta. 139 x 61 x 52 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 114. Detalle de *Aún no es tarde para el bautismo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 115. Detalle de *Aún no es tarde para el bautismo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 116. *Aún no es tarde para el bautismo*. 2019. Cera policromada. 40cm de diámetro x 18 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 117, 118 y 119. *Ante los ojos de Pilatos*. 2019. Talla directa en piedra de Bateig. 32 x 25 x 27 cm. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 120. Barro tapado, modelado de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 121. Modelado en barro de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 122 y 123. Detalle del paño de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 124. Detalle del ala izquierda de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 125. Detalle del busto de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 126. Detalle del *Minero Vasco*. Victorio Macho. 1919. Bronce. <https://www.todocoleccion.net/postales-castilla-la-mancha/postal-toledo-casa-museo-victorio-macho-roca-tarpeya-marinero-vasco-ed-fournier-1971-sin-circular~x28492033>

Fig. 127. Detalle del *Autorretrato* en busto de Mariano Benlliure. 1900. Bronce. Fotografía de Jesús Martín.

Fig. 128. Detalle de la Base de *Guardián del Mediterráneo*. Fotografía de Jesús Martín.

Figs. 129, 130, 131 y 132. *Guardián del Mediterráneo*. 2019. Resina de poliéster patinada. 238 x 363 x 157 cm. Fotografía de Jesús Martín.

ANEXO I: Proceso creativo de la escultura *Guardián del Mediterráneo*.

Figs. 133 y 134. Boceto en el programa ArtPose.

Figs. 135 y 136. Boceto como armazón.

Fig. 137. Churros de barro.

Fig. 138. Las primeras masas de barro sobre la armadura.

Figs. 139 y 140. Primeras sesiones de modelado.

Fig. 141. Proceso de modelado.

Fig. 142. Modelo de referencia.

Figs. 143 y 144. Construcción del armazón de las alas.

Fig. 145. Armazón de las alas con puntales de sujeción.

Figs. 146 y 147. Primeras sesiones de modelado de las alas.

Fig. 148. Parte anterior del ala izquierda de la figura.

Fig. 149. Parte posterior del ala derecha de la figura.

Figs. 150 y 151. Figura completa en barro.

Figs. 152 y 153. Modelado de la figura y el ala izquierda.

Figs. 154 y 155. Chapas de separación para la realización del molde de las alas y puntales de sujeción.

Figs. 156 y 157. Realización del molde de las alas.

Fig. 158. Molde del ala izquierda.

Fig. 159. Vista general del molde de las alas.

Fig. 160. Abriendo y desmontando el molde de las alas.

Figs. 161 y 162. Molde del ala con restos de barro.

Fig. 163. Moldes de las alas.

Fig. 164. Modelado de la figura tras el desmontaje de las alas.

Figs. 165 y 166. Modelado del pelo.

Fig. 167. Paño de referencia.

Fig. 168. Modelado del paño.



- Fig. 169. Sesión de modelado del natural.
- Fig. 170. Modelado de los pies con vaciado del natural del pie.
- Figs. 171, 172, 173 y 174. Modelado de la figura terminado.
- Figs. 175 y 176. Chapas de separación para el molde de la figura.
- Figs. 177 y 178. Capa de registro.
- Fig. 179. Capa de grosor.
- Fig. 180. Capa con refuerzo de estopa.
- Fig. 118. Armadura del molde.
- Figs. 182 y 183. Molde de la figura terminado.
- Fig. 184. Desmontaje del molde.
- Fig. 185 Restos de barro tras la apertura del molde.
- Fig. 186. Piezas de las piernas tras la limpieza.
- Fig. 187. Piezas del torso y cabeza armadas tras la limpieza.
- Fig. 188. Primeras capas de resina.
- Fig. 189. Ensamblado de las piezas anteriores.
- Fig. 190. Realización y ensamblaje de la armadura interna.
- Figs. 191 y 192. Picado de las piezas una vez cerradas.
- Figs. 193 y 194. Cierre de las piezas de la figura.
- Fig. 195. Rellenado de las piezas con espuma de poliuretano.
- Figs. 196 y 197. Picado del cuerpo.
- Figs. 198 y 199. Limpieza de los restos de escayola.
- Fig. 200. Limpieza, emplaste y repaso de las juntas.
- Fig. 201. Repaso del cuerpo.
- Fig. 202. Repaso de los brazos.
- Fig. 203. Cuerpo repasado.
- Fig. 204. Limpieza de la junta desmontable.
- Fig. 205. Limpieza con agua y jabón.
- Figs. 206 y 207. Emplaste de las juntas desmontables.

Figs. 208 y 209. Elaboración de la peana.

Fig. 210. Primer montaje.

Fig. 211. Pátina del cuerpo y las alas.

Fig. 212. Ensamblado de los ojos.

Fig. 213. Detalle ala izquierda patinada.

Fig. 214. Detalle de la base, firma del autor.

Figs. 215, 216, 217 y 218. Montaje. de la pieza acabada.

Fig. 219. Revisión de la pieza acabada.

Fig. 220. Montaje final de la escultura.

Figs. 221, 222, 223, 224, 225 y 226. *Guardián del Mediterráneo* en el *Campus Escultòric*. U.P.V.



## ANEXO I: Proceso creativo de la escultura *Guardián del Mediterráneo*

En este Anexo se va a realizar un recorrido visual a través de fotografías del proceso de trabajo seguido para la ejecución de esta pieza escultórica, de manera que el lector, junto con los pies de fotos, pueda entender de forma rápida y directa el proceso creativo y las etapas de desarrollo.



Figs. 133 y 134. Boceto en el programa ArtPose.



Figs. 135 y 136. Boceto como armazón.





Fig. 137. Churros de barro.



Fig. 138. Las primeras masas de barro sobre la armadura.



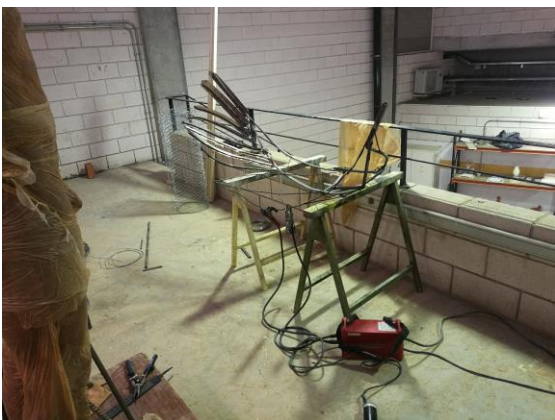
Figs. 139 y 140. Primeras sesiones de modelado.



Fig. 141. Proceso de modelado.



Fig. 142. Modelo de referencia.

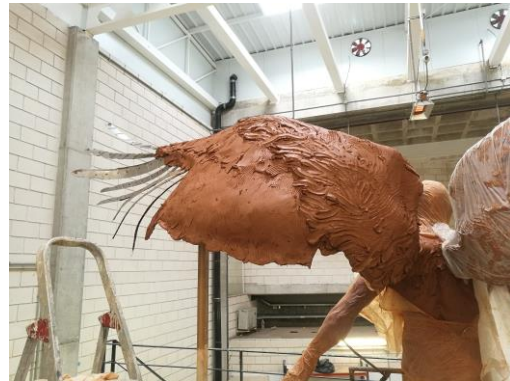


Figs. 143 y 144. Contrucción del armazón de las alas.





Fig. 145. Armazón de las alas y puntales de sujeción.



Figs. 146 y 147. Primeras sesiones de modelado de las alas.



Fig. 148. Parte anterior del ala izquierda de la figura.



Fig. 149. Parte posterior del ala derecha de la figura.



Figs. 150 y 151. Figura completa en barro.





Figs. 152 y 153. Modelado de la figura y el ala izquierda.



Figs. 154 y 155. Chapas de separación para la realización del molde de las alas y puntales de sujeción.



Figs. 156 y 157. Realización del molde de las alas.





Fig. 158. Molde del ala izquierda.



Fig. 159. Vista general del molde de las alas.

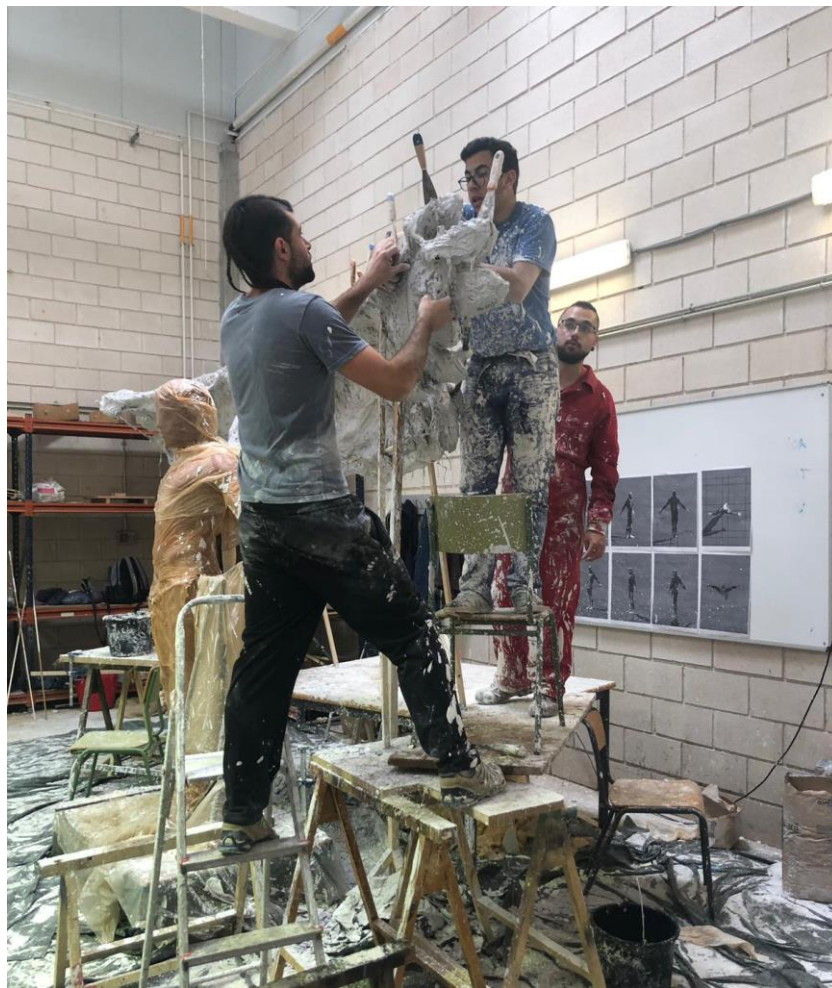


Fig. 160. Abriendo y desmontando el molde de las alas.



Figs. 161 y 162. Molde del ala con restos de barro.



Fig. 163. Moldes de las alas.





Fig. 164. Modelado de la figura tras el desmontaje de las alas.



Figs. 165 y 166. Modelado del pelo.



Fig. 167. Paño de referencia.



Fig. 168. Modelado del paño.



Fig. 169. Sesión de modelado del natural.



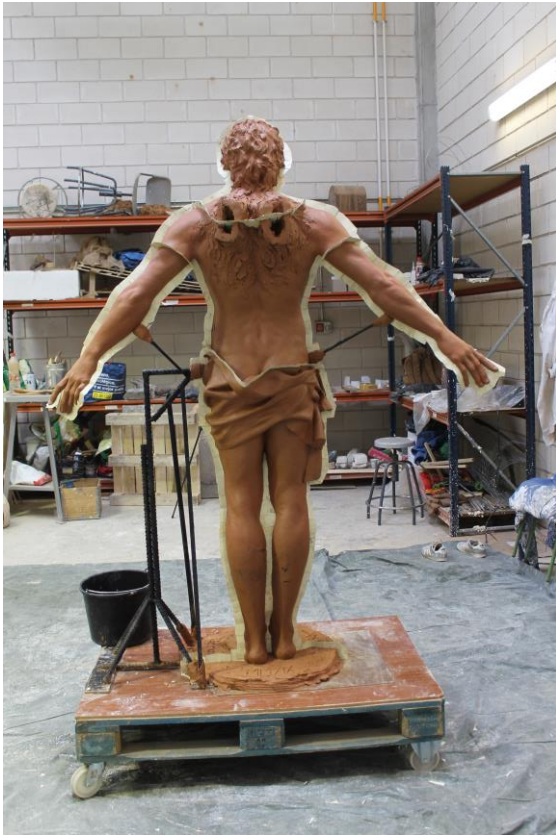
Fig. 170. Modelado de los pies con vaciado del natural del pie.





Figs. 171, 172, 173 y 174. Modelado de la figura terminado.





Figs. 175 y 176. Chapas de separación para el molde de la figura.



Figs. 177 y 178. Capa de registro.



Fig. 179. Capa de grosor.



Fig. 180. Capa con refuerzo de estopa.



Fig. 181. Armadura del molde.





Figs. 182 y 183. Molde de la figura terminado.



Fig. 184. Desmontaje del molde.



Fig. 185. Restos de barro tras la apertura del molde.





Fig. 186. Piezas de las piernas tras la limpieza.



Fig. 187. Piezas del torso y cabeza armadas tras la limpieza.



Fig. 188. Primeras capas de resina.



Fig. 189. Ensamblado de las piezas anteriores.



Fig. 190. Realización y ensamblaje de la armadura interna.







Figs. 191 y 192. Picado de las piezas una vez cerradas.





Figs. 193 y 194. Cierre de las piezas de la figura.

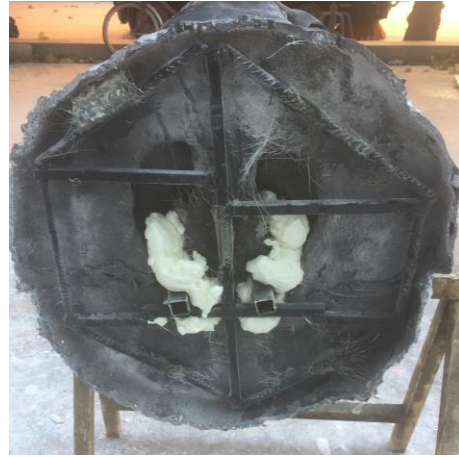


Fig. 195. Rellenado de las piezas con espuma de poliuretano.



Figs. 196 y 197. Picado del cuerpo.





Figs. 198 y 199. Limpieza de los restos de escayola.



Fig. 200. Limpieza, emplaste y repaso de las juntas.



Fig. 201. Repaso del cuerpo.



Fig. 202. Repaso de los brazos.

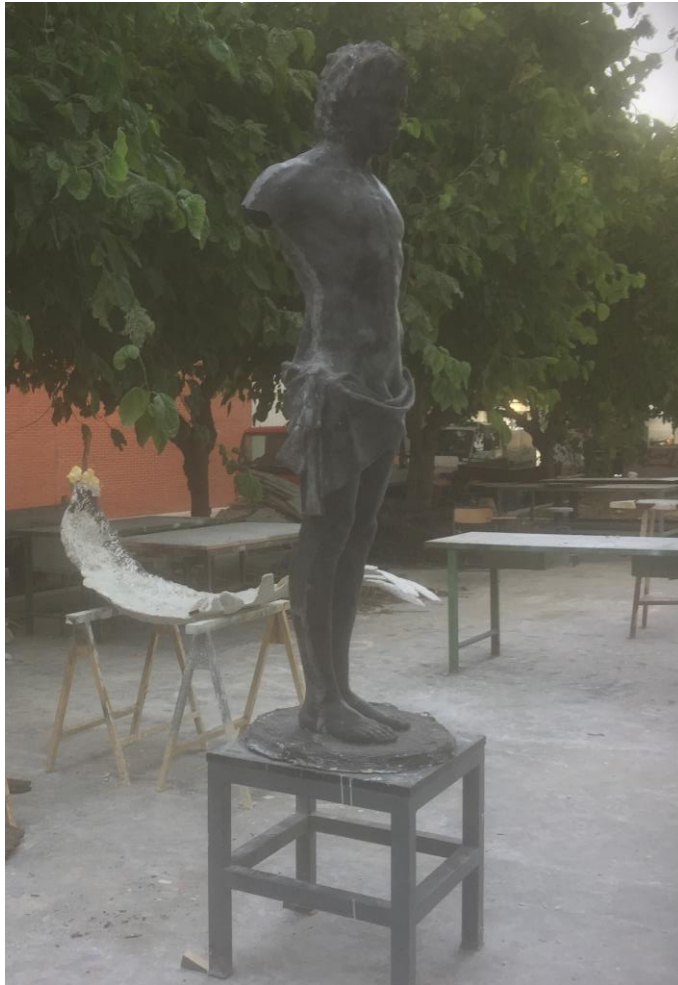


Fig. 203. Cuerpo repasado.



Fig. 204. Limpieza de la junta desmontable.





Fig. 205. Limpieza con agua y jabón.





Figs. 206 y 207. Emplaste de las juntas desmontables.



Figs. 208 y 209. Elaboración de la peana.





Fig. 210. Primer montaje.



Fig. 211. Pátina del cuerpo y las alas.

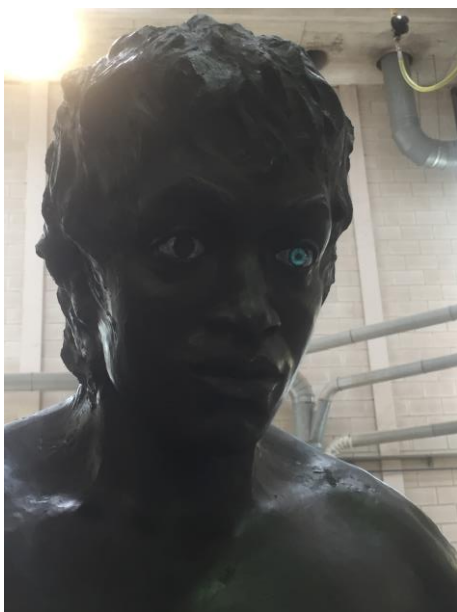


Fig. 212. Ensamblado de los ojos.



Fig. 213. Ala izquierda patinada.



Fig. 214. Detalle de la firma en la base.







Figs. 215, 216, 217 y 218. Montaje de la pieza acabada.

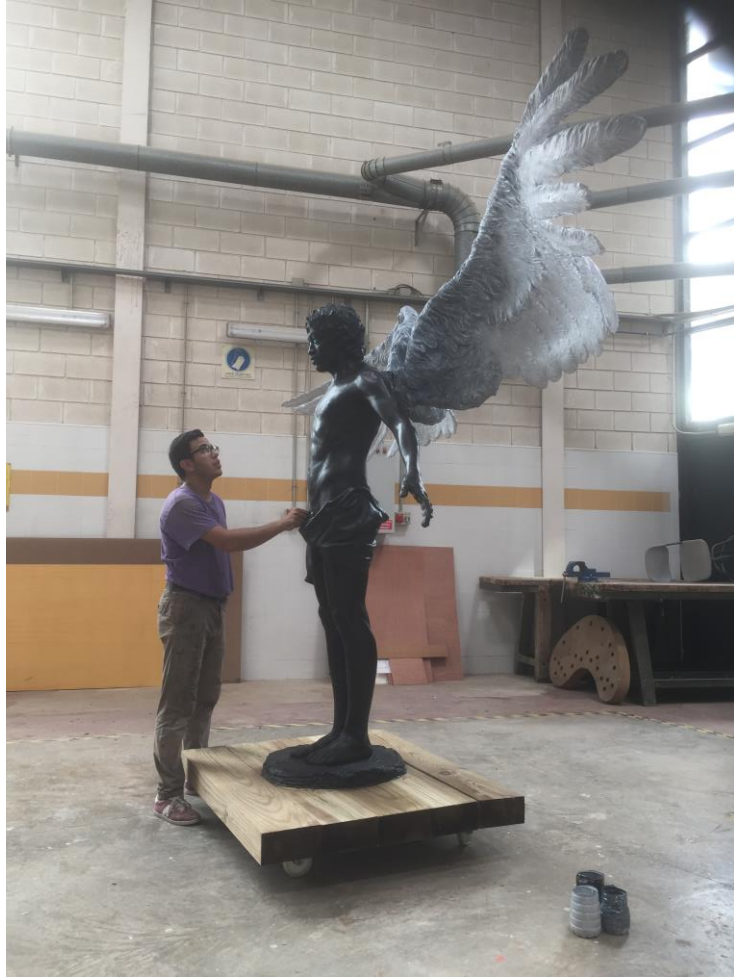


Fig. 219. Revisión la pieza acabada.



Fig. 220. Montaje final de la escultura.













Figs. 221, 222, 223, 224, 225 y 226. *Guardián del Mediterráneo* en el *Campus Escultòric*. U.P.V.







