



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 13 |
| <i>José Antonio Maciá Ruiz</i> | |
| Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa | |
| Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo | 19 |
| <i>Germán Ramallo Asensio</i> | |
| La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina | 59 |
| <i>Leticia Azcue Brea</i> | |
| Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina | 105 |
| <i>Juan Antonio Lázara</i> | |
| Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal | 123 |
| <i>Ana María Olano Sans</i> | |
| Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria | 135 |
| <i>Santiago Ruiz Espada</i> | |
| La expresión del dolor en la imaginería religiosa | 153 |
| <i>Bernardino Navarro Guillén</i> | |
| La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz | 157 |
| <i>Jesús Ángel Porres Benavides</i> | |
| Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento | 169 |
| <i>Fausta Franchini Guelfi</i> | |

| | |
|---|-----|
| La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX | 175 |
| <i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i> | |

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

| | |
|--|-----|
| Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante | 195 |
| <i>Jorge Belmonte Bas</i> | |

| | |
|---|-----|
| «Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell | 211 |
| <i>Alejandro Cañestro Donoso</i> | |

| | |
|---|-----|
| El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea | 239 |
| <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> | |

| | |
|--|-----|
| Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia | 269 |
| <i>Juan Antonio Fernández Labaña</i> | |

| | |
|---|-----|
| Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra | 279 |
| <i>Carlos Enrique Navarro Rico</i> | |

| | |
|--|-----|
| El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 | 311 |
| <i>Pascual Fernández Espín</i> | |

| | |
|---|-----|
| Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) | 325 |
| <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> | |

| | |
|---|-----|
| Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante | 341 |
| <i>Francisco Zaragoza Braem</i> | |

Bloque III. Escultura religiosa en España

| | |
|---|-----|
| Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . . | 363 |
| <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> | |

| | |
|---|-----|
| La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. | 381 |
| <i>Andrés Luque Teruel</i> | |

| | |
|---|-----|
| Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza | 451 |
| <i>Wifredo Rincón García</i> | |
| El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla | 469 |
| <i>Jesús Rojas-Marcos González</i> | |
| The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada | 491 |
| <i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i> | |
| Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco | 499 |
| <i>José Javier Vélez Chaurri</i> | |
| José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época | 527 |
| <i>Marina Belso Delgado</i> | |
| Los Escolapios y el Divino Cautivo | 547 |
| <i>Antonio Bonet Salamanca</i> | |
| Alonso Cano, escultor en la Corte | 565 |
| <i>Juan María Cruz Yábar</i> | |
| Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII | 583 |
| <i>María Teresa Cruz Yábar</i> | |
| Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista | 603 |
| <i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i> | |
| El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián | 613 |
| <i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i> | |
| Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. | 625 |
| <i>Francisco Gómez Jarillo</i> | |
| Darío Ferrández Parra. | 633 |
| <i>Alicia Iglesias Cumplido</i> | |

| | |
|---|-----|
| José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española | 651 |
| <i>Rafael Marín Montoya</i> | |
| Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial | 667 |
| <i>Francisco Javier Montalvo Martín</i> | |
| Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? | 685 |
| <i>Manuel Núñez Molina</i> | |
| Algunas novedades sobre escultura barroca española | 701 |
| <i>Álvaro Pascual Chenel</i> | |
| Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) | 717 |
| <i>Ángel Peña Martín</i> | |
| El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). | 735 |
| <i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i> | |
| Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” | 745 |
| <i>Arturo Serra Gómez</i> | |
| El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno | 765 |
| <i>Antonio Zambudio Moreno</i> | |

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

| | |
|---|-----|
| Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza | 783 |
| <i>Elisa Martínez Zerón</i> | |
| Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón | 805 |
| <i>Manuel Moragues Santacreu</i> | |
| Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia | 815 |
| <i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i> | |

CEMENTO Y HORMIGÓN COMO MATERIALES INUSUALES EN ESCULTURA RELIGIOSA EN ESPAÑA, EJEMPLOS DE AUTORES Y OBRAS

Dr. Francisco Gómez Jarillo

Profesor del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

El hormigón y los morteros de cemento son materiales que parecen inusuales en la escultura sacra, pero no es así. En la presente comunicación se muestran ejemplos de artistas españoles como

- Miguel Fuentes del Olmo (1940–) Escultor, Académico y Catedrático,
- Ángel Mateos (1931–) Escultor.
- Jorge Oteiza (1908-2003) Escultor, Premio Príncipe de Asturias,
- José Luis Sánchez (1926-2018) Escultor Académico y Profesor,

Todos ellos forman parte de los artistas que trabajaron con estos singulares materiales para realizar esculturas religiosas, con diferentes tamaños, estilos y técnicas, que en algunos casos no parecen estar realizados en dichos materiales, dado su exquisito acabado.

A continuación se explican los distintos métodos y procesos de ejecución de cada una de las obras mostradas para un mejor entendimiento de las mismas, junto con algunas reflexiones que fueron facilitadas por los artistas acerca del uso de dicho material.¹

Fuentes del Olmo, Miguel (1940–)

Fuentes del Olmo nace en Andújar, Jaén en 1940, estudia Bellas Artes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se forma en el arte

1. Estos textos han sido extraídos en su mayoría de la tesis doctoral del propio autor, *Aplicaciones en la Escultura de conglomerantes hidráulicos derivados del clinker puzolánico* (2015) Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

sacro con el dominico Padre Aguilar. Es uno de los escultores españoles que más superficie escultórica en bajorrelieve ha realizado en hormigón. La calidad de sus esculturas es abrumadora. Ha dominado las distintas técnicas del bajorrelieve en hormigón y ha investigado en ellas con resultados muy satisfactorios.

En 1970 se le encarga para la iglesia de los Boliches en la localidad Fuengirola, un mural con vidrieras de ciento cincuenta metros cuadrados realizado en marcos.

Una vez fraguado el escultor patinaba las piezas para dar más profundidad y enfatizar el relieve en lugares de luz uniforme. Usaba acrílico en tonos verdes en las zonas más profundas forzando el relieve y en otras zonas que quería enfatizar las patinaba en colores cálidos.

En 1973 se le encarga el mural central de la iglesia de los Salesianos en Córdoba con una superficie de cien metros en un solo paño, lo realiza en módulos de un metro cuadrado con la técnica de modelado en negativo. Para que exista una coherencia en este tipo de trabajos de tanta superficie, el artista realiza dibujos preliminares con el diseño del conjunto a escala y con una retícula que coincide con la organización de los módulos.

Una vez que se empieza en modelado se debe realizar un proceso organizando, cada uno de los módulos debe estar referenciado en un lugar de la retícula, el modelado se debe realizar no solo con un módulo sino con los módulos linderos para tener una referencia para que los grafismos queden hilados.

En todo momento cada módulo debe estar referenciado para que una vez fraguado se sepa cuál es el lugar exacto de cada uno de ellos dentro del conjunto del relieve en el momento del anclado. Una vez anclado se repasan las juntas para dar más uniformidad al conjunto con el mismo mortero con el que se realizó la masa original del relieve.

En este relieve también se aprecian pátinas posteriores realizadas en acrílico en especial en alguna de las oquedades para potenciar su profundidad.

Se aprecia que el mismo grafismo lo utiliza también tanto en el Cristo como en la Virgen María Auxiliadora, esta última imagen de 300 cm de altura también realizada en hormigón que se comentará más tarde.

Para desencofrar los módulos del barro crea un desencofrante a base de gasóleo y aceite de orujo a partes iguales, que lo aplica mediante pulverizador². Una vez utilizado el molde de barro en negativo y haber desmoldado la pieza del hormigón, el barro había quedado impregnado en su parte superficial de la solución desencofrante, para poder quitar esa capa ya inútil y reutilizar el resto del barro del molde, con un hilo cortaba el barro impregnado de desencofrante, lo tiraba, rellenaba los huecos del barro, con más barro sin ensuciar y creaba un módulo nuevo.

Mural de gran altura, de diez metros, realizado en negativo, anclado al paramento, posteriormente repasadas las juntas y patinado. Comenta Fuentes del Olmo que en este caso se trató las piezas con barniz de Copal y posteriormente reforzó el volumen de la pieza mediante una pátina con acrílico. En la tesina

2. Hoy en día existen gran cantidad de productos desencofrantes para el hormigón algunos de ellos no son procedentes de derivados del gasóleo, menos grasos, prácticamente sin olor y con la ventaja de no dejar manchas, la información sobre este tipo de productos está recogida en el Capítulo II.

depositada por el escultor en la Facultad de Bellas Artes de Madrid viene una completa descripción de todo el trabajo de la realización de este relieve³.

En 1978 realiza los murales y vidrieras para la Iglesia de Puerto Banús en la provincia de Málaga, este relieve lo realiza con la técnica de modelado en negativo en piezas de 100x100 cm aproximadamente, ancladas al paramento, repasado de juntas con el mismo mortero de realización y patinado del relieve con pintura acrílica dando en general énfasis a alguna de las oquedades. También para esta ocasión planificó el relieve desde unos bocetos iniciales e identificación para cada una de las piezas del conjunto.

En 1979 realiza el mural con vidrieras para la Facultad de Teología de Granada, realizado con la técnica de modelado en negativo, en el mismo proceso del modelado en negativo se incorporan sobre el barro las piezas de vidrio tal y como se explica en la imagen inferior. Se puede observar que el mural ha perdido algo de la pátina para el forzado del volumen

En esta ocasión en la parte posterior al mural, sabiendo que iba a quedar vista, decidió el modelado del reverso en un modelado de relleno y simplemente para texturizar unas superficies inertes, con el cemento fresco; de esta manera dejó texturas no tan vivas por la técnica, pero mejorando el aspecto planimétrico del reverso que hubiese quedado sin tocarlo.

En la parte interior de la Facultad de Teología de Granada pegado a uno de los laterales traseros del relieve-vidriera exterior realizado por el escultor, se le encarga un relieve para la parte posterior al altar de la capilla, también lo realiza con la técnica de modelado en negativo, anclado al paramento, repasado en juntas con mortero semejante al de las piezas y dada una pátina de uniformidad al relieve con acrílico.

En 1982 realiza el mural para la casa de ejercicios San Pablo de los Jesuitas de Granada, realizado con la técnica de modelado en negativo, anclado al paramento, repasado de juntas entre piezas con mortero semejante al de las piezas y patinado posterior para refuerzo de volumen. Esta vez realiza un relieve más cargado de grafismo y textura de lo realizado hasta la fecha e incorporando signos no legibles.

Se aprecia en la imagen superior como el artista consigue cada vez más en este tipo de trabajos, como disimular las líneas formadas por las juntas entre piezas del relieve, intentando englobarlas en el dibujo del relieve lo más posible.

El mural realizado para la Iglesia del Polígono de la Cartuja en Sevilla fue realizado con la técnica de modelado en negativo en barro, ancladas las piezas en el paramento, repasadas las juntas con mortero semejante al utilizado en los módulos y aplicada pátina de acrílico de uniformidad y refuerzo de volúmenes, lava la pátina en las partes con más alto relieve dejando el material original a la vista, produciendo un efecto de afilado de aristas.

3. Todo el proceso realizado para construir este relieve viene muy bien explicado por el mismo artista en una tesina que realizó para la convalidación del título y está depositada en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Fuentes del Olmo, Míguel. "Murales de hormigón y materiales empleados para su ejecución". Tesina de convalidación inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 1982.

Se puede observar como ya en los años ochenta ha depurado la técnica, y resulta muy difícil localizar las juntas de los ensambles de las distintas piezas que componen el relieve.

Realizado en hormigón con técnica de negativo y repasado in situ para tapado de juntas entre módulos para esta ocasión el escultor presenta paños diferentes de ocho metros de altura.

Los dos planos más visibles a los lados del altar son de piezas muy homogéneas y similares con una textura similar, para romper esa repetición el escultor los coloca unos elementos longitudinales en dirección radial con centro en la imagen de la Virgen María, como símbolos de efluvios divinos que emanan de la imagen Mariana, estos elementos los realizó en resina de poliéster policromados en bronce.

Mientras que la parte anterior del mural no tenían grafismos ni prácticamente relieves dejando solo textura excepto los elementos longitudinales, en los paños de la parte posterior si le aplica relieves y grafismos pero esta vez no se les da una pátina dejando que la luz que les da desde los laterales potencie el relieve.

Dejando los paños menos definido y sin pátinas solo se aprecia la textura según te vas acercando dejando los planos carentes de relieve en la distancia.

En 1975 también realizó un Altar con Pantocrátor en el frontal de mesa en la Iglesia de Torre del Mar realizado en hormigón mediante modelado y molde perdido de escayola con plateado con pan de plata y pátina de cera pigmentada posterior, previo al patinado se repasaron las uniones de los laterales con el frontal.

En 1979 y 1978 realiza imagenes de Cristo crucificado realizadas en hormigón modelado en barro y vaciado en hormigón con moldes perdidos de escayola. con patinado mediante primero aplicado de un oro falso y patinado posterior con ceras pigmentadas. El Cristo de la iglesia de Puerto Banus es de dos metros y el de Fuengirola de cinco metros de altura.

María Auxiliadora realizada para los Salesianos de Córdoba en 1973 figura de tres metros realizada en hormigón sin pátinas imagen es una mezcla de connotaciones románicas y texturas superficiales muy ásperas y duras para una imagen de la Virgen y el Niño.

Posteriormente realiza una imagen de María Auxiliadora realizada en 1974 situada en linares, imagen realizada en hormigón armado sin tratamiento superficial esta vez realiza la Virgen y el niño con texturas más afables y pliegues similares a los que desarrolla en los relieves.

Mateos, Ángel (1931-

Ángel Mateos nace en Villavieja de Yelves, Salamanca, en 1931, hijo de familia de canteros y constructores toma rápidamente contacto con la técnica del hormigón.

Asiste a clases de oyente en las Academias de Artes en Madrid y en Sevilla no continuando los estudios y dedicándose a la escultura por investigación propia. En los años sesenta comienza a presentarse a premios de escultura siendo en 1966 cuando obtiene el Primer Premio de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid. En 1979 obtiene la Beca nacional de investigación de Artes

Plásticas del Ministerio de Cultura. Su obra está centrada en la técnica de la escultura en hormigón en la que destaca su maestría,

Dentro de su museo del hormigón en la localidad de Doñinos provincia de Salamanca se pueden observar piezas muy complejas, el hormigonado de dichas piezas debió ser muy tedioso; dada la cantidad de recovecos que tenía la forma debieron de hacerse numerosas tolvas de entrada del material y un hormigón muy líquido para poder entrar en todos aquellos recovecos.

Aparentemente se notan restos de arcilla y escayola en las piezas, el desencofrado de las piezas debió ser también muy laborioso y efectivamente se debió realizar de forma semejante a la fundición para que las zonas que se pudiesen formar burbujas durante en el vertido del hormigón, se realizan al igual que en fundición chimeneas para salida de aire y entrada de la lechada. Esta etapa de paso previo a la abstracción abarca desde 1966 a 1968. Son esculturas de temas mitológicos con unas últimas piezas de sentido religioso. Todas ellas son de gran fuerza de estiramientos góticos y texturas pétreas simulando la estratificación, semejantes a las rocas metamórficas de origen sedimentario parecidas a lajas entrecortadas. Continúan siendo unos encofrados de gran complejidad, tanto en el encofrado como en su vertido y llenado. Ángel Mateos fue un verdadero maestro en la materia dada la dificultad de ejecución de sus obras.

Oteiza, Jorge (1908-2003)

Jorge Oteiza nace en 1908 en Orio Guipúzcoa, comienza los estudios de medicina en Madrid, aunque no los termina. Atraído por la escultura ingresa en la *Escuela de Artes y Oficios* de Madrid, regresa a Guipúzcoa, donde gana el primer premio de *Artistas Noveles Guipuzcoanos* en 1931 con la escultura en hormigón *Adán y Eva*.

Abandona España en 1935, se traslada a Hispanoamérica donde recorre diversos países dedicándose a la pedagogía y a la literatura, en 1949 regresa a España. En 1950 gana el concurso para el conjunto de los apóstoles de la Basílica de *Nuestra Señora de Aránzazu*, terminándolo en 1968.

En 1957 se le concede el primer Premio de la *Bienal de Sao Paulo* en Brasil, en 1985 la *Medalla a las Artes* del Ministerio de Cultura y en 1988 el *Príncipe de Asturias de las Artes*. En 1992 dona toda su colección particular al pueblo de Navarra y unos meses antes de inaugurar su museo, en el año 2003, fallece.

Jorge Oteiza ha sido uno de los escultores españoles más influyentes, tanto a nivel nacional como internacional. Desde sus comienzos como escultor no cesó de investigar la forma escultórica, por lo que presenta una trayectoria con una evolución constante de su obra.

Jorge Oteiza realizó gran cantidad de obras en hormigón, y como muchos escultores, especialmente lo utilizó en sus inicios, al ser un material sumamente económico.

Este escultor tiene dos ramas dentro de la escultura en hormigón. Una primera y más tradicional consiste en la realización de esculturas mediante modelado, molde de escayola y hormigonado. Y una segunda que consistía en tallar directamente en hormigón celular.

En cuanto a la primera de las dos técnicas, Doña Elena Martín conservadora del Museo de Oteiza comenta en uno de los correos mantenidos con ella:

“El procedimiento habitual que empleaba Oteiza para la realización de piezas en cemento es el vaciado. Se parte de un modelado (normalmente en barro), después se realiza un molde y por último se positiva en cemento. Una vez que el cemento ha fraguado, se pueden reparar algunas imperfecciones o planos de la pieza con cincel u otros instrumentos de talla directa. También en algunas piezas aplica color puntualmente; como en el cabello o los labios (Ver obra: Adán y Eva. Tangente de $S=E/A$)”

En cuanto a la segunda técnica utilizando el hormigón celular, no sólo tallaba sino que también incrustaba alambres o bien pegaba madera sobre él.

En conversación mantenida con Doña Elena Martín conservadora del museo, al levantar la base de corcho inferior se apreció que el hormigón utilizado era claro y que se le había aplicado una pátina posterior sobre la misma.

En sus inicios las piezas no son obras refinadas, son toscas con una fuerza enorme todas ellas.

En el panel de acceso a la exposición dentro del museo reza explicando el porqué del uso del hormigón por el escultor:

“Lo primero es la tierra, Lo primitivo, lo primigenio, “el caos, la confusión y la oscuridad por encima del abismo” (Gen 1,1). El cemento de las primeras obras de Jorge Oteiza conmemora ese abismo terrenal: la materia desnuda la forma arcaica, y el hondo sentimientos de unos orígenes remotos, oscurecidos por el tiempo, que inspiraron la obra de algunos de los escultores más representativos de las vanguardias de principios del siglo XX”⁴

Sánchez, José Luis (1926-2018)

Con motivo de trabajo de investigación sobre el tema pude mantener contacto con el recientemente desaparecido escultor, en conversaciones con el artista en su casa de Pozuelo, durante las mismas apreció que era un gran amante de la técnica y que le había aportado grandes satisfacciones; él ha trabajado mucho gracias a que sus márgenes de oferta en sus precios eran muy ajustados y gracias a ello pudo realizar tanta obra. Pudo bajar los precios de esas esculturas gracias a que muchas de ellas fueron realizadas en este material abaratando los costes y ganando las licitaciones.

La mayor parte de estas esculturas son grandes relieves muy bien integrados en los edificios, José Luis Sánchez fue reclamado por grandes arquitectos para que incluyera piezas suyas en los edificios que proyectaban.

En su última etapa, según me comentó, trabaja como un arquitecto cuando realiza este tipo de esculturas proyectando la pieza o ejecutando el positivo, y el resto lo realiza una fábrica de prefabricados en hormigón todo ello bajo su dirección.

En la última conversación mantenida me señaló que el hormigón ha sido un material que ha tardado en reconocerse y que no deseaba ejecutar en visto, siempre

4. Fotografía aportada por el Museo Oteiza

se le tapaba. Cuando lo ha utilizado, él ha intentado “dulcificar el material” y cree que lo ha conseguido, especialmente en sus figuras doradas.

Del Retablo de la Capilla de la casa de Ejercicios Espirituales de las Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús el escultor expone que esta pieza fue realizada a base de módulos trabajados directamente en negativo para ahorrarse el paso del molde. Lo que hacía era en un marco, introducía una capa de barro de menor espesor que el marco, sobre el barro hacía las incisiones que posteriormente quedarían en la masa final en convexo o aportaba barro para quedasen en profundidad y directamente vertía el hormigón en el marco. Una vez fraguado retiraba el barro modelado y utilizaba el marco para el siguiente módulo.

De esta manera podía abaratar cortes y proporcionar una obra de gran calidad y grandes dimensiones. Este retablo fue medalla de Oro de la III Bienal de Arte Cristiano de Salzburgo 1962.

Retablo de la Parroquia de los Remedios (Sevilla)/ 1962. Hormigón y chapa de latón 1200x200 cm, Arquitectos: José María Morales Lupiáñez y Roberto de Juan Valiente. La técnica utilizada es la misma que la anterior pero en esta ocasión los módulos son de mayores proporciones en su parte inferior.

Hablando con el artista sobre las imágenes que él había realizado para la parroquia de Santa Ana de Moratalaz, comentó que la iglesia era “un regalo” que le hacía la constructora a la Iglesia para las viviendas que construía. El proyecto de la Iglesia lo donó el mismo arquitecto M. Fisac por lo que el presupuesto que se tenía era muy bajo, razón por la que se optó por realizarlas en hormigón, modeladas en barro, con moldes de escayola y vaciadas en hormigón. Posteriormente se les dio un tratamiento de dorado. El hormigón dorado se conseguía con pan de oro que le suministraban desde Alemania, encolado y posteriormente raspado para quitar sobrantes. Después se le patinaba con betún de Judea y ceras hasta conseguir el aspecto deseado.

Se aprecia en este conjunto como el Niño y La Virgen tienen un tratamiento especial distinto a Santa Ana cuya textura visual es más parecida al hormigón del fondo con menos tratamiento de dorado siendo una transición entre las dos imágenes principales y el fondo.

A simple vista nadie diría que esta figura está realizada en hormigón. El tratamiento de dorado como las anteriores piezas es excelente llegando en este caso a dar un parecido con el metal asombroso. Para la ejecución de este Cristo tuvo que realizar el colado del cuerpo y los brazos por separado dada la complejidad de una única colada. Después el conjunto fue unido mediante unas esperas de metal⁵, posteriormente unidas y tapadas las uniones con cemento, estas uniones son ocultadas con el tratamiento de dorado posterior.

Dentro del apartado de “Entrevistas mantenidas por la doctoranda” con José Luis Sánchez en la tesis realizada por Mónica Ruiz Trilleros “La escultura construida de José Luis Sánchez” 2011, UCM. Madrid aparecen preguntas relacionadas con las obras aquí aportadas. Páginas 305 y 310.

5. Esperas realizadas mediante varilla que se insertan en los dos cuerpos.

“¿Cree que se debe ser necesariamente religioso para realizar obras de arte destinadas a una comunidad de creyentes?”

Hablar del arte sacro nos llevaría mucho tiempo. Pero reconozcamos que esa dedicación, esa exaltación de lo religioso, de lo divino, de lo supersticioso, ha llenado casi toda la historia del arte, y en su origen puede decirse que ha sido su motivación principal; ese temor a lo desconocido, ese miedo a la muerte, ese abismo. En mi caso, y trabajando en un país y en una época en la que lo religioso ha tenido tanto peso (pensemos en el nacional-catolicismo) en la formación y en la educación en las escuelas y por ambiente familiar y social, el conocimiento de la religión, en nuestro caso la cristiano-católica, ha sido consustancial.

Y llegado un momento en que el cauce, llamémosle social, del arte es casi el único que puede permitirte vivir de tu trabajo, tampoco hay que hacer un gran esfuerzo en encauzar los conocimientos, que no tienen porqué ser sentimientos, en una determinada dirección. Lo que ocurrió en los años 50 es que había una necesidad de renovación de la imagen de los templos debida, entre otras causas, a un deterioro causado por la guerra. Y que esa renovación estaba presidida por la arquitectura, y que esa arquitectura, por falta de medios y por el empleo de materiales modestos resultaban ser unos templos también modestos, en los que encajaban una expresión del arte exenta de ampulosidad. Es en estas condiciones que un reducido grupo de artistas intentamos integrar una nueva visión del arte que luchaba con un gusto tradicional de riqueza y oropel; en resumen, y siempre en el ámbito de lo artístico, como una especie de reforma de la contrarreforma. Así surgió una colaboración con arquitectos como Fisac o Fernández del Amo en el que, adelantándose a las directivas del Concilio Vaticano II, se intentó hacer la fachada de la religión católica más cercana al arte visual de nuestro tiempo. Pero fue una misión que no tuvo una respuesta social demasiado positiva. Podríamos resumir diciendo que toda aquella labor de austeridad ha desembocado en la Almudena. En fin, la pregunta era si es necesario ser religioso para hacer arte religioso. Religioso sí, en el más íntimo sentido del término. Católico no necesariamente. Creo que este es mi caso. Resumen: dogmatismo y libre pensamiento son posiciones contradictorias.

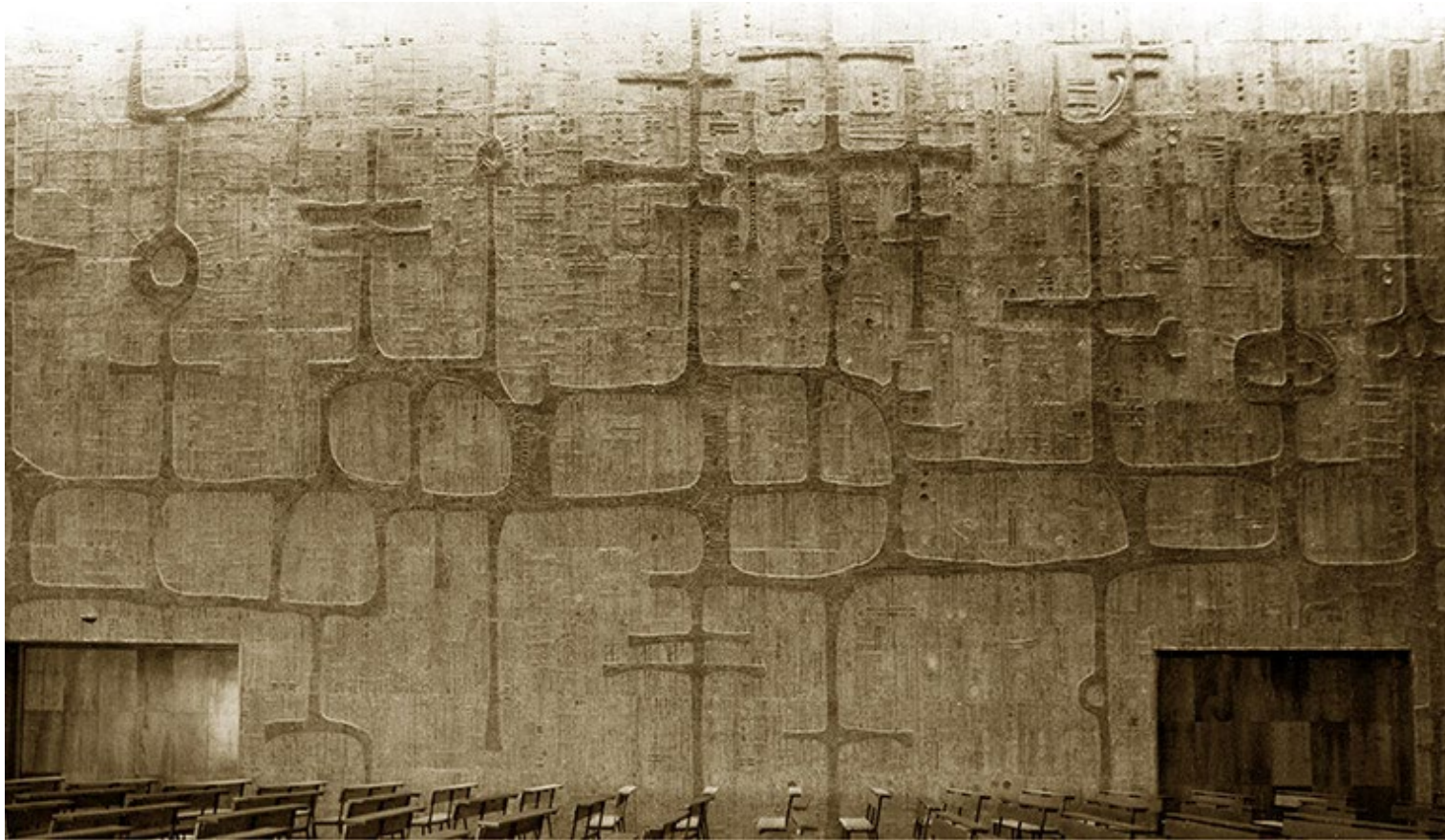
Si hubiera contado con los medios económicos necesarios, en los años 50 y 60, para realizar la obra religiosa en materiales como el bronce y la piedra, se seguiría decantando por el cemento patinado o no?

En aquellos años en que colaboraba con los arquitectos en las pocas salidas que a la escultura se le ofrecían era tal la penuria de medios y las limitaciones económicas que sólo recurriendo a materiales humildes se podría intentar un trabajo. Y el cemento, desde el salto de una sociedad habituada a materiales preciosos y refulgentes, aunque fuesen falsos, era muy aventurado. Pero el trabajo en equipo con arquitectos que se planteaba desde el proyecto una austeridad que era tan obligada como pretendida facilitaba la labor, aunque fuese con el rechazo tanto del clero como de la feligresía. El enmascaramiento de la ingrata apariencia del hormigón con pátinas que lo disimularan era un ardid para facilitar la tarea. Y de paso era una forma de trabajar que ayudaba al aprendizaje del oficio.”⁶

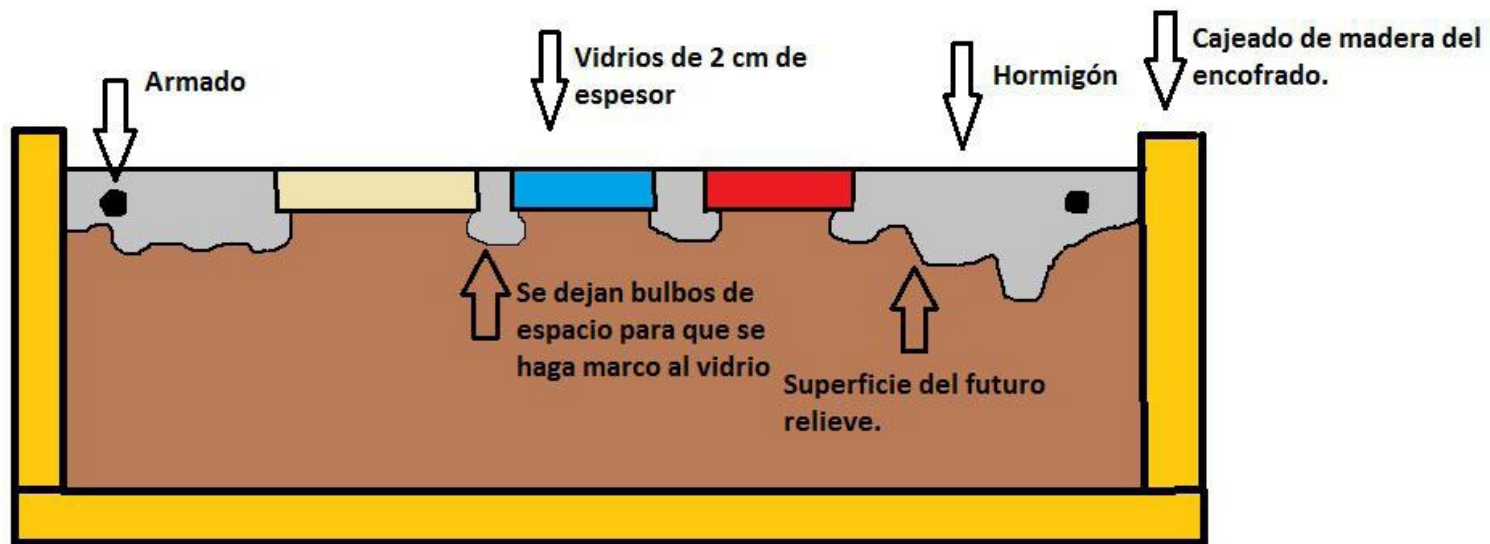
6. RUIZ TRILLEROS, Mónica La escultura construida de José Luis Sánchez (2011), UCM. Madrid Pág 305 y 310.



1. Mural en el Colegio Mayor de los Salesianos en Córdoba realizado en 1973, 1000 x 1000 x 10 cm, hormigón realizado por modelado en negativo.

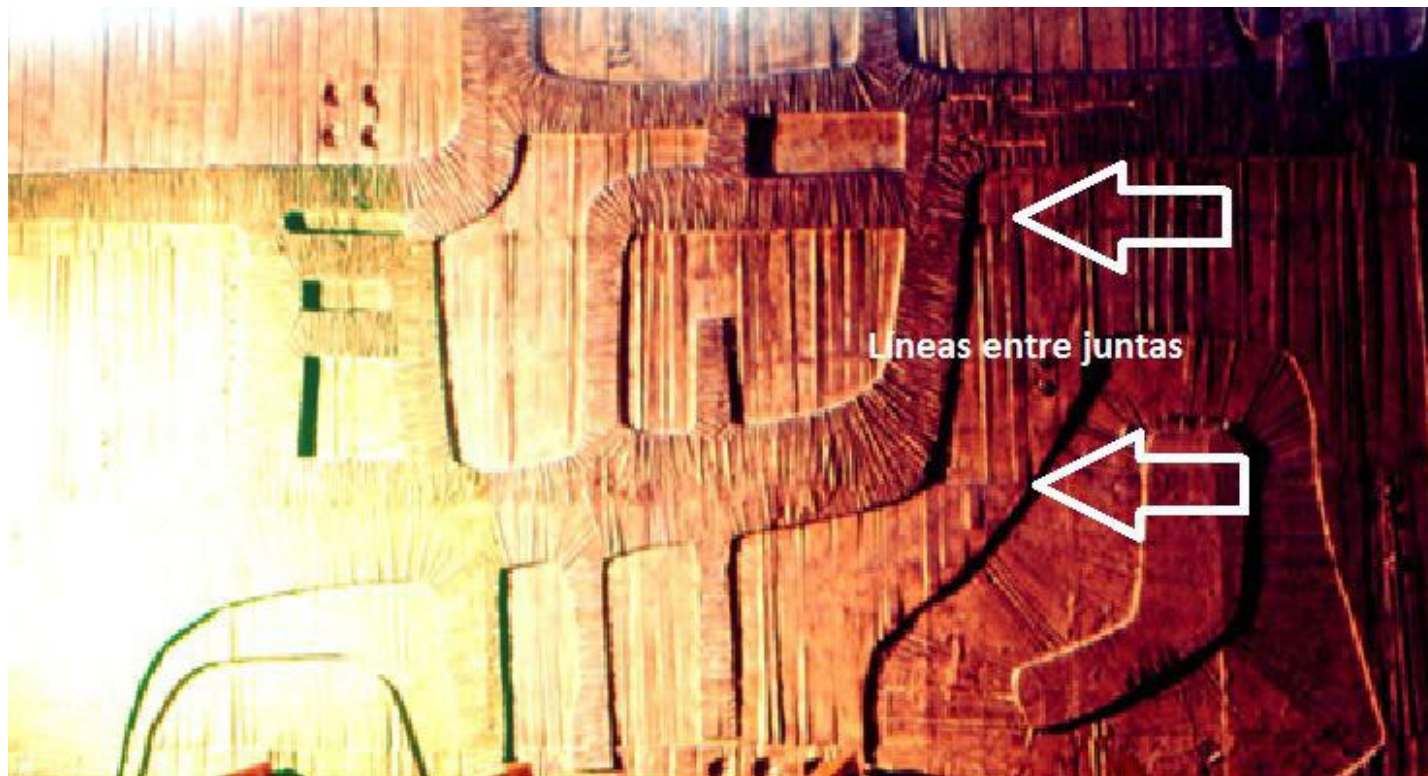


2. Mural en la Iglesia de los Salesianos, 1973, 1000 x 3000 x 10 cm, realizado en hormigón mediante la técnica de modelado en negativo, Granada.

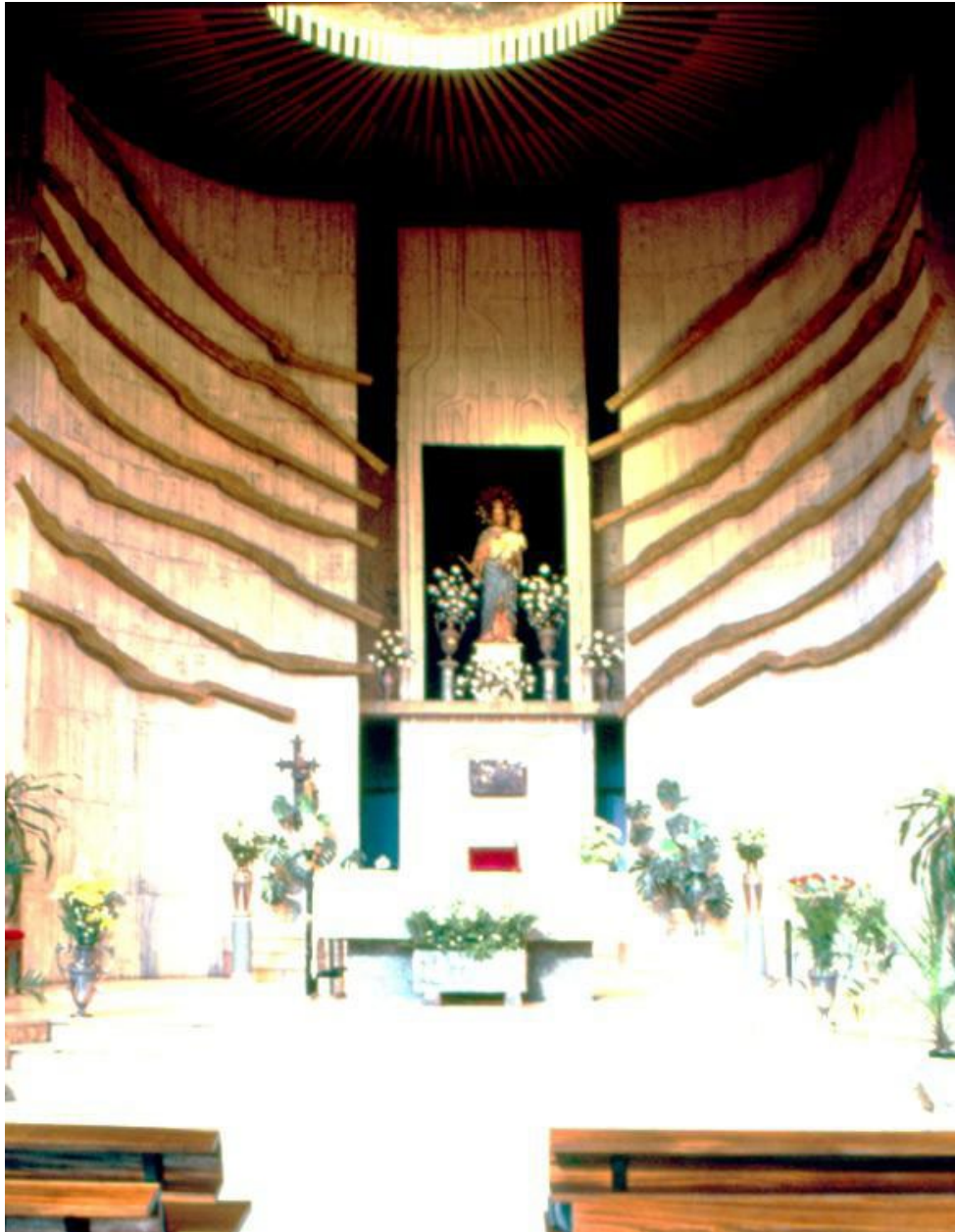


Esquema de realización de relieve en negativo en hormigón armado con vidrieras.

3. Esquema de realización de vidrieras junto con modelado en negativo para hormigón armado.



4. "Mural en casa de ejercicios San Pablo", 1982, 400 x 2500 x 10 cm, hormigón, Jesuitas de Granada. Detalle.



5. Mural en la Iglesia de los salesianos en Málaga, 1987, 800 x 3125 x 15 cm. Realizado en hormigón y poliéster.



6. "Cristo, Boqueti", 1978 ,500 x 450 x 65 cm, hormigón, Fuengirola.



7. "María Auxiliadora" 1973. 300 x 100 x 100 cm, hormigón, Córdoba.



8. Dentro de esta serie están entre otras: Moisés, 1960, hormigón, 180 x 60 x 60 cm. Museo del Hormigón Ángel Mateos.



9. Virgen de Kukuarri, 1953, Guipúzcoa, 59 x 28 x 26 cm. Hormigón.
Fotografía aportada por el Museo.



10. Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. 1949, Guipúzcoa.
Hormigón 12,5 x 4,5 x 3,5 cm.



11. Detalle de la Santa Generación de la Iglesia Parroquial de Santa Ana 1967, Madrid, Hormigón sobredorado, 150 x 100 x 100.



12. Detalle del Cristo de la Iglesia de Santa Ana. 1967, Madrid, Hormigón sobredorado, 200 x 200 x 50 cm.