

pueden mantenerse independientes o integrarse formando grupos. Para ello sólo tenía que buscarse una peana adecuada o jecutar las de cada figura en función de las otras, a manera de un puzzle, (Ftgs. 224 y 225).

7.3.4.- La evolución de la escultura figurativa en Andalucía.-

Si la escultura española en general se caracteriza por un predominio de la tradición académica y por la continuidad de un arte figurativo de corte clásico, Andalucía reúne la esencia de esta continuidad. La demanda de este arte, que parte de las instituciones, el estado y la iglesia, y de los terratenientes (una aristocracia agraria, muy alejada de la burguesía catalana), continua solicitando de los artistas los temas tradicionales para monumentos, las obras religiosas imagineras, y los retratos, todo lo cual motivó una escasa renovación en las formas. En consecuencia los únicos artistas andaluces que aportan un trabajo renovador en alguna medida, durante el periodo que nos ocupa, serán aquellos que realizan su obra fuera de nuestra región, tal es el caso de Jacinto Higuera, Juan Cristobal o José Luis Vassalo.

Aunque no es andaluz, Enrique Pérez Comendador merce, por su especial vinculación con esta tierra ser incluido al conjunto de artistas que con su obra han creado escuela en estas latitudes. Nacido en hervás (Cáceres), en 1900, se formó en Sevilla y Madrid, llegando a obtener notable fama en su mejor época. Su obra sin embargo no resulta tan renovadora como la de Vassallo. Entre sus realizaciones encontramos terracotas cuyo tratamiento, influenciado por el conocimiento del arte etrusco en sus viajes a Italia, servirá de modelo en la técnica y en el empleo de las pátinas y policromías suaves para la obra de artistas como Carmen Jiménez o Antonio Gavira.

Respecto al fenómeno de las vanguardias, no tiene repercusión en la tradición de la terracota en Andalucía, puesto que como hemos señalado al comienzo de este capítulo, la realización de esculturas en barro cocido está enfocada casi con exclusividad a un arte figurativo de marcado carácter académico, en un principio, y que se amolda a la renovación formal en algunos artistas. Donde si que resulta obligado señalar la importancia de las vanguardias como modelos de renovación formal y de investigación técnica será en el capítulo referido a la "escultura cerámica".

7.3.5.- La etapa de la Guerra Civil.-

El periodo que va desde 1936 a 1939, durante el cual se desarrolla la Guerra Civil española, y el que va desde 1945, con la Segunda Guerra Mundial, supone, en un primer momento, una etapa de desarrollo del arte en general, con un carácter cualitativo más que cuantitativo. El arte que se desarrolla es eminentemente político, como respuesta a la politización general de la cultura. En una España enfrentada ideológicamente, la República aprovecha el Pabellón Español de 1937 en París, para ofrecer la visión del país de sus más importantes artistas del momento, (Picasso, Emiliano Barral, Julio González, Alberto Sánchez, Francisco Pérez Mateos), todos ellos afines a su ideología, ganando la admiración y la simpatía de la opinión pública europea. Poco después serán los artistas europeos los que con su arte se opongan al fascismo que amenaza con imponerse en el viejo continente.

A lo largo de la Guerra Civil los "artistas republicanos" no solo dejaron una fecunda obra, sino que en muchos casos, como Barral y Mateo, su propia vida en el frente, o en los paredones, como Ramón Acín o Antón;

otros muchos se exiliaron a lo largo de estos años dejando el país desarticulado y perplejo en cuanto a su vida artística. (ALIX TRUEBA. 1985. Op. cit. Pág. 195). Lo que quedaba era poco cosa porque los artistas que quedan en el país, con los recursos y los ánimos menguados, habían ralentizado su producción.

La escultura en barro cocido, que ya de por sí se encuentra en una grave crisis, no tiene oportunidad alguna de desarrollar obras de interés; a este respecto, señalar sólo la persistencia de la pequeña industria de figuras populares, en los principales focos ya estudiados.

7.3.6.- La escultura de la postguerra.-

Si durante la Guerra Civil la escultura había mantenido un desarrollo en una línea vanguardista, al menos fuera de nuestras fronteras, a su conclusión será cuando se manifiesten los desastrosos efectos de la misma. En el exterior la labor de nuestros artistas de la República es vigilada cuando no perseguida. En el interior los artistas "sospechosos" deberán cortar la línea de evolución de su arte para amoldarse a las exigencias del régimen.

Varios son los factores que condicionarán en adelante la escultura en nuestro país:

-El desajuste producido por la muerte y exilio de los principales artistas del país, que priva de una línea de continuidad en el arte renovado de la vanguardia.

-La vuelta a los cánones académicos, con los que se intenta controlar de nuevo el arte y la cultura para ponerlos al servicio del régimen, desarrollándose un arte "pseudo imperial".

-Una importante demanda de obras con las que se intenta restañar los efectos destructivos de la guerra, supliendo con ellas los monumentos republicanos por los conmemorativos del alzamiento, la victoria y el generalísimo, y restituyendo el gran número de imágenes religiosas que fueron salvagemente destruidas por el bando republicano durante la contienda.

Al final de la contienda española, la escultura comienza a recibir numerosos encargos del estado a través de sus distintos organismos, y a través del otro gran cliente, la iglesia, buscando en ella un eficaz medio propagandístico (11). La escultura monumental, dedicada a

la gloria del Estado, a la victoria y a sus dirigentes, adopta el modelo alemán y el italiano en lo que se ha llamado 'arte pseudoimperial' (12), caracterizado por la monumentalidad de las realizaciones y por una pretenciosa carga de ideología, vacía de una buena estética. La escultura, estancada por la ausencia de modelos y obligada a esta única salida, no tiene más remedio que doblegarse al realismo impuesto por las academias estatales, girando machaconamente, una y otra vez, en torno a la copia del maestro o del modelo clásico: "se llama -oficio- a combatir las experiencias de la vanguardia europea..." (UREÑA, Gabriel. 1982. Op. cit. Pág. 17).

En el fondo el Estado es incapaz de definir unas formas estéticas las cuales han de surgir de manera natural. Los intentos de lograrlo se encaminan hacia el eclecticismo, a medio camino entre el realismo social de carácter moralizante y de fuerte carga ideológica que busca ser representativa de la raza. Unas formas que debían ser "realistas, católicas, conmemorativas y de carácter heroico", en una palabra, 'a la española' (13). Para estos objetivos el régimen selecciona la obra de artistas como Benlliure, José Clará, Pérez Comendador y Juan de Avalos.

En la búsqueda de un arte propio y diferenciador que entronque con "la raza", el estado potenciará con o arte secular el mediterraneanismo, que desde comienzos de siglo había aportado obras tan bellas. Pero poco a poco la pureza del mismo irá dando paso en las composiciones a lo anecdótico, que degenerará en el que se ha dado en llamar "ingenuismo social" (14).

El arte religioso vive, como hemos señalado, una fiebre de encargos por parte del clero y de entidades de carácter religioso. El propio estado cedía a la iglesia una amplia labor de propaganda y organizaba, por ejemplo, exposiciones de estampas de la pasión, o animando a la producción de obras de imaginería similares a las del pasado. (UREÑA PORTERO. 1981. Op. cit.).

En Andalucía, como consecuencia de una larga tradición, se vive de forma especial el mundo de la imaginería, destacando Sevilla y Granada. En la Capital Hispalense, los nombres de Sebastián Santos Rojas, Antonio Castillo Lastrucci, José Rivera, Eduardo Muñoz Martínez, Enrique Pérez Comendador, Antonio Illanes, etc.; y en Granada los Domingo Sánchez Mesa, Benito Barbero, Navas Parejo, Antonio Olalla, Manuel Roldan,

Prado López, Francisco Muñoz, José Martín, Emilio del Moral, José Espinosa, etc.

La práctica totalidad de los escultores andaluces realizan obras de imaginaria en esta época, pero junto a la calidad de unas, la mediocridad de las obras de artistas poco consagrados, que convierten el periodo en confuso y de bajo nivel general.

7.4.- La escultura andaluza de la segunda mitad del S. XX.-

En torno a la década de los cincuenta la escultura española se debate en tres campos, (15):

- La renovación realista, que señalabamos con anterioridad, y en la cual se localizan las realizaciones en terracota.
- La figurativa.
- La escultura abstracta que continua la vanguardia.

El panorama de la escultura secular y original se debate en unas difíciles condiciones económica fuera de los cauces impuestos por el encargo oficial y la

imaginería. Por otro lado, el surgimiento de grupos que intentan recuperar el arte de vanguardia, tales como "El salón de los Once" (1942), la "Escuela de Altamira" (1948), el "Dau al sert" (1943), "El grupo Parpalló", o "El Paso" (1957), o el "Equipo 57", no significan realización alguna en el arte de la terracota. En 1959 existen muestras de recuperación y España destaca en la no figuración, la abstracción y el informalismo, (BOZAL. 1985. Op. cit. pág. 173), pero estas líneas se verán sustituidas durante los años 60 y 70 por las actuales "síntesis de la figuración y de la abstracción...", (MARIN MEDINA. 1978. Op. cit. Pág. 237).

Como he señalado con anterioridad, la terracota ha venido moviéndose en Andalucía y en el resto del país dentro de cauces de la figuración, incluso del academicismo. Sólo a partir de la segunda mitad de este siglo, la valoración de las cualidades compositivas y texturales de la materia, y la generalización de todo tipo de materiales como vehículos idóneos para la realización de esculturas, ha potenciado la creación de obras en barro cocido. Dos son las vertientes en las cuales se desarrollará:

-La figurativa, manifestándose en la obra de

artistas muy concretos como vehículo principal de su arte, pero siempre a la zaga de otros materiales en lo que a creación se refiere.

-La abstracta, con un desarrollo ultimísimo, que permanece hoy en total vigencia. Constituye un arte mixto estrechamente relacionado con la cerámica, que ofrece uno de los campos más amplios e interesantes de la investigación escultórica del futuro.

7.5.-La terracota en la escultura figurativa actual.-

Los movimientos no figurativos desarrollados a comienzos de siglo, han influido sobre el arte figurativo liberándolo del rígido concepto tradicional de la forma. Pero no podemos hablar en ningún caso de lo figurativo o lo abstracto en terminos absolutos, como muy bien afirmaba Moore: "Todo arte es abstracto en cierta medida". Toda obra de arte no puede ser otra cosa que la abstracción de la realidad, la manipulación de la realidad por parte de la conciencia humana.

El arte figurativo de nuestro siglo es, como bien señala Miguel Barranco (16) "... casi en

exclusividad, representación de la forma humana y preferentemente del desnudo". El cuerpo humano, como el tema casi exclusivo de la escultura a lo largo de la historia, es hoy empleado por el artista atendiendo a unos criterios propios ajenos a los cánones y directrices del pasado. El artista no busca hoy el estilo universal y perfecto, inteligible para la mayoría, sino que intenta un método individual, un vocabulario diferenciador que se aparte de lo que los demás artistas hacen.

Marin Medina (op. cit. 1978. Pág. 238), nos señala cuatro direcciones fundamentales en las que se encuadra la escultura figurativa actual:

- La neofiguración.
- El realismo y expresionismo social y crítico.
- El hiperrealismo.
- La figuración fantástica.

PERO lo cierto es que el ansia de originalidad y de superación de lo realizado por los artistas actuales determina la existencia de un amplio abanico de planteamientos de entre los cuales, los señalados por Marin Medina no serán sino los puntos cardinales. La gran mayoría de los escultores andaluces se moveran en posiciones relativas sobre unas coordenadas cartesianas

que marcarían estos movimientos.

Todos los estilos pueden encontrar su "versión" en el barro cocido, pero ocurre que los artistas que en nuestra región realizan su obra en esta materia, durante las últimas décadas, manifiestan notables coincidencias que nos inducen a pensar en la existencia de un vocabulario estético ciertamente característico para este tipo de obras figurativas en barro cocido.

Son muchos, casi todos, los escultores andaluces que han empleado el barro cocido, por ello se hace preciso limitarnos a reflejar sólo aquellos cuya obra en este material resulta significativa por su conjunto, o por su significación particular. Pretender abarcar todo el abanico de nombres que merecerían incluirse en nuestro estudio desbordaría, hoy, las posibilidades del mismo. Y sin embargo, no aportaría mucho más a la tesis planteada. Quede pues esta tarea para trabajos posteriores, y sea éste un peldaño más que nos eleve en el conocimiento y divulgación de este arte.

7.5.1.- Carmen Jiménez Serrano.-

El arte, como el amor precisan para ser

transmitidos no solo la experiencia sensible, sino también la capacidad necesaria para hacerlo. La escultura de Carmen Jiménez, como su labor docente y su propia vida son una fuente inagotable de arte, de amor, de conocimientos técnico de la escultura, de transmisión de sentimientos.

Nace en la Zubia (Granada) el 20 de septiembre de 1920. Se introduce en el mundo del arte a través del bordado, que practica en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, donde aprovecha para asistir como alumna libre a las clases de dibujo de D. Joaquín Capulino. Será aquí donde se prepare para el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, lo que logrará gracias a una beca del Ayuntamiento de la Zubia. Llega a Madrid en 1939 y supera las pruebas de ingreso orientando posteriormente sus estudios hacia la pintura, pero sus aptitudes para el modelado no pasarán desapercibidas a D. Enrique Pérez Comendador, a la sazón Catedrático de la especialidad, quien no dudará en ofrecerle su clase de modelado del natural.

Pronto logrará becas y distinciones como la de la Diputación de Granada, y premios como el de final de curso, o el de la Academia de Bellas Artes de San

Fernando, o nacionales, con una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 con su "Niña con trenzas".

Terminará su formación en Madrid de manera brillante, y en 1947 oposita y logra la plaza de Auxiliar Numeraria de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Durante los años siguientes la docencia y su maternidad le dejan sin apenas tiempo para su obra, a pesar de lo cual modela en casa un relieve, su "San Juanito", tomando como modelo a su hijo Antonio, que le vale la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1947. En 1948 oposita y logra la Cátedra de la asignatura. Nuevos premios y de mayor rango vienen a sumarse a su larga lista, tal es el caso del "Gran Premio" del Circulo de Bellas Artes de Madrid, y el Primer Premio del Concurso Nacional de Pintura y Escultura de 1951, al que concursa precisamente con una virgen de tamaño natural, de barro cocido. En 1952 la Exposición Nacional de Bellas Artes consigue la Primera Medalla con su obra "Las dos edades".

Pasan los años y esta mujer incansable compagina maternidad, arte y docencia, a la vez que viaja a Francia, Italia y Grecia en compañía de su familia,

experiencia que sirve para regar su fértil inspiración.

En 1962 ocupará la Cátedra de Modelado del Natural y Modelado y composición de la Escuela de Sevilla, correspondientes a los últimos cursos de especialidad de escultura, para más tarde llegar a ser Directora del Departamento de Escultura cuando esta se transforma en Facultad. En la citada Escuela Superior desarrolla un método de enseñanza muy acertado consistente en compartir con los alumnos horas de trabajo en común, codo con codo, en el aula: "Hicimos de las clases un verdadero estudio taller donde se trabajaba con entusiasmo, y en el tiempo de descanso se hablaba de arte". Este sistema de docencia que lo entrega todo, sin esconder nada del saber del maestro, unido a un carácter abierto y a una personalidad atrayente, le valieron siempre no solo el respeto, sino el cariño de sus alumnos a lo largo de su dilatada labor como profesora.

Resulta difícil recopilar una lista de premios y honores tan dilatada como la de Carmen Jiménez, pero en un lugar privilegiado estarán situados el nombramiento en 1974 como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y en 1976, como Académico Correspondiente de la Academia de Bellas

Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

De formación académica, conoce y domina la técnica y los materiales clásicos si bien su arte se decanta hacia la práctica del modelado, empleando el barro tanto como material transitorio como definitivo.

La figura humana, el desnudo, especialmente el femenino, constituye el tema principal en la obra de esta autora, que toma el relevo de la generación precedente aportando a sus obras una personalidad diferenciadora en la forma y en el contenido.

Son sus desnudos de formas simples perfectamente desarrolladas y articuladas que no precisan de musculaturas barrocas y dramáticas, donde las curvas suaves modelan de manera sencilla la arquitectura del cuerpo. Sólo un gran dominio técnico puede crear esa sensación de simplicidad y frescura de la obra casi enteriza. La pureza formal es su fin último, y al mismo tiempo una gran vitalidad interior que aflora en el continuo y suave movimiento, en expresivas miradas, en los ritmos casi musicales con que compone sus obras. Sólo un profundo amor por el hombre puede producir este tipo de figuras, libres del más mínimo artificio, libres de

vestido alguno, provistas de su sola presencia y su contenido espiritual que se nutre de la conciencia del observador. Vocabulario simple de palabras bellas con el que transmite sentimientos tiernos, libres de dramatismo alguno. Obras bellas ante todo, que aportan retazos de felicidad y reposo al espíritu. Arte agradable de ver y de sentir que atrae irremediablemente al espectador.

En la más pura esencia de su obra, sus terracotas constituyen la técnica más genuina de su arte. De formas simples que recuerdan a los maestros del renacimiento, sus figuras parecen todas pensadas a partir del barro, y en él encuentran su mejor versión.

Aborda todos los temas, el retrato, en el que destaca su tratamiento de la infancia y la juventud (son ejemplo sus relieves "San Juanico", "Niño dormido", el "Retrato de mi nieta" (1980), o las de sus hijos María del Carmen y Miguel Angel, o los de "Fátima Gutierrez" (1978), "Araceli Mauri" (1980), etc. En las figuras exentas aborda los motivos individuales y el grupo; entre las primeras cabe destacar sus desnudos femeninos recostados o sentados como "El grito" (1978), "Venus del amor" (1981), "Serenidad" (1968), etc. Sus grupos de dos figuras, compuestos con un diálogo de miradas y gestos,

constituyen composiciones muy logradas, tal es el caso de "Las dos hermanas" (1980), "Maternidad" (1981), "Joven pareja" (1979), "Los saltimbanquis" (1983).

Una faceta de especial importancia en su arte son los relieves, técnica que ha estudiado detenidamente, y que domina con gran maestría. Si sus esculturas de bulto son bellas, sus relieves son obras líricas, realizadas enteramente para gustar, son verdaderas poesías donde el volumen queda escrito en un paisaje bucólico e irreal.

Técnicamente, comparte con los otros artistas que aquí destacamos un gusto por el aspecto exterior del material. No duda en conservar el aspecto del barro cocido empleando sutiles toques de color y pátinas suaves que potencian el carácter de la obra.

Carmen Jiménez constituye en cierta forma una excepción dentro de la tónica general de los artistas andaluces, si consideramos que su dedicación al encargo es ciertamente reducida. La múltiple dedicación que ha caracterizado la vida de esta mujer, unido al hecho de no depender de ello, ha limitado la aceptación de encargos, que casi siempre resultan absorbentes y condicionadores

de la pureza de expresión del artista. Es gracias a ello que sus obras, en su gran mayoría de libre creación, obedecen a la necesidad interior de expresarse, y ofrecen una línea más coherente que el resto de los artistas de su entorno, (Ftgs. 284 a la 298).

7 .2.- Antonio Gavira Alba.-

Nacido en Mairena del Alcor en 1923, la aptitud de Antonio Gavira, como muchas de las vocaciones en el arte, se manifestaron con prontitud. En parte gracias a la contemplación de terracotas romanas en el Castillo de Mairena del Alcor, y en general por el fácil acceso a este material en las alfarerías de su pueblo. Pero no será si no hasta 1943 en que vistos sus trabajos por los Profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, y visto el interés de éste por adentrarse en tan vocacional camino, deciden admitirlo como libre oyente, al no tener aún edad para formalizar un ingreso oficial.

Concluye estos estudios a los 18 años, y motivado por una de las tradiciones más arraigadas en Sevilla decide continuar en la misma Escuela los de Imaginería Polícroma, obteniendo el título de Maestro Imaginero.

En 1961 comienza su actividad docente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, coincidiendo también en esta faceta con los otros escultores seleccionados en el trabajo. La dedicación mixta entre la docencia y la obra personal ocupará, como en los otros casos, la trayectoria de este escultor.

Viajará a Madrid donde entrará en contacto con la obra de personajes como Maillol, Clará, Julio Antonio, Gargallo, etc., además de visitar los estudios de Victorio Macho y Pérez Comendador. En 1965 oposita y logra la plaza de Catedrático de "Preparatorio de Modelado", en la misma Escuela Superior, y posteriormente desempeñará el cargo de Director de Departamento cuando ésta queda convertida en Facultad.

De formación académica, sin abandonar la línea clásica y figurativa, Antonio Gavira muestra en su obra una constante evolución que alterna lo realista y lo naturalista con el conocimiento de nuevos materiales y la búsqueda de lo elemental en las formas. Su estudio de los maestros de nuestro siglo y en especial de los innovadores del estilo mediterráneo, encauzará su obra definitivamente en estos aires. Su sentido mediterráneo

comienza a aflorar en obras como "Amanecer" (1961), "Estudio para campesina" (1962), "Despertar" (1965), etc.

Entre 1953 y 1960 se desarrolla un primer periodo en su obra que denomina de iniciación, en el cual las características de su obra son las de: "un caracter inseguro de búsqueda de identidad de mi propio lenguaje expresivo, de inercia por poner en práctica los conceptos heredados y de intentos conscientes por desligarme de fórmulas ajenas en pro de otras más personales". Su producción en este periodo se nutre de encargos de imaginería ocupando poco espacio su obra en terracota. En ocasiones son obra de imaginería policroma las que se realizan en esta técnica, tal es el caso de su "Virgen con el Niño en reposo", "Virgen de la Cruz" o su "Busto de Dolorosa". Hombre religioso, y como buen sevillano amante de este tipo de representaciones religiosas tendrá siempre presente estos temas, pero evolucionará en su representación.

Paulatinamente orientará su obra hacia otros ámbitos fuera de los estrictamente religiosos, realizando relieves y retratos principalmente. Pero será la figura humana el tema central de su producción, lo cual es una constante en las realizaciones de los artistas de su

momento, si bien se detecta en el conjunto de su obra varias constantes temáticas como son las maternidades, los retratos y las imágenes de la Virgen.

Ante todo, como hemos señalado, su obra está dedicada a la mujer, en todas sus versiones. El desnudo femenino tratado con una simplificación en las formas, las curvas y las superficies suaves componen una arquitectura llena de vida y evocaciones. Sus mujeres responden a los prototipos, al de la joven que aparece casi siempre sentada o agachada, y que es más frecuente en las primeras realizaciones, (caso de "Amanecer" (1961), "Despertar" (1965) o "Meditación" (1963)). El prototipo evolucionará creando un personaje de madurez, de formas rotundas. Las mujeres más seguras donde predomina el volumen. Son títulos como "Campesina" (1977), "Desconsuelo" (1981), "Salida del baño" (1978), o "Recogiendose el pelo" (1981).

No puede extrañarnos el predominio de este tipo de temas y la sensualidad de los mismos si consideramos que Antonio Gavira es un escultor de sensibilidad típicamente mediterránea. En sus obras plasma con claridad un ideal de belleza femenina en todas sus connotaciones, como joven, como mujer plena y como madre.

Comparativamente, el número de obras en las que el hombre es el centro de la composición, es muy escaso en las terracotas de este escultor; podemos destacar sus terracotas "Abatimiento" (1981) y del mismo año "Retoño" y "Amor".

Sus temas de familia son también muy frecuentes y resultan muy entrañables para el artista. Tratados de forma ideal se componen de un mínimo de tres figuras como podemos ver en su obra "Familia caminante" (1979), de la cual realizó varias versiones y en distintos materiales.

Las maternidades son otro de los temas principales de su obra. Reflejan el otro aspecto de la mujer, el de la madre. Estas figuras femeninas ya no son tan jóvenes, sino verdaderas matronas. También encontramos una evolución en el tratamiento y así mientras las primeras versiones nos muestran a la mujer aún joven y en actitud de juego con su hijo, como en "Madre e hijo" (1970), las que realiza en su etapa madura de creación serán "madonnas" de actitud más reposada, que se reclinan, que protegen o abrazan a sus hijos; claro ejemplo son "Madre e hijo" (1983), "La Esperanza" (1974), o "Paz" (1981).

El retrato es otro de los campos que ocupa su producción deribando su estilo de maestro como Julio Antonio, Vasallo y Pérez Comendador, en la búsqueda de responder al carácter individual de quien representa, mostrando su espíritu y personalidad. Son numerosos los retratos realizados a lo largo de su dilatada producción, más aún por la agilidad que ofrece la terracota en este tratamiento. Podemos destacar de entre los realizados el de "El doctor Ribera" (1953), el de "Santiago del Campo" (1960), y el de "El cantor Antonio Mairena", todos ellos de corte clásico, (Ftgs. 299 a la 310).

7.5.3.- Antonio Cano Correa.-

La bibliografía de este artista constituye el prototipo de la forma en que un gran número de escultores y pintores de nuestro siglo han aprendido el oficio, han trabajado y han logrado honores; un recorrido completo de un sistema que a pesar de la oposición que ha suscitado resultó válido en numerosos casos. Cómo si no podrían haber viajado dentro y fuera de nuestras fronteras tantos y tantos potenciales talentos. Sin embargo Cano Correa ha pagado el precio más alto por ello sintiendo como a lo largo de los años la esclavitud de la escultura

(dependencia de los encargos, dificultad de financiación, el noble esfuerzo físico), le restaba el tiempo necesario para la creación. Al final la sustitución de este arte por otro más asequible, y en el que al contrario que en la escultura aún no ha acumulado tantos y tantos recuerdos, esfuerzos y logros.

Nace en Guajar Faragüit en 1910, pero al año se trasladaría a Granada, al barrio de San Lázaro, donde crecería. Por mediación de un amigo de la familia accedió al taller del autor de imágenes religiosas Navas Parejo, "...el lugar donde aprendí todo lo que es el trabajo, la obligación de estar en mi hora, la disciplina del deber, y lo duro que era ganarme el pan de cada día". A los 20 años de edad accede a las clases nocturnas del Centro Artístico y más tarde a las Escuelas de Artes y Oficios de Barcelona y Madrid, para terminar accediendo a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Su actividad docente, que reconoce no ha sido nunca su vocación, se inicia con una corta etapa como profesor auxiliar en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, llevado por Morcillo. en 1945 ganará por oposición una plaza de Catedrático en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla.

La escultura de Cano Correa parte de una formación académica, y se desarrolla dentro de unas líneas puras y elaboradas que evolucionan más tarde en una continua búsqueda de la simplicidad. Sus obras donotan cierta distancia respecto al espectador, y una rigidez características. Sus esculturas no buscan confundirse con la realidad, sino apartarse de ella creando su propio mundo como obras de arte. Inquieto y ambiciosa abarca distintos campos y distintos materiales, de igual forma se enfrenta a la imaginería religiosa que al monumento o a la cálida terracota.

Por su formación es conocedor del barro y no desdeña realizar obra en este material, incluso presenta terracotas en certámenes y exposiciones nacionales, que a la postre resultarán premiadas. Es la prueba de un arte hecho con el respeto y la confianza en el material y la técnica al margen de la división amanerada en materiales nobles y deleznable.

Sus barro cocidos, de un perfecto modelado, no constituyen una excepción en su arte. Emplea un lenguaje de posturas bien definidas, de cuerpos estructurados en planos y coordenadas perfectamente calculados para

equilibrar la composición. entre sus terracotas conviene destacar el relieve de "San Martín" que le valiera la Primera Medalla en la Nacional (1954), su "Abraham" (1944), "La Primavera" (1979), así como otras virgenes, maternidades y desnudos.

Algunas de sus obras entran de ello en la renovación del realismo, con un marcado carácter expresionista, a medio camino entre Ferrant y Subirach, es el caso de su obra "Magdalena" (1963) o su "Muchacha eufórica" del mismo año.

Por último, entre 1977-79 realizará sus últimas terracotas con un estilo que evoluciona hacia la abstracción, con volúmenes cúbicos simples donde la policromía completa, a partes iguales con la forma, la composición. Son obras de este periodo su "Maternidad", "Totem", "Mujer con cabeza horizontal", "Mujer con niño", (Ftgs. 311 a la 319).

7.5.4.- Antonio González Orea.-

Nace en Andujar, hecho que influye sin duda en el origen de sus inquietudes plásticas, como ocurre con buen número de otros artistas recogidos en este estudio,

que han nacido en lugares de larga tradición alfarera. Andujar tiene desde el S. I de nuestra era como productor de terra sigillata una industria importante en torno al barro que influiría sin duda, por la facilidad en la toma de contacto con este material, el desarrollo de una idea del volumen y un sentido táctil decisivos en la posterior vocación.

Redundando asimismo en otra tradición de la práctica totalidad de los escultores andaluces de la primera mitad de nuestro siglo, marchará a Madrid en pos de una formación académica que, como hemos señalado en nuestro estudio, resultaba la única posible con un carácter más o menos completo. Allí entrará en contacto con los artistas del momento que imparten la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes, son los Juan Adsuara, Capuz, Manuel Alvarez Laviada, etc., o de artistas como Mateo Inurria y José Clará, y la escultura Neoclásica que se conserva en el Casón del Buen Retiro.

En 1951 terminará la carrera y regresa a Andujar para ejercer la docencia como profesor de Modelado, Dibujo Artístico e Historia del Arte en las Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia de su ciudad. También en este punto su biografía resulta

coincidente con la de los otros artistas recogidos en este capítulo. No podemos extrañarnos del hecho de que gran número de los escultores más académicos, formados en Madrid y Barcelona, compaginen la actividad docente y la creativa si tenemos en cuenta la demanda de la enseñanza artística que se produce desde la mitad del siglo hasta nuestros días. Pero no es menos cierto que la actividad docente ha puesto en "jaque", en muchos casos, la producción artística de estos escultores. González Orea reconoce que su actividad creativa se vió en suspenso por algún tiempo, pero que esta situación se salvaría gracias a su participación en la Exposición Nacional de 1954, y al encargo durante el año siguiente del monumento al Capitán Cortés, para Valdepeñas de Jaén. No obstante reconoce haber descubierto en la enseñanza una segunda vocación que continuará en la Universidad Popular de Andujar, y recientemente como Catedrático en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Artista premiado, que no reconocido suficientemente, ha recibido pensiones y premios como el de la "Fundación Carmen de los Ríos", durante sus estudios en Madrid, un Primer Premio Nacional de Arte Decorativas, una Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1970. Su obra ha sido seleccionada para

Exposiciones Internacionales y se encuentra presente en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Estados Unidos, Roma, Milán, Sicilia, Bélgica, Ecuador y Francia.

La labor escultórica de este artista discurre por dos vías, la monumental y la religiosa. Los presupuestos estéticos que se derivan de su formación académica son coincidentes en gran medida con la tendencia figurativa de los otros artistas que recogemos en este trabajo. Se orientan hacia las exigencias de la creación dirigida, como resultado de "un patronazgo de gusto identificado con lo popular". El hecho de que su producción más importante obedezca a encargos de monumentos o a obras religiosas motiva un lógico aquilatamiento a la demanda, que el propio artista reconoce: "En mi caso, pues, diríase que no se da totalmente el del llamado artistas autoconsciente...". "No pueden acojerse mis obras, desde luego, a una concepción del arte por el arte, y no pueden hacerlo, claro está, en razón de los parámetros no tanto de sensibilidad como de mercado en los que me he venido moviendo". Pero no se lamenta por ello, sino que asume estas limitaciones: "A menudo se olvida que las grandes obras maestras del pasado nacieron bajo presiones tan

fuertes -o mayores si cabe- como las que yo he aceptado de manera voluntaria".

De gusto interdisciplinar para el arte, este escultor trabaja también con una extensa variedad de materias para sus esculturas. Emplear tanto los materiales clásicos (barro, piedra, madera y bronce) como los hormigones, resinas de poliéster, fibra de vidrio, hierro, acero inoxidable, aluminio, etc. En sus obras el material es un "agente activo en el efecto final".

Una actuación propia de la formación académica es la de considerar al barro como vehículo, como médium a través del cual plasmar la idea, que más tarde se llevará a la escayola (para evitar los problemas de cocción) y por fin a un material noble (piedra, bronce, madera). El barro constituye su material más apreciado en la realización de obras de pequeño formato y de corte intimista.

La formación académica de este artista aflora en los temas y composiciones de sus esculturas en barro. Sus terracotas están tratadas de manera que no reflejan sus dimensiones reales, sino que ofrecen un tratamiento monumental en el que los planos y las formas estilizadas

contribuyen a crear unas obras autónomas respecto al modelo natural. Resulta asimismo característica de sus esculturas en barro la ausencia de policromía, que se sustituye por una ligera pátina y una mano de cera en la superficie.

Siendo sus terracotas la parte de su producción artística más libre, muchas de ellas obedecen, asimismo, al encargo, básicamente religioso, como es el caso de los relieves que decoran el Santuario de Tiscar (Jaén), en colaboración con el pintor Francisco Baños, de 1955, su "Cristo Rey" (1957) para la parroquia de Cristo Rey de Andujar, "Virgen Milagrosa" (1983), en el Noviciado de los Padres Paules de Andujar, y otras muchas imágenes a las que aplica los supuestos estéticos antes señalados. Sus temas profanos denotan un tratamiento más libre, sus torsos se deforman y se extienden en volúmenes cúbicos, sin abandonar la figuración. Buen ejemplo lo tenemos en sus esculturas Clamor I (65 cm.), de la Col. Viuda de Millán (Jaén), y Clamor II Col. Martínez Cano, (Ftgs. 320 a la 335).

7.6.-La escultura cerámica.

7.6.1.- El arte no figurativo.-

Como consecuencia del agotamiento que las formas tradicionales llevan a la escultura, y como consecuencia de los importantes cambios de la sociedad desde finales del XIX, el arte se desarrolla con un nuevo vocabulario, revolucionario y opuesto al lenguaje figurativo. Este arte abstracto se gesta en nuestro país en lo que conocemos como vanguardias.

Los aspectos más inmediatos de la vanguardia en la escultura serán: el desarrollo de las tendencias cubistas, por un lado, y por otro, las expresionistas, durante el periodo de entre-guerras (1920-1940); ambos movimientos atados en gran medida a las mismas técnicas y materiales de periodos anteriores. Uno de los momentos más importantes en la evolución artística de nuestro país lo encontramos en los años de la República, periodo en el que se produce una cierta apertura de nuestro arte hacia el exterior. El hito más destaca lo constituirá el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, con escultores como Julio González, Picasso, Alberto Sánchez, Gargallo, Pérez Mateo, Emiliano Barral, Angel Ferrant, etc.

Será en el extranjero donde los movimientos antes señalados avancen con mayor vigor. No podemos olvidar que la gran mayoría de los escultores de vanguardia desarrollan su obra fuera del país. Los expresionistas como Barlach, Lehbruck, Kolbe, etc., que recogen las influencias de las esculturas de pueblos primitivos y de la arqueología, produciendo figuras con deformaciones que se estilizan o se texturan buscando transmitir sensaciones más intensas. También los cubistas como Archipenko, Lipchitz, Laurens, etc, con sus investigaciones formales a través de la visión simultánea de diferentes planos, y con la inclusión del elemento tiempo en sus obras. Otros movimientos como el futurismo de Boccioni derivan del cubismo haciendo hincapié en esa metamorfosis del objeto que produce la representación de su desplazamiento. El tiempo y el espacio se hacen objeto de estudio en la escultura de manera permanente. El movimiento surrealista, del que Miró, Arp o More son un buen ejemplo, vino a acentuar la importancia del elemento masa, el volumen y la forma. El "como" y el "que" decir son igualmente importantes. El azar se valora también como elemento compositivo.

En una línea de continua evolución, la escultura ha ido desprendiéndose de los conceptos

considerados como sagrados a lo largo del tiempo, para empaparse del concepto de lo abstracto y plasmar, con la misma claridad que la pintura las teorías de Kandinsky. El material ha dejado de ser "noble", y a partir de ahora, cualquiera es válido para expresar la idea del artista, incluso si el objeto está "fabricado" ya. Esto es consecuencia de la inclusión de la construcción entre las técnicas escultóricas, a raíz de la abstracción constructiva de Pevsner, Gabo, etc., y de las aportaciones del arte Dada de Duchamp y Arp.

La técnica evoluciona con el material, abriéndose infinitas posibilidades gracias al desarrollo de la industria. Se produce un aprovechamiento de los materiales y las técnicas más modernas, lográndose una actuación acompañada con el progreso tecnológico.

El tema evoluciona y deja de ser una mera narración de la realidad, para ocuparse de valores más abstractos, tales como la relación forma-volumen, o la representación de la conflictiva existencia del hombre en el mundo actual, todo ello con un lenguaje simbólico. "...el arte tiene que renunciar a los cánones tradicionales y al afán imitativo, para emplearse en la creación de formas puras y válidas por sólo sus medios

plásticos y expresivos..." (MARIN MEDINA. 1978. Op. cit. Pág. 210).

La evolución estética que hemos referido, no comenzará a influir de manera decisiva en nuestro país hasta la década de los 50. En 1953 se celebra en Santander el Primer Congreso de Arte Abstracto, coincidiendo con una cierta permisibilidad. Surgen grupos abstractos por todo el país como "El paso", "Parpalló", "Equipo 57", "Dau al set", etc. Como resultado de esta floración nuestros artistas abstractos vuelven a ser reconocidos en el extranjero, (Chillida, Oteiza, Tapiés, etc.).

7.6.2.- El concepto de escultura cerámica.-

En ningún caso podemos considerar como un concepto nuevo el de escultura cerámica, y menos aún si lo analizamos a partir de la cerámica. Considerando que cerámica serían todos los objetos "utilitarios" realizados por el hombre con el barro cocido, tendremos que llegar al arte abstracto para denominar esculturas a algunos de estos "objetos". Sólo a partir de este momento encontraremos la fundamentación teórica y estética que una ambos conceptos. "Una escultura no es un objeto

utilitario. Por lo mismo, cuando alguien pregunta para que sirve, debemos en primer lugar desprendernos del concepto corriente de utilidad funcional, para referirnos a otro significado de orden superior" (17).

Hemos visto que en el pasado se realizaban terracotas vidriadas y no por ello pierden la consideración de esculturas; el tema de este tipo de obras era, por otra parte, figurativo. Gil Tobar (18), nos define a la escultura como "el arte visual que se expresa materialmente con volúmenes y masas" y añade "...durante toda la historia ha mantenido una visión representativa y no ha sido una realidad en si misma".

Será en nuestro siglo cuando se desarrolle el "arte abstracto", que ofrece valores estéticos al margen de la representación de la realidad, un arte que aprovecha la capacidad expresiva de la propia materia para expresar a través de la forma, el color y el espacio. La narración deja de ser literaria y se hace puramente sensitiva. El artista plasma lo que siente, creando un vocabulario formal propio y al mismo tiempo tan básico que es inteligible para el espectador. Lo que entendemos por escultura cerámica es lo opuesto a la escultura figurativa en barro cocido, lo que denominamos

"terracotas"; la escultura cerámica es escultura abstracta en barro cocido, si atendemos a la forma; y escultura con materiales cerámicos distintos del tradicional "barro de modelar" si atendemos a la materia.

La escultura cerámica se contradice con la cerámica tradicional en los aspectos señalados. Constituye un arte básicamente creativo, en el que, como señalabamos con anterioridad, el artista intenta plasmar una concepción del mundo y sus propias vivencias estéticas. Hablaremos de arte colectivo sólo en la medida que cualquier otro arte, si consideramos la influencia de la sociedad sobre el artista y su obra. Los objetos producidos no pueden considerarse utilitarios, por la misma razón que cualquier otra escultura (aunque la realidad haya sido bien distinta a lo largo de la historia), ya que su utilidad no es funcional, sino que obedece a un orden superior.

No existe distinción respecto a la cerámica, la técnica y los materiales empleados reán los mismos, lo que les distingue es un concepto espacial, la una como cerámica y la otra como escultura. "Se puede utilizar la técnica cerámica para hacer escultura, para hacer pintura, pero tiene la cerámica unas características

diferenciadoras de conceptos y propósitos diferentes; nace la cerámica corpórea, de dentro a fuera, tiene un sentido del espacio que no pertenece al mundo de la escultura y estas peculiaridades diferenciales exigen posiciones diferentes a la hora de concebir y, por tanto, de contemplar una obra" (19).

Un factor fundamental en la escultura cerámica es el de la técnica; la misma que se emplea en cerámica. El desarrollo tecnológico e industrial ha suministrado nuevos materiales y equipos a la cerámica, que abren enormes posibilidades para la investigación. El empleo de nuevas pastas y refractarios, un mayor número de colores y de mayor calidad, hornos que alcanzan mayores temperaturas y que posibilitan un mejor control, etc., posibilita un despliegue mucho más amplio en cuanto a posibilidades formales. Ha contribuido además a la difusión de la cerámica al permitir la fácil adquisición del equipo necesario, por un sector más amplio de la población, y una más fácil manipulación de los materiales, que se comercializan y preparados. El resultado de ello ha sido un "boom" en el número de practicantes y el desarrollo de un carácter esencialmente innovador e investigador con los materiales, y el aceptar los riesgos que todo acto de creación implica.

Al definir la cerámica nos encontramos con el hecho de que resulta inevitable en todos los casos señalar el material y el procedimiento técnico. "El termino -cerámica- implica un material constituido de arcilla o de otra sustancia similar, plasmada en estado plástico y luego secada a una temperatura bastante elevada para comunicarle la suficiente resistencia" (20). Este hecho puede estar motivado por la enorme importancia de los aspectos técnicos en este arte.

De lo que no cabe duda es de que la cerámica constituye una de las formas de expresión artística más antigua de la humanidad. Es posible que fuesen soluciones prácticas las que motivaron la forma y la evolución de los primeros objetos cerámicos (imitando la forma de recipiente de la propia mano, o como contenedores que suplieran con éxito a los naturales), pero lo cierto es que rápidamente estos objetos se perfeccionan y se decoran con criterios puramente estéticos. Por su origen la cerámica es un arte eminentemente popular, tanto es así, que constituye una de las fuentes de datos más valiosas para el arqueólogo, mediante la cual puede determinar el nivel técnico y cultural de una sociedad. Como arte popular reúne una serie de características que

le alejan, en cierto modo, de nuestro concepto de escultura, y que le adentran en el bloque de las llamadas artes industriales o artesanías:

- Es un arte anónimo fundamentalmente, dado que está basado en la tradición, a ella se remite y en esta reiteración formal encuentra su razón de ser dentro de una sociedad.
- Podemos hablar por tanto de un arte colectivo en el que las innovaciones o ligeras modificaciones sólo triunfan y se mantienen en la medida en que coinciden con el gusto general de la sociedad en que se gesta y a la cual se dirigen.
- Es eminentemente utilitario, como hemos señalado, y por razón de esta utilidad tiende a estandarizar sus formas, y a la producción "en serie" para satisfacer la demanda.

Por si solo, este factor resultará un dato fundamental a la hora de dilucidar si una obra, ya sea figurativa o no, debe ser calificado como terracota o como cerámica. Volviendo a incidir sobre conceptos y expresados en el presente estudio, diremos que la escultura en terracota o escultura en barro cocido, como estamos denominandola, que cuece a una temperatura de

entre 850° C y 950°C. Pero cuando el material empleado requiere la cocción a temperaturas superiores, tendremos que hablar de esculturas en gres, en refractario, porcelana, etc., es decir, de escultura cerámica, ya sea figurativa o no.

7.6.3.- El escultor y el ceramista.-

La característica de todo proceso cerámico es la conversión de unas formas modeladas previamente, en definitivas, mediante el fuego. "La cerámica y el procedimiento cerámico no hacen sino reconstruir controlando, un proceso natural: la formación de rocas magmáticas, pues en conjunto las rocas magmáticas son como una cerámica amorfa y la cerámica es como una roca que antes de convertirse en tal el hombre dió forma a la materia que iba a construir" (21).

El control de las distintas etapas por las que ha de pasar una obra en barro hasta convertirse en definitiva, requiere una importante capacitación técnica por parte de la persona encargada del proceso. En los capítulos de nuestro trabajo dedicados a la técnica se aborda con suficiente amplitud este tema, por ello no vamos a reiterarnos en este aspecto. El ceramista ha sido

desde siempre además de un artista, un técnico, que ha precisado de años de práctica hasta lograr un cierto control sobre el proceso con aquellos materiales y técnicas que ha practicado. Todo ello sin considerar la abundancia de nuevos productos que continuamente aparecen en el mercado y que obligan a la investigación con los mismos si se quiere ampliar el conocimiento o trabajar con técnicas actuales.

El mundo de la cerámica resulta en realidad tan extenso en cuanto a sus posibilidades que el ceramista no precisa, con demasiada frecuencia, introducirse en otros modos de expresión artística. Sólo en la actualidad, a través de este híbrido que es la escultura cerámica, se está produciendo esta aproximación. Por otro lado, el escultor, que generalmente muestra una personalidad abierta a la práctica de cualquier técnica artística, ha buscado, también en la actualidad, de forma totalmente decidida, la vía de la escultura cerámica para expresarse en este arte tan peculiar.

Compartiendo la escultura cerámica los mismos parámetros técnicos que la cerámica, el escultor está obligado a conocer cuando menos los principios básicos. Existieran en el mundo de la escultura cerámica dos formas

de artista:(22)

- El escultor que se introduce en el mundo de la cerámica a través del conocimiento directo de las técnicas cerámicas.
- El escultor que desconoce básicamente el procedimiento y ha de recurrir al ceramista para que supla estas deficiencias tanto a lo largo de la realización como en el momento del paso de la obra por el fuego. Incluiremos en el segundo tipo la colaboración para la realización de seriaciones industriales que se hacen con ciertas obras.

El caso del ceramista que procede a la realización de "esculturas", incluyendo aquí incluso los objetos cerámicos tradicionales, como las obras del barcelonés Llorens Artigas, resulta menos numeroso y de aparición relativamente reciente. El paso se produce de forma lógica cuando el ceramista se mentaliza del valor del proceso creativo independiente, y de su propia creatividad, equilibrando la importancia de la actividad intelectual y creadora, con la puramente técnica, a la que había estado postergado a través de los siglos.

7.6.4.- Panorama de la escultura cerámica.-

El desarrollo de la cerámica, como sabemos, ha estado ligado al nivel cultural de cada sociedad, y nos habla de numerosos aspectos de esta, de su técnica, arte, religión, etc. Su característica principal es la popularidad y extensión, llegando a convertirse en un oficio, en detrimento de su valoración como "arte mayor". Los artífices de este tipo de obras han recibido un tratamiento similar, y lo cierto es que esta apreciación está justificada por la realidad.

Inserta en un pueblo, y formando parte de la identidad del mismo, el arte cerámico ha de satisfacer tanto el gusto popular como el de los dirigentes más cultos. Será en este nivel donde comience el trasvase de formas, la copia por parte de unas Casas Reales, de los diseños de otras, en una competencia de exuberancia ornativa. Esta tendencia determina la diferenciación entre una cerámica popular y otra académica, que abandona esa representatividad concreta de la sociedad donde se gestó, o lo que es lo mismo, un arte "menor", conservador de la tradición y otro "mayor", que realiza objetos con tiradas menores, y con una mayor atención al diseño.

A medida que entre los ceramistas destacan personalidades más cultas y conscientes del valor de la creatividad, la obra cerámica adquiere la consideración de obra de arte "con mayúsculas".

Cuando se produce el desarrollo de las formas artísticas abstractas, paralelamente al abandono de los temas figurativos en la escultura, se produce la liberación del concepto tradicional del "jarro" en la cerámica. Las formas de recipientes para uso doméstico dejan de ser los únicos objetos que produce el ceramista, quien encuentra en el nuevo arte de la escultura cerámica un campo ilimitado donde investigar y expresarse.

En nuestro país, artistas como Picasso o Miró han contribuido decisivamente a esta transformación. La conversión de los jarros en figuras es una de las vías más interesantes que emplea Picasso para liberar a la cerámica del que había sido su único tratamiento (23). Posteriormente, será la liberación del tamaño, y la introducción de una escala distinta, en virtud del pensamiento del creador y no de la tradición.

En un principio serán Barcelona y Valencia los únicos centros de importancia de nuestro país en esta

transformación, pero pronto les seguirán el País Vasco, Galicia, Baleares, etc. (24)

7.6.5.- El futuro de la escultura cerámica.-

El nuevo arte permite a los artistas expresarse en total libertad, que se ve coartada sólo por las limitaciones técnicas, y aún estas se ven constantemente superadas por la aparición de nuevos materiales y la innovación en el equipo. Se abre de este modo una vía importantísima a las artes plásticas: "supera no solo en posibilidades a cualesquiera otros materiales nobles, sino que tiene más tradición y futuro que ninguno de ellos" (DIAZ PARDO. 1986. Opo. cit. Pág. 35).

La escultura cerámica reúne todo el cúmulo de posibilidades de la obra cerámica y de la escultura por separado. Asume los aspectos de la terracota tradicional como obra de interior y de exterior, y amplía incluso estos últimos gracias al empleo de materiales con características de gran resistencia a los agentes externos, pudiendo permanecer a la intemperie con mayor éxito que los tradicionales. Por otro lado, la posibilidad de adquirir el calor de manera definitiva y no tener que reponerse como ocurre con otras materias, y

el logro de efectos plásticos sugerentes e ilimitados le abre enormes posibilidades para su integración en la arquitectura.

NOTAS AL CAPITULO "EL SIGLO XX. TRADICION DE LA ESCULTURA
EN BARRO Y NUEVAS FORMAS."

- (1).- MARIN MEDINA, José. "La escultura española contemporánea, (1800-1978), historia y evaluación crítica". Madrid 1978.
Edt. Edarcón. Pág. 63.
- (2).- ALIX TRUEBA, Josefina. "Escultura española 1900-1936." Madrid 1985.
Edt. Ministerio de Cultura. Direc. Gral. de BB.AA. y Arch. Pág. 31.
- (3).- RILKER, Rainer Maria. "Rodin". Barcelona 1987.
Edt. Nuevo Arte. Thor.
Pág. 29.
- (4).- ELSSEN, Albert E. "Los propósitos del arte".
Madrid 1971. Edt. Aguilar
Pág. 363.

- (5).- CLADEL, Judith. "Maillol per Maillol, fragments de l'entrevista que va fer a Maillol l'any 1937". Barcelona 1979
Pág. 51.
- (6).- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. "Antología española del arte contemporáneo
Barcelona 1955. Edt. Barna
Pág. 129.
- (7).- AROSTEGUI MEJIAS, Antonio.
y LOPEZ RUIZ, Antonio. "60 años de arte granadino (1900-1962)".
Granada 1974. Edt. Area de
Cultura del movimiento.
Pág. 18.
- (8).- SANTOS CALERO, Sebastián. "Iconografía religiosa del escultor Sebastián Santos Rojas". Sevilla
1988. Tesis inédita. Facultad de Bellas Artes. Univ. de Sevilla. Pág. 61.

(9).- CASCALES MUNOZ, José. "Las Bellas Artes plásticas en Sevilla". Tomo II.

Toledo 1929. Imp. del Colegio de Huérfanos de Maria Cristina.

(10).- Extraído del artículo de Miguel SANGUESA: "Mariscal cuatro generaciones convirtiendo arcilla en arte", publicado en el Diario Ideal de Granada el 26 de Diciembre de 1986. Nº16. 020. Pág. 15.

(11).- "...Se ha dicho que la civilización sólo florece en el círculo de paz que traza la espada. En el círculo de paz que ha trazado la espada de Franco renacen las artes en Bilbao". (Extracto del "Catálogo de la exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativo" de mayo de 1939, patrocinada por la Excma. Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao).

UREÑA, Gabriel. "Las Vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959". Madrid 1982. Edt. ISTMO. Col. Fundamentos Nº73. Pág. 19.

(12).- BOZAL, Valeriano. "Historia del arte en España".

Tomo II. Madrid 1985. Edt.
ISTMO.

(13).- UREÑA PORTERO, Gabriel. "La escultura franquista:

espejo del poder." Arte
del franquismo. Madrid
1981. Col. Cuadernos de Ar-
te. Edt. Cátedra. Pág. 78.

(14) Bajo esta denominación, que Valeriano BOZAL (1985. Op. cit.), incluye dentro del realismo social, podemos encuadrar algunas de las terracotas de artistas sevillanos y granadinos en las que lo anecdótico pasa a primer término, buscando en muchos casos, la representación de personajes pintorescos o de situaciones alegóricas. La obra en terracota de Pérez Comenda-, dor, y con posterioridad la de Antonio Gavira son un claro ejemplo de ello.

- (15).- MERINO CALVO, José Antonio. "Tradición y contemporaneidad del escultor Juan Luis Vassalo Parodi." Cadiz 1987. Edt. Cátedra "Adolfo Castro". Fundación Municipal de Cultura. Pág. 30.
- (16).- BARRANCO LOPEZ, Miguel. "El desnudo en la escultura española del S.XX." Tesis Doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes. Univ. de Granada. 1988. Tomo I. Pág. 233.
- (17).- SERRANO, Pablo. "El lenguaje y la comunicación en la escultura." Once ensayos sobre el arte. Madrid 1975. Col. de ensayos RIODUERO. Fundación Juan March. Pág. 136.
- (18).- GIL TOBAR. "Principios y elementos de las artes plásticas." Bogotá. 1962. Pág. 67.

(19).- BLASCO, Arcadio. "La cerámica por ejemplo".

Catálogo de la exposición:
"Panorama de la cerámica
española contemporánea".
Madrid 1986. Edt. Minis-
terio de Cultura. Direc.
Gral. de Bellas Artes.
Pág. 30.

(20).- ROSENTHAL, Ernst. "Alfarería y cerámica". Bar-

celona 1958. Edt. Reverté
S.A. Capt. II.

(21).- DIAZ PARDO, Isaac. "La cerámica no tradicional"

Catálogo de la exposición:
"Panorama de la cerámica
española contemporánea".
1986. Op. cit. Pág. 35.

(22).- Una clasificación similar se ofrece en el
texto de Tamara FREAUD y Serge GAUTHIER. La
cerámique. Art. du XX^e siècle. Fribourg.
1982. Edt. Office du Libre S.A.

(23).- Este procedimiento no es una creación de Picasso puesto que desde la antigüedad se venía realizando, pero cuando el artista vuelve a tomarlo lo hace en un momento en que el arte cerámico precisa de modelos nuevos para culminar una transformación formal revolucionaria, como es la separación del concepto de continente y del de objeto para un uso práctico.

(24).- SANCHEZ PACHECO, Trinidad. "Panorama de la cerámica española". Catálogo de la exposición: "Panorama de la cerámica española contemporánea". 1986. Op. cit. Pág. 20.

CONCLUSIONES.

El barro como vehículo de expresión.

El artista concibe su obra como un volumen en una materia determinada. La importancia del material desde el origen de la idea, en el principio del proceso creativo, como durante el desarrollo o conclusión de la misma, es un hecho evidente. Pero no es menos cierto que todos los materiales tienen sus características propias, que implican un modo de concebir las obras, un sistema o sistemas de trabajo, y unos resultados inherentes al material empleado. Cabe hablar de idoneidad entre el material y la forma. "Desde el punto de vista estético, el material artístico no es algo pasivo, sino que encierra potencialidades que son sacadas a la luz a

través del arte. Cada material comporta una especie de destino formal, es decir, impone de alguna manera una forma determinada y excluye la posibilidad de otras" (MARCHAN FIZ, Simón. El universo del arte. Barcelona 1981. Edt. Salvat. Pág. 30).

La arcilla es el material más extendido de cuantos pueden emplearse en escultura, y el de más fácil acceso, lo cual posibilita su conocimiento y su empleo generalizado. A pesar de que todas las arcillas tienen las mismas características, la práctica totalidad pueden emplearse de un modo y otro en escultura. Lo que ha hecho que se desarrolle este arte en unas zonas determinadas es la presencia de un barro con las características necesarias para ello. Llegados a este punto tenemos que haer una distinción entre arcillas para modelar, es decir como material transitorio, y arcillas útiles para el modelado y cocción. Las primeras presentan una plasticidad y finura especiales, apreciables al tacto. Este material (que puede ocerse), posibilita un trabajo de la superficie esmerado y detallista, que se conserva con un paso intermedio como es la realización de un molde y la posterior reproducción en un material como la escayola, por ejemplo. El segundo tipo de arcilla que referíamos, tendrá las características enteriores y

deberá además ser un material que seque sin excesivos problemas, y que reaccione de forma controlable en la cocción.

La abundancia de arcillas con las características que hemos referido es sin duda menor, lo cual motiva la distribución de los centros alfareros, que si bien son numerosos, no es menos cierto que tienden a enfocar su producción hacia productos específicos para los cuales el material de la zona resulta más idóneo (ladrillos, cacharros para agua, tejas, etc.). El empleo de unos barro concretos en la escultura no es si no otro ejemplo de esta localización y especialización a la que obliga el material, sin quitar importancia a la tradición plástica que caracterice a cada zona. En este sentido resulta esclarecedor el hecho de que en Andalucía existan más de doscientos sesenta centros alfareros, y sin embargo los focos con una tradición de escultura en barro se limiten a las capitales de provincia (centrandose de forma muy evidente en Sevilla, Granada y Málaga), y algunas otras ciudades.

El barro es posiblemente el material más humilde de los que se emplean en escultura, y sin embargo sería la primera materia plástica a la que el hombre

diera forma. A lo largo de la historia ha sido despreciado y sin embargo nunca se ha encontrado nada que pueda reemplazarlo en su función para la escultura, como tampoco existe material alguno que pueda mejorar sus prestaciones ni igualar sus características.

Lo que ha hecho de la arcilla un material tan valioso para la escultura es su idoneidad para la creación. El barro es el material más adecuado para el trabajo directo. Los resultados son instantáneos, igual que las rectificaciones. La inspiración se desarrolla sobre el barro al igual que si del dibujo se tratara, pero en las tres dimensiones. No se precisa un instrumento intermedio, sino que la idea va directamente de la mente a la forma a través de los dedos, y puede quedar allí, con la frescura del primer contacto. La actividad es racional principalmente, y se plasma prácticamente sin esfuerzo. El boceto supera en este sentido a la obra terminada. Rodin resumía este hecho señalando que el barro era la vida; el yeso la muerte, y la noble materia la resurrección.

Cada idea tiene su material idóneo de ejecución. En principio no parece que resulte adecuado emplear un material fácilmente deteriorable y de poco

pero para una escultura al aire libre, o un bloque de granito de grandes dimensiones para un interior. Ambos casos pueden darse, pero a costa de sus posibilidades expresivas, incluso de su perennidad, que se verán mermadas.

La terracota es esencialmente un material cálido que por sus características resulta adecuado para obras de ejecución rápida, en superficies volumétricas relativamente simples, con curvas y ondulaciones, estructuras como las del cuerpo humano en actitud natural.

Cuando el escultor quiere conservar una escultura en barro con la frescura del último día de trabajo y en el mismo material, tiene que desplegar una serie de procedimientos y técnicas que van a limitar seriamente su composición. La escultura que debe ser ahuecada se compone tendiendo a la concentración en torno a un núcleo principal y único, a ser posible procurando que los volúmenes más simples se adosen a éste. Pero además hay que tener en consideración las características del barro en la realización, con un correcto secado y una cocción sin errores, pues de lo contrario puede echarse por tierra el trabajo realizado.

El hecho de la "petrificación" de las formas sin otros pasos intermedios nos posibilita la mejor y más segura aproximación a la sensibilidad de su creador; tanto es así que incluso puede percibirse, en ocasiones, la presencia de la huella del dedo de su creador en la superficie.

Otro aspecto que viene a potenciar ese carácter cálido y ese intenso contacto espiritual entre el artista que ha realizado la obra, y el espectador que contempla una terracota, es el de su tamaño. La obra en barro, por la propia indole del material en que está ejecutada, es de pequeñas dimensiones, permitiendo una rápida apreciación de su conjunto en toda su amplitud de gesto, y sin la necesidad de una distancia que adecua la perspectiva, sino colocándonos en aquel mismo espacio que su autor empleó al realizarla. Los aspectos referidos quedan evidenciados de forma clara en las numerosas esculturas religiosas que se han ejecutado en este material a lo largo de los siglos.

Los barros andaluces.-

A lo largo del presente trabajo aparecen recogidas numerosas referencias a los tipos de barros que se han empleado en las diferentes capitales andaluzas.

La calidad de los barros que existen en numerosos puntos de Andalucía, unido a la tradición alfarera de la zona, ha posibilitado el desarrollo de un arte escultórico en torno al barro, y lo que es más importante, la continuidad del mismo, toda vez que con el paso del tiempo ha terminado cuajando en el espíritu de este pueblo.

Es obligado, por tanto, extraer un capítulo a modo de conclusión en el que se destaque el tipo de barro y los focos de explotación, aún cuando debemos tener en cuenta que hoy, la industrialización y la posibilidad de difusión de este material por vías comerciales, ha mermado la importancia que tuviera en el pasado la cercanía de la materia prima.

En su libro -Rutas a los alfares de España y Portugal- (Barcelona 1982), Emili Sempere realiza un

interesante estudio en torno a la localización de los barros del país, señalando una serie de tipos, sus características y los centros de producción cerámica. Sin duda el conocimiento de estos datos resulta de utilidad para todo aquel que se adentre en el estudio y el conocimiento del barro. El método que sigue este autor consiste en la selección de algunas de las arcillas más representativas de las distintas zonas del país, analizando la presencia de siete componentes: Al (alúmina), Si (silice), Fe (hierro), Ca (calcio), Mn (magnesio). De los resultados obtenidos ha extraído siete tipos que por sus características comunes definen mayoritariamente el carácter de los barros más abundantes en cada zona. Estos tipos son: graníticas, ocreas, calcáreas, gredas, ferruginosas y volcánicas.

El tipo de arcillas que predominan en toda nuestra región obedece a los tipos -gredas y calcáreas-, si bien esta clasificación tan genérica sólo sirve para aportarnos una idea aproximada de la composición y del comportamiento general de las arcillas más abundantes. Pero como podemos deducir de los capítulos a la formación y la localización de los barros, la tipología será muy variada, incluso en espacios relativamente pequeños.

MAPA DE ARCILLAS



-RUTAS A LOS ALPARES- ESPAÑA Y
PORTUGAL.
EMILI SEMPÉRÉ.

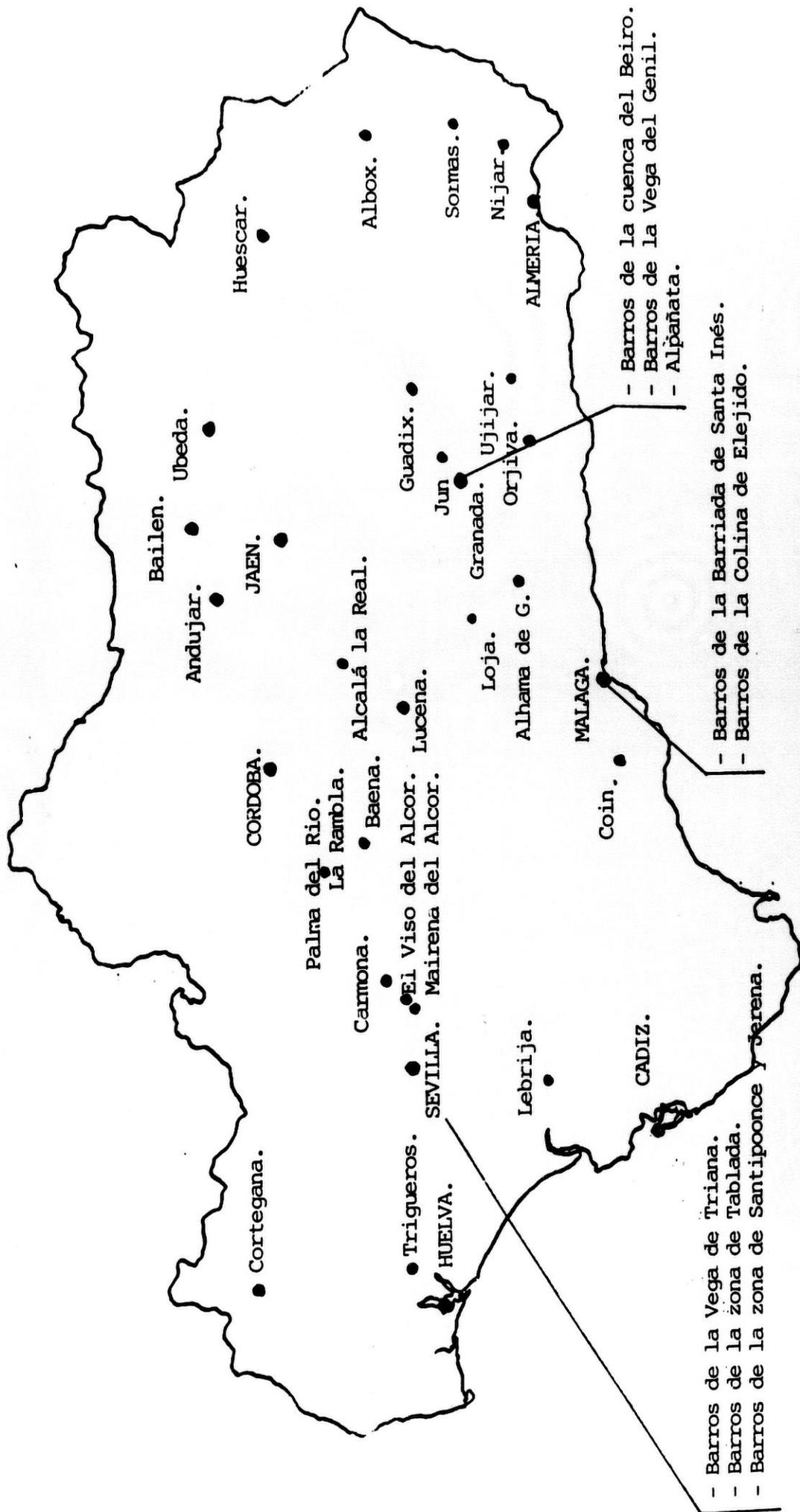
Las gredas (silíceas-aluminosas-calcáreas), según la descripción del autor antes citado, abundan en los terrenos terciarios y cuaternarios de llanuras y depresiones; priozénicas azuladas en Huelva, Cádiz y Sevilla, y algo más claras en Granada y Córdoba.

Este tipo de barro, que en Sevilla se denomina arcilla azul está compuesto por carbonato cálcico que le confiere unas características de buena plasticidad para el modelado. Presenta el problema de que frecuentemente aparecen trozos de fósiles calcáreos, los conocidos "caliches", lo cual obliga a un cuidadoso proceso de limpieza del material, que evite las roturas que ocasionan durante la cocción. Asimismo es característica de estas arcillas un alto grado de contracción en el secado, unido a un importante movimiento, que es preciso

controlarse mediante un secado lento y controlado.

Las calcáreas (silíceas-aluminosas), constituyen el otro tipo presente en nuestra región, en menor grado que las anteriores. Abundan en yacimientos secundarios y presentan tonalidades más claras que las anteriores. En este tipo cabe hablar de aquellas que incorporan minerales de hierro adquiriendo por esta causa tonalidades rojizas. Localizamos este tipo de arcillas en Granada. Son arcillas grasas menos plásticas que las anteriores pero que tienen una menor contracción.

Son numerosísimos los centros de explotación de arcillas en Andalucía, en torno a los cuales se han desarrollado las industrias alfareras, si bien la realización de esculturas se localiza en las capitales de provincia. En el mapa aparecen recogidos estos centros, señalándose en las capitales de mayor tradición escultórica la denominación de los distintos tipos de barro que han sido o son hoy todavía empleados.



La importancia del medio, la sociedad y la cultura en el desarrollo de la terracota andaluza.

En el presente estudio se ha planteado una visión de conjunto a lo largo de la historia, de la abundante producción de obras en terracota que ha proporcionado Andalucía. La presencia de este arte y su manifestación en el tiempo obedece a causas que ya se han puesto de manifiesto en los distintos apartados del mismo, pero que conviene subrayar en aquellos aspectos más definitorios.

La escultura en barro ha constituido desde su origen un arte eminentemente popular; ha sido así cuando se coloca en la fachada de los templos, cuando se mostraba en imágenes religiosas y belenes, o como figurillas de temas populares. No es exagerado hablar de ella como la manifestación más popular de la escultura, la cual ha sido en nuestro país, en palabras de María Elena Gómez Moreno, "un arte esencialmente castizo", producto de una sociedad dirigida por el pueblo en cuanto a su estética se refiere.

Las artes populares, como las artes aplicadas, parecen ser las más sensibles a los condicionamientos

sociales y económicos, reflejando con mayor claridad las ideas y sentimientos que un grupo tiene frente al mundo. Es en este arte donde aparecen más arraigados los sentimientos religiosos y estéticos generales. Por otra parte, la sociedad no solo influye, sino que es influida, configurandose de esta manera un modelo de comunicación característico.

La terracota, que nace bajo el determinismo del material y la técnica, hunde sus raíces en la popular alfarería para encontrar su forma en la escultura andaluza, y al mismo tiempo se influye de un determinismo no menos importante, el medio geográfico y cultural donde se desarrolla.

De la observación de las distintas manifestaciones de la escultura en terracota en Andalucía, se extrae una sensación de unidad de criterio, que se actualiza a lo largo de los siglos, adaptandose en todo momento al medio ambiente en que se desarrolla. La teoría de la influencia del medio, que desarrollara Hipólito Taine en 1881, alcanza, de este modo, su comprobación en nuestra tierra. La raza, la geografía, las costumbres, etc., de este pueblo, contribuyen sin duda alguna al desarrollo y mantenimiento de esta forma

de escultura en Andalucía.

El hombre con su caudal hereditario de características raciales y de cultura, configura un estilo en su expresión que, como resultado de la interrelación con la sociedad determina una forma común de hacer y de sentir.

La terracota ha sido desde antiguo una materia característica en la escultura mediterránea; y esta tierra, crisol de culturas, asimila este gusto y lo integra a su personalidad. El carácter y la educación de este pueblo no se sustraen a las formas voluptuosas del arte mediterráneo, y las pequeñas figuritas de dioses y exvotos encuentran su continuidad en nuestro arte religioso de pequeño formato.

Cuadro sinoptico.

DEL NEOLITICO A LA EDAD DEL BRONCE.

Del 3000 al 1000 a.C. Se realizan en cerámica útiles que imitan los traajos de cestería.

-Cultura Argárica. Zona oriental mediterránea.

-Enterramientos (Pithoi).

-S. XX a.C. en adelante. El área cultural se desplaza a occidente. Origen de Tartesos.

LA ERA DE LAS COLONIZACIONES.

-Los Fenicios S. XII a.C. Ibiza S. VIII a.C. De sarrollo de los centros coroplásticos. Necrópolis de Puig des Molins y santuarios de Isla Plana y la Cueva de Es Cuyeran.

-Figurillas tipo exvotos, a torno y apretón. Representaciones zoomorfas y humanas. Las más trabajadas se denominan "Carthaginesas".

-Griegos S. VII a.C. Influencia junto con Egipto sobre los modelos de figurillas tipo ibicenca.

-Figurillas tipo Korai.

CULTURA IBERICA.

-Tartesos. S. VII al VI a.C. Yacimientos de Alcoy Verdolay, Sierra Moreno, Castelar de los Santos.

-Figurillas de pequeño formato, tipo exvotos (humanas y animales).

-Abundante cerámica. (El Carambolo, Matarrubilla y Ontiveros).

COLONIZACION ROMANA.

Desde el 171 a.C. (fundación de Itálica).

-Abundante cerámica autóctona de los pueblos turdetanos, sobre todo en la zona de Córdoba a Sevilla.

-Objetos menores (muñecos y juguetes).

-Cacharros de cerámica con motivos antropomorfos y animales. Decoración de objetos.

ERA DE LAS INVASIONES BARBARAS.

Continua un arte en barro cocido similar, cuando no inferior, al de la era romana.

LA ERA DEL ISLAM. AL-ANDALUS.

-Continua y se acrecienta la tradición alfarera, no así la producción de esculturillas en barro, debido a razones religiosas. Se sientan las bases para un posterior desarrollo de la escultura cerámica en Sevilla y Granada.

-Entre los siglos XII-XIV, se produce la posible llegada a Sevilla de los primeros misterios y nacimientos en barro cocido, traídos por los Franciscanos que acompañan a Fernando III el Santo en la reconquista.

EL SIGLO XV.

Sevilla. Notable desarrollo económico que propicia la creación de su Catedral.

-Lorenzo Mercadante. Llega a la ciudad en 1454.

-Portada del Bautismo (Catedral de Sevilla). Imágenes de S. Leandro, S. Isidoro, S. Fulgencio, Sta. Florentina, Sta. Justa y Sta. Rufina.

-Portada del Nacimiento (Catedral de Sevilla). Imágenes de S. Juan, S. Marcos, S. Mateo, S. Lucas, S. Hermenegildo, San

Laureano. La escena del Nacimiento.

-Pedro Millán. A caballo entre el S. XV y el XVI. Es el primer escultor en barro del que tenemos noticia en Sevilla. Discípulo de Nufro Sánchez, discípulo a la vez de Mercadante.

-Los profetas, ancianos y ángeles que completan las Portadas del Bautismo y del Nacimiento, (Cat. de Sevilla).

-Virgen del Pilar (Cat. de Sevilla). De entre 1485-1504.

-Entierro de Cristo. (Museo de Bellas Artes de Sevilla). De entre 1485-1504.

-Cristo Varón de Dolores. (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Entre 1485-1504.

-Santiago el Menor. (Cat. de Sevilla). De 1503 a 1512.

-Jesús atado a la columna. (atribuido) . (Museo de Bellas Artes de Sevilla).

-Medallones de la Portada del Convento de Sta. Paula. (Colaboración con Miculoso Pisano.?).

-San Miguel. (Museo Victoria y Alberto de Londres.

-Otros nombres en la escultura en barro son el maestro Dancart, y el maestro Marcos.

EL SIGLO XVI.

Sevilla.

-Las figuras del maestro Miguel Florentin, y el maestro Miguel Perrin, a los que se atribuye la decoración de las portadas de la Catedral de Sevilla.

-Portada del Perdón. Relieves de la expulsión de los mercaderes del Templo, la escena de la Anunciación y las grandes estatuas de S. Pedro y S. Pablo.

-Portada de los Palos. El tema de la Epifanía, con seis grandes figuras en bulto y relieve, así como diez ángeles que la decoran.

-Portada de la Campanilla. La escena de la entrada de Cristo en Jerusalén así como seis profetas y cuatro ángeles.

-Otras esculturas de la Catedral.

-Virgen del Olmo. 1450-60. (anónima).

-La estatuaria del Trasaltar y el Presbiterio, con sesenta esculturas de santos, santas, obispos, reyes, mártires, etc. Presidido por una imagen de la Virgen del Reposo atribuida al maestro Perrin; el resto de las obras son

de varios autores y de diferentes épocas, entre ellos. Miguel Florentín, Juan Martín, Diego Pescara y Marin.

-Virgen de la Cinta. 1460-70 (anónima). Escuela de Mercadante.

-Virgen de la Alcobilla. Hacia 1500. (anónima).

-Virgen del Cojin. Obra esmaltada, del Taller de Andrea della robbia.

-Virgen de la Granada. Obra esmaltada del taller de Andrea della Robbia.

-Las esculturas del cimborreo (sin determinar la autoría).

-Torrigiano.

-San Jerónimo. (Museo de Bellas Artes de Sevilla).

-Virgen con el Niño. (Museo de Bellas Artes de Sevilla).

-Otros nombres que destacan son Jerónimo Hernández y Nuñez Delgado, que mantienen la tradición del modelado en barro y en cera, contribuyendo a su difusión desde Sevilla hacia Granada.

Granada.

-Los hermanos Garcia. Practican temas religiosos. Viajan a Sevilla, de donde traerán el tema del Eccehomo.

-El tema del Eccehomo, en bulto o relieve. Igl. de S. Justo y Pastor, La Cartuja, Colegio de Santo Domingo, Convento del Angel Custodio, Iglesia de la Caridad en Sevilla.

-Realizan también numerosos bustos de vírgenes.

EL SIGLO XVII.

Siglo de oro de la escultura andaluza, que se realiza preferentemente en madera. Imaginería religiosa básicamente. No obstante, es de suponer que todo practicarían la escultura en barro. Un ejemplo de ello sería el trabajo de Pedro Roldan, que se hace evidente en su escuela.

-Alonso Cano. (Granada).

-San Jerónimo Penitente. (Igl. de San Jerónimo, de Granada), de 1649.

-Luisa Roldan. (Sevilla). 1653-1704.

-Belén del Convento de S. Isabel (Madrid).

-El descanso en la huida a Egipto (Madrid). Col. Ruiseñada.

- Nacimiento. Col. Moret.
- Virgen con el Niño. Convento de S. José.
Sevilla.
- Alonso de Santiago. Sevilla.
- Nacimiento de Monasterio de Sta. Paula. Sevilla.
- Atribuidas a Pedro de Mena hay varias obras.
 - Busto de Dolorosa (alto relieve). Museo Casa de los Tiros de Granada.
 - Sta. Ana con la Virgen, en la fachada de la Igl. del Cister de Málaga.
- Numerosas obras anónimas:
 - Dos S. Jerónimos (altorrelieves), en el Palacio Arzobispal de Granada.
 - Magdalena. Cat. de Granada.
 - S. Sebastián. Igl. Parroquial de los Ogijares.
Granada.

EL SIGLO XVIII.

- Del auge al amaneramiento de las formas barrocas.
- José de Cárdenas. Sevilla. Discípulo de Roldán el viejo. Realiza obras en barro de pequeño formato.
 - Virgen con Cristo muerto en los brazos. Monasterio de Sta. Clara, de Sevilla.

-Cristobal Ramos. Sevilla. Destacó en la realización de Nacimientos.

-Nacimiento. Escuela de Cristo. Sevilla.

-Adoración de los pastores del Oratorio de los Filipenses. (atribuido). Sevilla.

-Nacimiento del Monasterio de Sta. Paula. (Atribuido). Sevilla.

-Nacimiento de la Casa de la Hermandad de Pasión de la Parroquia del Salvador. 1794. (atribuido). Sevilla.

-Torcuato Ruiz del Peral.

-Cabeza de S. Juan Baustista. Cadiz.

-Antonio Medina.

-S. Pedro y S. Pablo. (Ubeda). Jaén.

-Pedro Gaitane. Granada. Destacó en la realización de nacimientos.

-S. Joaquín y la Virgen. Convento de Sta. Catalina de Zafra. Granada.

-Belén del Convento de la Encarnación. Granada.

-José Risueño. Granada. (1665-1732).

-Virgen de Belén. Museo de Bellas Artes. Granada.

-S. José y el Niño. Col. Pedro Moreno Agreda. Granada.

-Virgen con el Niño y S. Juanito. Col. Pedro

Moreno Agreda. Granada.

-EcceHomo. Hermanos de S. Juan de Dios. Granada.
da.

-Virgen. Convento de S. Antón. Granada.

-S. Cecilio. Igl. de los Agustinos. Granada.

-Busto de Dolorosa. Casa de los Pisas.

-EcceHomo. Casa de los Pisas. Granada.

-S. José. Varios: (Igl. de la Trinidad, Igl. del Convento de S. Antón en Granada, Museo de Kesington en Londres.

-Otros: Fray Luis de Santiago. (Granada), Miguel Garcia (Málaga).

EL SIGLO XIX.

Málaga. La imagen romántica.

-Antonio Gutierrez León. 1750. Con él se inicia la tradición de los barro malagueños de figuras populares, y obras religiosas con los santos locales.

-Salvador Gutierrez León. 1805-1856.

-Majos, contrabandistas, bailarines y obras religiosas. (Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga).

-Rafael Gutierrez León. 1805-1856.

-Continua con el taller de su padre, y con los

mismos temas. (Localización en el mismo museo).

-José Vilchez. 1833.

-Continúa con el mismo tipo de temas. (Localización de sus obras en el mismo museo).

-José Cubero. Crea en la misma ciudad, un taller que se mantendrá activo desde 1840 a 1908, mantenida la producción por su familia, pero bajo su nombre.

-Destacan sus temas taurinos. (Localización en el Museo antes referido).

-Musó.

-Temas taurinos. (Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga).

-Otros artistas de este género en Málaga son:
Francisco Viana Cárdenas y Manuel Martínez.

Sevilla.

-Manuel Gutierrez Cano. Especialista en nacimientos y figuras de pequeño formato.

-Nacimiento del Colegio de Huerfanos de Toledo.

-Antonio Peñas. Granadino afincado en Sevilla.

-Figuras de tipos populares.

Madrid.

-Antonio Susillo. 1857-1896.

- La oración de la tarde. (relieve).
- La Batalla de las Navas de Tolosa.(relieve).
- La religión y el genio.
- El Lazarillo de Tormes.
- Colón a la Puerta de la Rábida, etc.

Granada.

- Manuel González. Esculturas religiosas.
 - Dolorosa. Igl. de S. Domingo. Granada.
 - Dolorosa. Museo Casa de los Tiros de Granada.
- Miguel Marin. Realiza obras en barro cocido, de corte académico, como las premiadas en la Exposición de París de 1867. También con tipos populares como la pareja de majos regalada a Alfonso XII con motivo de su boda en 1878.
 - El cojo. Museo Casa de los Tiros de Granada. 1856.
- Francisco Morales. El mejor escultor granadino de su tiempo. Realiza obras religiosas y populares.
 - S. Juan de Dios. Hermanos de S. Juan de Dios. Granada.
 - San Juan de Dios arrodillado. Casa de los Pisas. Granada.
 - Varias figuras de S. Antonio, S. Bruno y San Francisco de Paula.

-El lavador de oro del Darro. Museo Casa de los Tiros de Granada.

-Antonio Morales. Continúa el mismo tipo de obras que su padre.

-Antonio Marín.

-Temas religiosos e históricos.

-Tipos populares, contrabandistas, parejas a caballo, etc.

EL SIGLO XX.

Sevilla.

-Adolfo López Rodríguez. 1862-1943.

-Santiago el Menor, el Mayor y la Virgen en Reposo de la Puerta Norte de la Catedral de Sevilla.

-Los retratos de Arpa y Mattoni.

-Obras religiosas (Virgen del Carmen, Virgen de los Reyes, la Sagrada Familia).

-Joaquín Bilbao. 1864-1934. Destacan sus temas populares de formato medio.

-Gitana con Guitarra. Museo de Artes Populares de Sevilla.

-Maternidad. Museo de Artes Populares de Sevilla.

-José Lafita y Díaz.

-San Ignacio de Loyola. Capilla de los Jesuitas de Sevilla.

-Sebastian Santos Rojas.

-Belenes y temas religiosos.

-Francisco Jiménez Mariscal.

-Las cuatro estaciones.

-Noche de amor.

Granada

-Roldan de la Plata. 1874-1956. Cultiva temas religiosos.

-Virgen del Carmen. Igl. de las Angustias de Granada.

-Virgen del Carmen. Igl. del Sagrario de Granada.

-Benito Barbero. 1900-1988. Cultiva temas religiosos.

-Domingo Sánchez-Mesa. 1903-1989. Cultiva temas religiosos. Destacando sus relieves.

-Otros artistas destacados en este material son:

Joaquín Caballero (Sevilla), Chaves (Granada), Torres Rada (Granada), Molina de Haro (Granada), Llanes Mariscal (Granada).

-José Jiménez Mariscal. (Granada).

- Realiza figuras religiosas, belenes y temas populares granadinos.
- Carmen Jiménez Serrano. (Granada). 1920. Aborda todos los temas, destacando los desnudos.
 - Retratos infantiles (San Juanico, Retrato de mi nieta, etc.).
 - Desnudos (Serenidad, Venus del amor, etc.).
 - Grupos (Las dos hermanas, Maternidad, etc.).
- Antonio Gavira Alba. (Sevilla). 1923. Realiza temas religiosos y profanos.
 - Temas religiosos (Virgen de la Cruz, Busto de Dolorosa, etc.).
 - El tema de la mujer (Campesina, recogiendo el pelo, etc.).
 - Maternidades y grupos de tres figuras.
- Antonio Cano Correa. (Granada). 1910. Sus obras en terracota recogen todos los temas, destacando la evolución que experimenta en sus últimas realizaciones, que se convierten en volúmenes cúbicos.
 - San Martín. (Primera Medalla en la Nacional de 1954).
 - Magdalena, Muchacha eufórica, obras dentro de una renovación del realismo.
 - Mujer con cabeza horizontal. Totem, obras que evolucionan hacia la abstracción.

- Antonio González Orea. (Jaén). 1925. Aborda todos los temas, destacando sus obras religiosas.
- Relieves del Santuario de Tiscar.
- Virgen Milagrosa.
- Temas profanos que evolucionan en una renovación realista, (Clamor I y II).

Colecciones públicas de figuras de barro cocido en Andalucía.

La tradición de los "barros", las figuras de barro, como se conocen popularmente en toda Andalucía, ha constituido un importante capítulo dentro de nuestro estudio. Es intención de este trabajo aportar algunos datos que dibujen una solución de continuidad entre este arte llamado "menor", y el resto de nuestra gran escultura en barro, poniendo de manifiesto la enorme importancia que ha tenido como manifestación artística durante varios siglos.

Resulta sorprendente la escasa información que puede encontrarse relativa a este tipo de obras o incluso, el corto número de las conservadas, al menos en instituciones públicas. Es muy probable que a nivel privado se de un importante coleccionismo de las mismas, conservandose, de esta forma la mayor parte de las piezas que sobreviven al paso de los años. Viene a corroborar esta tesis el hecho de que las dos colecciones públicas de cierta importancia, a las que he tenido oportunidad de acceder, proceden de sendas iniciativas privadas, y que sólo gracias a la labor de un reducido número de amantes de este arte se ha hecho posible que puedan verse

expuestas al público.

Al incluir este apartado en el capítulo de conclusiones pretendo poner de manifiesto la existencia de estas colecciones, para ayudar a su difusión y conocimiento. Pretendo, asimismo, señalar los centros que está obligado a conocer todo estudioso que desee iniciarse en la investigación del tema.

Las colecciones más importantes de figuras de temas populares en barro cocido de Andalucía son:

-El Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga, situado en el Mesón de la Victoria, casa del S. XVII (1632), que está patrocinado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

-El Museo del Palacio de los Granada Venegas, más conocido como Casa de los Tiros, de Granada, un palacio del S. XVI, integrado actualmente en el Patronato Nacional de Museos.

-También en Granada se conservan algunas terracotas en el Museo de Bellas Artes, situado en el Palacio de Carlos V, en el recinto de la Alhambra.

-En Sevilla destacaremos algunas terracotas más recientes, en el Museo de Artes Populares de el Pabellón Mudéjar que se localiza en el Parque de Maria Luisa.

-El Museo de la Casa de los Tiros.

Siguiendo los datos que sobre este edificio recoge González de la Oliva, su actual director, señalaremos que está situado en el antiguo Palacio fortaleza del S. XVI, que en 1921 pasará a manos del Estado, cedido por sus últimos propietarios, los Marqueses de Campotejar. Conocido como Palacio de los Granada Venegas, por ser estos los lemas y escudos que decoran su fachada, este edificio ha pertenecido a distintos patronatos, hasta que en 1968 pasa finalmente a integrarse en el Patronato Nacional de Museos. Este edificio se haya ubicado en la Plaza del Padre Suarez, en un barrio de tradición artesana.

La historia reciente de este edificio ha estado ligada, como museo, a la figura de D. Antonio Gallego y Burin; sería él quien iniciara la recopilación de las colecciones que alberga, y quien engrosara su número a lo largo de los años.

Los fondos de "barros" de este museo se encuentran repartidos en varias salas en la segunda planta: la llamada "Sala de los gitanos", la "Sala de

Carlos V", la dedicada a "Eugenia de Montijo", "La de Washington Irving", y la "Sala Isabelina", principalmente.

La colección abarca los temas religiosos y los populares. Constituye un grupo de obras de pequeño formato generalmente, que se remonta en la mayoría de los casos a los S. XIX y XX, localizándose algunas obras religiosas que por sus características podrían ser más antiguas.

El repertorio iconográfico recoge Dolorosas, Eccehomos y santos locales como San Juan de Dios (Ftgs. 226 a la 235); asimismo, un importante número de figuras de belén, que a juzgar por los temas, pintorescos y populares, parecen muy recientes (Ftgs. 236 a la 240). En una ubicación que se nos antoja provisional, encontramos un belén encerrado en una vitrina especial, que por sus características es muy similar a otros ejemplares localizados en Málaga (Ftg. 241). Se trata de un conjunto recargado, con figuras de muy pequeño formato. Pero la mayor parte de las obras que se exponen están dedicadas a los temas populares, los conocidos bandoleros, gitanos, aguadores, etc, (Ftgs. 242 a la 261).

Las obras más antiguas que alberga el Museo son un Eccehomo de la serie de los Hermanos Garcia, (no localizado en mi recorrido por el museo) (Ftg. 115), una Dolorosa en barro del S. XVII (Ftg. 117), y otra en barro crudo (Ftgs. 226 y 227), y una Divina Pastora que parece del S. XVIII (Ftg. 228); como también parecen ser de ese mismo siglo algunas de las figurillas de San Juan de Dios.

Del S. XIX se recogen un mayor número de obras, y que están atribuidas con mayor certeza. De Manuel González parece ser una Dolorosa colocada en urna de cristal y acompañada de un ángel (Ftg. 173). De la familia de los Marines se conservan obras de Miguel Marín "el mená o cojo" (firmada Marín 1851) (Ftg. 178); de Antonio Marín parece ser un gitano sin policromar que recuerda a las obras de artistas sevillanos en su detalle y presentación (Ftgs. 167 y 168). De la familia de los Morales encontramos un "buscador de oro del Darro", firmada por Francisco Morales, obra magnífica que nos ha llegado mutilada. De Marín Roca encontramos firmada y fechada en 1879 una obra de mayor tamaño, que se conoce como "el pensador". (Ftgs. 175 a la 177)

De nuestro siglo aparece recogida una larga

serie de obras, en algunos casos firmadas o selladas, que en general denotan una devaluación de este arte en todos los sentidos. De toda esta evolución encontramos ejemplos en este museo: desde las buenas realizaciones de los siglos XVIII y XIX, hasta los últimos ejemplos de esta artesanía de nuestro siglo, con obras que han derivado en muñecos desprovistos de todo valor artístico y estético, (Ftgs. 262 a la 265).

En el repertorio de obras que se conservan en este museo hay varios ejemplos de las figuras de barro de Málaga y Sevilla,, en concreto, una pareja con traje típico sin policromar, firmada y fechada por Peñas y León en Sevilla, 1883 (Ftgs. 169 a la 172), así como algunos otros ejemplos también sin policromar, fácilmente diferenciables del resto de las obras granadinas que se exponen en su tratamiento y modelado. De la escuela malagueña encontramos una figura de santo firmada "León 1812" que sin embargo bien podría representar a San Juan de Dios. Otra figura de un santo haciendo limosna, muy deteriorada y mutilada tiene en el Museo de Málaga una reproducción similar, completa y en perfecto estado.

La mayor parte de las esculturas en barro que se conservan en este museo se encuentran en mal estado de

conservación, gran número de ellas con roturas, y muchas incompletas, siendo necesaria una labor de restauración antes de su exposición al público. En la actualidad no se encuentran expuestas, sino que se hayan depositadas en su actual ubicación, sin orden ni concierto y sin catalogar.

-El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

En este museo se conservan obras de varios autores del S. XIX como son Antonio Peñas y León (varios relieves de hacia 1888). De nuestro siglo destacan las terracotas de Joaquín Bilbao "Gitano con Guitarra" de 1900, su "Maternidad" de hacia 1925, y su "Retrato de muchacha" (Ftg. 266), ambas de entre 40 a 45 cms. de altura. Otros autores son el trianero Ceballos, con varias figuras populares y toreros (Ftg. 267), y A. Castillo, también con figuras de toreros como su "Torero brindando" de 1900.

-El Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.

Ubicado en una casa del S. XVI, que recibe por nombre el "Mesón de la Victoria", describiendo así la que parece haber sido su dedicación a lo largo de los siglos.

Con anterioridad se había promovido la creación de un museo local etnográfico en la "Casa del Consulado", un edificio de arquitectura civil del S. XVIII (según datos de Baltasar Peñas Hinojosa, en su libro *Barros Malagueños*. Málaga 1971. Edt. Caja de Ahorros Provincial de Málaga).

Al parecer ningún museo local ni nacional se había ocupado de conservar muestras de una tradición tan arraiga en la ciudad y tan difundida por el extranjero como eran sus figuras de barro de tipos populares. La iniciativa partiría de D. Enrique García Herrera (entonces Director de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga) y de D. Baltasar Peña (entonces Presidente de la Excm. Diputación Provincial de Málaga). Motivados por el conocimiento de la importancia de esta tradición, y por la permanencia en la ciudad, del gusto por las pequeñas esculturas en barro, tanto de belenes como de personajes típicos, se procedió a un rastreo en busca de ejemplares que pudieran constituir una colección para el incipiente Museo Etnográfico de la ciudad. Peñas Hinojosa señala que apenas si se lograron media docena de ejemplares. Conociendo que la importante producción de estas figuras durante el pasado siglo a la cual nos hemos referido en este trabajo, hay que atribuir el hecho en base a tres

causas:

-Que la mayor parte de la producción fuese dedicada a la exportación, principalmente a Inglaterra, via Gibraltar.

-El carácter de este tipo de obras, fácil de conservar gracias a sus reducidas dimensiones, y muy propias para el coleccionismo, lo cual dificulta en gran medida el que se produzcan donaciones.

-La fragilidad de este tipo de figuras, que determina que el tiempo se cobre como tributo una buena parte de las producidas.

En 1965 se publicó un artículo en el número 145 de "Archivo Español de Arte", con fotografías donde se dió a conocer la interesante colección de Mr. Peter Winkorth. Al parecer esta colección había sido recopilada casi en su totalidad en Inglaterra donde se valoraba de forma especial este arte. Gracias a las gestiones de la Caja de Ahorros Provincial, la colección volverá íntegra a Málaga, lo que unido a las donaciones y adquisiciones a particulares conformará la actual exposición.

Al parecer las obras que hoy se exponen en este museo llegaron en muy variado estado de conservación,

unas bien conservadas en vitrinas: otras en malas condiciones debido al paso del tiempo y a un transporte inadecuado. Por este motivo se hizo necesaria una completa labor de restauración, que se realizó en la Sociedad Económica de Amigos del País, y que iniciada en 1968 ocupó varios años, siendo realizada por D. Tomás Cruzado Marques, profesor de Dorado y Policromía de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Málaga, (Ftgs. 282 y 283).

Al contrario de lo que ocurre en Granada las obras del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga se encuentran expuestas al público en un perfecto estado de conservación, tras la restauración a que fueron sometidas, y en unas condiciones aceptables que aseguran su legado a la posteridad. La totalidad de las obras se localizan en la segunda planta del edificio, instaladas en vitrinas.

Encontramos temas religiosos, con los santos locales, y figuras de belén (Ftgs. 268 a la 273). Hasta tres belenes cerrados en urnas de cristal y varias vitrinas con santos y figuras, que completan el conjunto de obras de tema sacro. Las figuras de temas populares constituyen la mayoría de las expuestas, encontrándose

obras de Salvador de León (Ftgs. 149 a la 154 y de la 274 a la 277), Rafael Gutierrez de León (Ftg. 156), Antonio Gutierrez de León (Ftg. 147), José Vilchez (Ftgs. 159 y 160), José Cubero y su taller (Ftgs. 161 a la 165 y de la 278 a la 280), y un tal Musso que se prodiga en temas taurinos, (Ftg. 281).

La escultura cerámica y su importancia en el contexto escultórico.

En las últimas décadas han surgido un tipo de escultura más cercano a la cerámica, si cabe, que la terracota tradicional, a la cual nos hemos referido durante nuestro estudio. En el desarrollo de esta nueva forma de hacer escultura, o si se prefiere, esta forma de expresarse con la cerámica, ha jugado un papel preponderante el desarrollo tecnológico. Los nuevos materiales cerámicos y los adelantos técnicos en el equipo han dejado de ser una práctica minoritaria, para pasar a ser una inquietud estética con un gran número de adeptos.

Unido a esta accesibilidad de los materiales, y a la mayor y más fácil difusión de la técnica, encontramos las motivaciones de orden cultural y estético que referíamos en el capítulo correspondiente. Pero no serán solo estos los factores que aseguren un interesante futuro a la escultura cerámica.

La práctica de la escultura ha arrastrado desde siempre una serie de desventajas con respecto a la pintura y a otros artes; nos referimos a las cuestiones

de tamaño, peso, coste, etc. En gran medida las características de las obras en terracota la posibilitan a ocupar el mismo espacio que la pintura. La escultura cerámica comparte con la terracota tradicional, aspectos de volumen, coste, etc.; que le convierten, como ésta, en un tipo muy adecuado para la escultura de interior.

La terracota que es esmaltada adquiere propiedades que la hacen casi incorruptible, lo cual unido al hecho de que mantienen la coloración que se le otorga sin variación alguna, le convierte en un material idóneo para exteriores. Su empleo se realiza tanto en la arquitectura como en forma de obras de escultura para el exterior; en Florencia, por ejemplo, se multiplica este tipo de obras en fachadas y encrucijadas de calles, manteniéndose en perfectas condiciones a través de los siglos.

En el presente trabajo hemos podido hacer un recorrido a través de la escultura en barro en nuestra región, observando hasta que punto la realización de terracotas se justifica en base a la importante tradición heredada. Pero hay que hacer notar que el tipo de escultura en barro que se realiza en Andalucía es eminentemente figurativa, con una vocación mediterránea

amante de la representación del desnudo.

Andalucía, tradicionalmente más lenta en asimilar todo cuanto supone un cambio o innovación en el arte, quizá por su alejamiento geográfico, no quedará por ello totalmente al margen, respecto al resto del país, en el desarrollo de un arte escultocerámico. Con una importante tradición cerámica en todo su territorio, serán los ceramistas pioneros en el paso a la escultura-cerámica, y no los escultores, quienes en gran número han realizado esculturas en barro cocido, pero en pocos casos emplean otro material cerámico que no sea el "barro de modelar". Pero este análisis desborda hoy las expectativas de esta investigación; dejemos pues abierto el camino para futuros trabajos en este campo.

BIBLIOGRAFIA.

AROSTEGUI MEJIAS, Antonio: "60 años de arte granadino (1900-1962)." Granada 1974. Aula de Cultura del Movimiento.

ARREDONDO, F.: "Cales". Colección: Estudio de Materiales. Tomo III. Madrid 1972. C.S.I.C. Patronato "Juan de la Cierva" de Investigación Técnica. Inst. Eduardo Torroja, de la Construcción y el cemento.

"Cerámica y vidrio." Colección: Estudio de Materiales. Tomo VI. Madrid 1972. C.S.I.C. Patronato "Juan de la Cierva" de Investigación Científica.

AZCARATE, José M^a.: "Panorama del Arte Español del S. XX." Madrid 1978. Biblioteca de educación permanente. UNED.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Panorámica de la escultura sevillana en el S. XX." Univ. de Sevilla. 1982.

- AGUILERA CERNI, Vicente: "Panorama del nuevo arte español." Madrid 1966. Edt. Guadarrama.
Iniciación del arte español de la post-guerra. Barcelona 1970.
- ALCOLEA, Santiago: "Escultura española". Barcelona 1969.
Edt. Poligrafa.
- ALMAGRO, M.: "Las raíces del arte ibérico". Valencia
1975. I Aniversario de la Fundación del
Laboratorio de Arqueología (1924-1974).
- ALMAGRO GORBEA, M^a José: "Corpus de terracotas de Ibiza."
Madrid 1980. C.S.I.C. Inst. Español de
Prehistoria.
- ANDRE, Jean Michel: "Restauration des sculptures". (De-
couvrir, restaurer, conserver). Fribourg
(Suisse) 1971. Office du livre.
"La restauration de la céramique et du
verre chapitre." "Le Raccord". Fribourg.
1976.
- AREAN, Carlos A.: "Treinta años de arte español (1943-
1972)." Madrid 1972. Edt. Guadarrama.

- CEAN BERMUDEZ, J. A.: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las BB.AA. en España." Madrid 1860. Real Académi-a de Bellas Artes de S. Fernando. Imp. de la Viuda de Ibarra.
- CIRLOT, J. Eduardo: "La escultura del S. XX." Barcelona 1956. Edt. Omega. S.A.
- CIRC, PELLICER, A.: "La estética del franquismo." Barcelona 1947. Edt. Gustavo Gili.
- CLARK, Kenneth: "El desnudo." Madrid 1984. Edt. Alianza Forma.
- DE LA PUENTE, Joaquín: "La escultura en Rodín." Revista Bellas Artes. Nº 25. Madrid. Agosto-Septiembre 1973. Edt. Direc. Geral. de Bellas Artes.
- DEMARGNE, Pierre.: "Nacimiento del Arte Griego." Madrid 1964. Col. El Universo de las formas. Edt. Aguilar S.A.

CASSOU, Jean: "Panorama de las artes contemporáneas."

Madrid 1961. Edt. Guadarrama S.A.

CASTAÑO HOLLER, Rodrigo: "Breve tratado de las Bellas Artes ornamentales y técnica de taller."

Madrid. 1930. Edt. Orrier Ballesteros.

CATALOGO: "Exposición antológica de Carmen Jiménez"

Sala Chicharreros. Sevilla 1987. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial S. Fernando de Sevilla.

"Exposición de Carmen Jiménez." Granada

1983. Ciclo de escultores contemporáneos granadinos. Edt. Univ. de Granada. Ext. Cultural.

"Exposición de Antonio Cano Correa." Gra-

nada 1982. Ciclo de escultores contemporáneos granadinos. Edt. Univ. de Granada. Ext. Cultural.

"Exposición de Domingo Sánchez Mesá." Gra-

nada 1983. Ciclo de escultores contemporáneos granadinos. Edt. Univ. de Granada. Ext. Cultural.

BRIHUEGA, Jaime: "Las vanguardias artísticas en España 1909-1936." Madrid 1981. Col. Fundamentos. Edt. ISTMO.

CAMON AZNAR, José: "El escultor José Clará". Rev. de Arte Goya. Nº 29. Madrid. Marzo-Abril. 1959. Fundación Lazaro Galdiano.

CAMPOY, A. M.: "Diccionario crítico del arte español contemporáneo". Madrid 1973. Iberoamericana de Ediciones.
"El arte andaluz. S. XI^a y XX." Col. Historia de Andalucía. Tomo VIII. Edt. Planeta.

CASANOVA, Inés: "Sinopsis de algunos hitos históricos de la cerámica". Cuadernos de estudios cerámicos de Sargadelos. Sargadelos 1972.

CASCALES MUNOZ, José: "Las bellas artes plásticas en Sevilla." La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el S. XIII hasta nuestros días. Toledo 1929. Imp. del Colegio de Huerfanos de Maria Cristina.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuncio: "Los Etruscos y la Italia anterior a Roma." Madrid 1974. Col. El Universo de las Formas. Edt. Aguilar.

BLANCO FREIJEIRO, A.: "La Antigüedad." Col. Historia del Arte Hispánico. Madrid 1981. Edt. Alhambra.

"La escultura etrusca." Rev. de Arte Goya. Nº54. Madrid. Mayo-Junio 1968. Fundación Lazaro Galdiano.

BLAZQUEZ, José M^a.: "Cabezas de terracota del santuario de Calés." Rev. de Arte Goya. Nº 59. Madrid Marzo-Abril 1964. Fundación Lazaro Galdiano.

BONET CORREA, A.: "Arte del Franquismo." Madrid 1981. Cuadernos de Arte Cátedra.

BOZAL, Valeriano: "El realismo plástico en España de 1900 a 1936." Madrid 1967. Edt. Península.
"Historia de arte en España." Tomo II. Desde Goya hasta nuestros días. Madrid 1973. Edt. ISTMO.

"Datos para la historia de la escultura sevillana del s. XIX." En "Boletín de Bellas Artes". S. Isabel de Hungría. 2ª época. N. IX. Sevilla 1981.

BALIL, Alberto y

DELIBES, Germain: "Prehistoria y Edad Antigua." Santiago de Compostela 1976. Col. Nueva Historia de España en sus textos. Edt. Pico Sacro.

BARAHONA FERNANDEZ, Enrique: "Arcillas de ladrillería de la provincia de Granada." Evaluación de algunos ensayos de materias primas. Granada 1974. Tesis Doctoral inédita. Univ. de Granada.

BARRY MIDGLEY. (Coord.): "Guía Completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales." Madrid 1982. Edt. Blume.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge y

GARCIA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Imagineros andaluces de los siglos de oro." Sevilla 1986. Biblioteca de la Cultura Andaluza.

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN ANDALUCIA.

La escultura en Andalucía: Repertorio gráfico. Publ. del Laboratorio de Arte de la Univ. de Sevilla.

ELSBETH, S. Woody: "Cerámica a mano." Enciclopedia CEAC de la artesanías. Barcelona 1981. Edt. CEAC.

ELSEN, Albert E.: "Los propósitos del arte." Madrid 1971. Edt. Aguilar.

ESTELLA, Margarita: "Notas sobre escultura sevillana del S. XVI." (A.E.D.A.). Tomo 48. Nº 189 a 192). Madrid 1975. C.S.I.C. Inst. Diego Velázquez.

FERNANDEZ ARENAS, José: "Teoría y metodología de la historia del arte." Barcelona 1984. Edt. Anthropos.

FERNANDEZ DE LA OLIVA, Francisco: "Catálogo de la exposición "El baile"." II Bienal de Flamenco de Sevilla. Sevilla 1982. Museo de Art. y Cost. Populares de Sevilla.

FERRANDIS, Pilar: "Salcillo." Revista de Arte Goya.
Nº50-51. Madrid 1962. Fundación Lázaro
Galdiano.

FISCHER, Ernst: "La necesidad del arte." Barcelona 1985.
Edt. Península.

FINKELSTEIN, Sidney: "El realismo en el arte." México
D.F. 1969. Edt. Grijalbo.

FROVA, Antonio: "El arte etrusco." México D.F. 1962.
Edt. U.T.H.E.A.

GALLEGO BURIN, Antonio: "Granada: Guía artística e his-
toria de la ciudad." Granada 1982. Edt.
Don Quijote.
"José de Mora: su vida y obra." Granada
1988.)Sobre el texto de 1925). Edt.
ARCHIVUM.

GALLEGO MORELL, Antonio: "Catálogo de la exposición "Na-
vidad en la Caja Provincial. Los "Niños
Jesús" de la Poesia"." Granada 1987. Ca-
ja Provincial de Ahorros de Granada.

GALLEGO OTERO, Fernando: "Tratado de cerámica". Barcelona 1950. Edt. José Montesó.

GARCIA OLLOQUI, Maria Victoria: "La Roldana" escultura de cámara". Sevilla 1977. Arte Hispalense Edt. Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

GARCIA Y BELLIDO, Antonio: "Arte Ibérico en España." Madrid 1980. Edt. Espasa Calpe.
"Arte Romano." Madrid 1955. CSIC. Patronato Menéndez Pelayo.
"Las relaciones entre el Arte Etrusco y el Ibérico". Archivo Español de Arte y Arqueología. Nº XX. 1931.

GARCIA VERDUCH, A.: "Cerámica: esas bellas rocas que hace el hombre". Bol. Soc. Esp. Cer. Vol. VI. Nº 2. Madrid 1967.
"La tectura superficial de las piezas de alfarería". Bol. Soc. Esp. Cer. Vol. V. Nº3. Madrid 1966.

GARCIA VIÑO, Manuel: "Arcadio Blasco: un mensaje en terracota". (entrevista). Revista de Bellas Artes. Nº 5. Madrid, Diciembre 1970. Edt. Direc. Geral. de BB.AA.

GAYA NUÑO, Juan A.: "Escultura española contemporánea." Madrid 1957. Edt. Guadarrama.
"Historia del Arte Español". Madrid 1963. Edt. Plus Ultra.

GESTOSO Y PEREZ, José: "Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el S. XIII al XVII inclusive". Sevilla 1899.
"Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días". Sevilla 1903. Tipografía la Andalucía Moderna.

GILA MEDINA, Lázaro: "Los Raxis: importante familia de artistas del renacimiento andaluz". (A.E.D.A.), Nº 238. Madrid 1987. CSIC. Inst. Diego Velázquez.

GIL TOVAR, F.: "Principios y elementos de las artes plásticas". Bogotá 1962. Imp. Patriótica del Inst. Caro y Cuervo.

GOMEZ MORENO, M^a Elena: "Breve historia de la escultura española." Madrid 1951. Col. Síntesis de arte. Edt. DOSSATS.A.
"La policromía en la escultura española". Madrid 1943. Publicaciones de la Esc. de Art. y Ofic. de Madrid.

GONZALEZ MARTIN, Manuel: "Cerámica española". Barcelona 1954. Col. Biblioteca de iniciación cultural Edt. Labor S.A.

GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa: "Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea". Revista Goya. N^o 191. Madrid Marzo-Abril 1986. Fundación Lázaro Galdiano.

GUARDIOLA VALERO, Eliseo: "Importancia social del arte." Madrid 1907. Imp. Antonio Marzo. Libr. Victoriano Suarez.

GUILLOT GARRATALA, José: "Doce escultores españoles contemporáneos". Madrid 1953. Edt. MAYFE.

HALD, Fedez.: "Técnica de la cerámica". Barcelona 1973.
Edt. Omega.

HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine: "Una valoración de dos obras en terracota de Luisa Roldán".
Rev. de Arte Goya. Madrid 1989. Fundación
Lázaro Galdiano.

HATJE, Ursula: "Historia de los estilos artísticos".
Barcelona 1982. Edt. ISTMO.

HARRIS, Marvin: "Introducción a la antropología general".
3ª Edi. Madrid 1983. Edt. Alianza.

HAUSER, Arnold: "Historia Social de la Literatura y el arte". 16ª Edi. Barcelona 1980. Edt.
Guadarrama.

HERNANDEZ DIAZ, José: "Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla". Madrid 1967.

"Imaginería Hispalense del bajo renacimiento". Sevilla 1951. CSIC. Inst. Diego Velázquez.

"Presencia de Torrigiano en el cinquecento europeo". Revista historia literaria y artística del Archivo Hispalense. Tomo 56. Sevilla 1973. N^{os} 171-173.

HERNANDEZ PEREA, Jesús: "Esculturos Florentinos en España". Madrid 1957. CSIC. Inst. Diego Velázquez.

ISLA MINGORANCE, Encarnación: "Catálogo de la Exposición de imágenes del Niño Jesús". Caja Provincial de Ahorros de Granada. Granada 1986. Imp. T. Gráficas Arte S.A. Maracena (Granada).

JASSANS, J.S.: "El escultor Rebull, su vida". Revista Goya. N^o155. Madrid. Marzo-Abril 1980. Fundación Lázaro Galdiano.

JORDAN, Francisco y

BLAZQUEZ, José M^a.: "H^a del arte hispánico: La antigüedad". Madrid 1978. Edt. Alhambra

JUNOY, José M^a.: "Los oficios artísticos". Barcelona
1945. Col. Estudio de Conocimientos
Generales. N^o46. Edt. Seix Barral Hnos.
S.A.

KENNETH CLARK.: "Manual del Alfarero". Madrid 1984.
Edt. Blume.

KRIS, Ernst y

KURZ, Otto.: "La Leyenda del artista." Madrid 1982.
Col. Ensayos de arte Cátedra. Edt. Cáte-
dra.

LOPEZ MARTINEZ, Celestino: "Arquitectos, escultores y
pintores vecinos de Sevilla." Sevilla
1928. Imp. Rodríguez Giménez y C^{ia}.

LYNGGAARD, Finn: "Tratado de cerámica". 2^a edi.
Barcelona 1983. Edt. Omega. S.A.

LLORDEN, P. Andrés: "Escultores y entalladores mala-
queños". Ensayo histórico documental
(S. XV-XIX). Avila 1960. Ediciones Real
Monasterio de El Escorial.

MALTESE, Conrado. (coad.): "Las técnicas artísticas".

4ª edi. madrid 1985. Manuales de arte
Cátedra. Edt. Cátedra.

MARCHAN FIZ, Simón: "El universo del arte" - Barcelo-
na 1981. Col. Temas Clave. Edt. Salvat.

MARIN MEDINA, José: "La escultura española contemporá-
nea. (1800-1978)". Historia y evolu-
ción crítica. Madrid 1978. Edt. Edarcón.

MARQUES DE LOZOYA.: "Historia del Arte hispánico."
Tomo 7. Barcelona 1931. Salvat. Editores
S.A.

MARTIN GONZALEZ, Juan J.: "Escultura barroca en España
(1600-1770)." Madrid 1983. Edt. Cá-
tedra.
"Las claves de la escultura". Barcelo-
na 1986. Col. Las Claves del Arte. Edt.
Ariel.

MATEOS, José: "Pintura y Escultura del S.XX." Barcelona 1979. Biblioteca Hispánica Ilustrada. Edt. Ramón Sopena.

MERINO CALVO, José A.: "Tradición y contemporaneidad: El escultor Juan Luis Vassallo Parodi." Cádiz 1987. Edt. Cátedra "Adolfo de Castro". Fundación Municipal de Cultura.

MESPLE, Paul: "Las estatuas de terracota de Saint Germin de Toulouse". Rev. Goya. Nº 6. Madrid Mayo-Junio 1955. Fundación Lázaro Galdiano.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: "Catálogo de la exposición: "Cerámica popular andaluza y barro policromados granadinos". "Granada 1979. Inst. de España Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Granada.

MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: "El escultor sevillano D. Cristobal Ramos (1725-1799)". Sevilla 1986. Col. Arte Hispalense. Publ. Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

MORLEY-FLETCHER, Hugo (Coord.): "Técnicas de los grandes maestros de la alfarería y cerámica". Madrid 1985. Edt. Blume.

NAVARRO, Vicente: "Técnica de la escultura". Barcelona 1944. Col. Manuales Messeguer. Edt. Enrique Messeguer.

OROZCO DIAZ, Emilio: "Catálogo de la exposición de esculturas granadinas en barro (XVI-XIX)". Granada 1939. Impt. H^a de Paulino y Ventura.

"Devoción y barroquismo en las dolorosas de Pedro de Mena". Rev. de Arte Goya. N^o 52. Madrid. Enero-Febrero 1963. Fundación Lázaro Galdiano.

"La escultura en barro en Granada". Cuadernos de Arte. Vol. VI. Granada 1941. Edt. Univ. de Granada. Dpt^o Historia del Arte.

"Los barros de Risueño y la estética granadina". Rev. de Arte Goya. N^o14. Madrid. Sept.-Octubre 1956. Fundación Lázaro Galdiano.

"Los hermanos Garcia". Cuadernos de
Arte. Vol. I. Granada 1936. Edt. Univ. de
Granada. Deptº Historia del Arte.

PACHECO, Francisco: "Arte de la pintura, su antigüedad
y grandezas". Sevilla 1649.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: "El museo pictó-
rico y escala óptica." Madrid 1715.

PANTORBO, Benardino de: "Artistas andaluces". Madrid
1929. Edt. Zoila Ascasibar.
"Historia y Crítica de las Exposiciones
Nacionales de Bellas Artes celebradas
en España". Madrid 1980.

PAREJA LOPEZ, Enrique: "Artesanía granadina." Granada
1978. Col. Temas de nuestra Andalucía.
Edt. Obra Cultural de la Caja de Ahorros
de Granada.

PARROT, Andre: "Los Fenicios. La expansión fenicia. Car-
thago". Madrid 1975. Col. El universo
de las formas. Edt. Aguilar S.A.

PEÑA HINOJOSA, Baltasar: "Barros Malagueños". Málaga
1971. Edt. Caja de Ahorros Provincial de
Málaga.

PEREZ EMBIP, Florentino: "Pedro Millán y los orígenes
de la escultura en Sevilla". Madrid
1973. CSIC. Inst. Diego Velázquez.

PEREZ RIOJA, José A.: "El estilo en el arte". Revista
de Bellas Artes. N° 32. Madrid. Abril
1974. Edt. Direc. Geral. de BB.AA.
"Dimensión Social de las Artes".
Rev. de Bellas Artes. N°25. Madrid
septiembre 1973. Edt. Direc. Geral. de
BB.AA.

PERICOT, Luis: "Cerámica Ibérica". Barcelona 1977.
Edt. Poligraf. S.A.

PIJOAN, José: "El arte Etrusco y Romano". SUMMA AR-
TIS. Madrid 1965. Edt. Espasa Calpe. 5ª
edi.
"Grecia". SUMMA ARTIS. Madrid 1965.
Edt. Espasa Calpe. 5ª edi.

PITARCH ET ALT, Antonio José: "Arte antiguo: Próximo Oriente y Grecia". Barcelona 1982.
Fuentes y documentos para la historia del arte. Edt. Gustavo Gili.

PLAZOLA, Juan: "Estructura de la obra de arte". Rev. de Bellas Artes. Nº 4. Madrid. Octubre 1970. Edt. Direc. Geral. de BB.AA.

POTTIER, E.: "Les statuettes de terre cuite dans L'antiquité." Paris 1890.

POULSEN, Frederik: "Artes decorativas en la antigüedad". 3ª edi. Barcelona 1958. Edt. Labor.

PREAUD, Tomasa y

GAUTIER, Serge: "La cerámica. Art du XX^e siècle"
Fribourg 1982. Office du livre S.A.

RAMIREZ DE LUCAS, Juan: "El arte popular". Madrid 1976. Col. Más arte. Edt. Más actual.

READ, Herbert: "Filosofía del arte moderno". Buenos Aires 1960. Edt. Penser.

RILKE, Rainer Maria: "Rodin". Barcelona 1987. Edt.
Nuevo Arte Thor.

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo: "Antología española de
arte contemporáneo." Barcelona 1955.
Edt. Barna.

ROSENTHAL, Ernst: "Alfarería y Cerámica". Barcelona
1958. Edt. Reverté S.A.

ROTHENBERG, Polly: "Manual de cerámica artística".
Barcelona 1976. Ediciones Omega S.A.

RUDEL, Jean: "Técnica de la escultura". México D.F.
1980. Col. Breviarios. Fondo de Cultura
Económica.

SANCHEZ CANTON, F. J.: "Catálogo de la exposición:
Bocetos y estudios para pinturas y
esculturas. S. XVI-XIX." Madrid
1949. Sociedad Española de amigos del
arte.

- SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo: "Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena". A.E.D.A. Madrid 1967. CSIC. Inst. Diego Velázquez.
- "José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)". Granada 1972. Edt. Univ. de Granada y Caja de Ahorros de Granada.
- "La técnica de la escultura policroma granadina". Granada 1971. Secretariado de Publicaciones de la Univ. de Granada.
- "Nuevas obras de Luisa Roldán y José Risueño en Londres y Granada." A.E. D.A. Madrid 1967. CSIC. Inst. Diego Velázquez.

SANCHO CORBACHO, M.: "La cerámica andaluza: azulejos sevillanos del S. XVI." Sevilla 1948 Univ. de Sevilla. Laboratorio de Arte.

SANGUESA, Miguel: "Mariscal, cuatro generaciones convirtiendo arcillo en arte". Diario Ideal N° 16.020. Granada 26 de diciembre de 1983.

SANTIAGO PAEZ, Elena: "Algunas esculturas napolitanas del S. XVII en España". A.E.D.A.
Madrid 1967. CSIC. Inst. Diego Velázquez

SANTOS CALERO, Sebastian: "Iconografía religiosa del escultor Sebastian Santos Rojas".
Sevilla 1988. Tesis Doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

SEMPERE, Emili: "Rutas a los alfares de España-Portugal". Barcelona 1982. Imp. El Pot.
Cooperativa Sabadell.

SESEÑA, Natacha: "Guía a los alfares de España". Editora Nacional.

SPEIGHT, Charlotte F.: "Images in clay sculpture. Historical and contemporary". New York.
1983. Edt. ICON. Distribuidor HARPER
ROW.

STEGMAN, Hans: "La escultura de occidente". Barcelona 1926. Edt. Labor S.A.

STRATZC.H.: "La figura humana en el arte." Barcelona 1926. Edt. Salvat.

TUSSELL, Javier: "Catálogo de la exposición: "Imagen Romántica de España"". Madrid 1981.
Direc. Geral. de BB.AA. Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos. Comisaria General de Exposiciones

UREÑA, Gabriel: "Las vanguardias artísticas en la Postguerra española. 1940-1959". Madrid 1982. Col. Fundamentos Nº 73.
Edt. ISTMO.

VALDIVIESO, Enrique y

MORALES, Alfredo: "Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de Clausura". Sevilla. 1980.

VARELA, Andres: "Nociones fisico-químicas de la cerámica de las arcillas". Sargadelos 1972.
Cuadernos de estudios cerámicos de Sargadelos.

VARIOS: "Ars Hispaniae". Tomo I. Madrid 1947. Edt. Plus Ultra.

"Cerámica española de la prehistoria a nuestros días". Madrid 1966. Direc. Geral de Bellas Artes.

"Gran Enciclopedia de Andalucía". Sevilla 1979. Promociones culturales andaluzas.

"La Catedral de Sevilla". Sevilla 1984. Edt. Guadalquivir. S.A.

"La escultura: La aventura de la escultura en los S. XIX y XX". Madrid 1986. SKIRA CARROGIO S.A. Ediciones.

"Los Andaluces". Madrid 1980. Colección Fundamentos N° 68. Edt. ISTMO.

"Los Iberos". Madrid 1983. Direc. Geral de BB.AA. y Archivos Artísticos. Sub. Direc. Geral. de Arqueología y Etnografía.

"Once ensayos sobre el arte". Madrid 1975. Colección de ensayos Rioduero. Fundación Juan March.

VASSALLO, Juan Luis: "Forma y Materia". (Discurso leído de recepción en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando). Madrid 1968.

VOODY, Elsbeth: "Cerámica a mano". Barcelona 1986. Edt.
C.E.A.C.

WINCKWORTH, Peter: "Esculturillas malagueñas en barro cocido". Archivo Español de Arte (Tomo 38)
Madrid 1958. Inst. Diego Velázquez.

WITTKOWER, Rudolf: "La escultura: procesos y principios".
Madrid 1984. Edt. Alianza Forma.

WOLFIN, Enrique: "Conceptos fundamentales en la historia del arte". Madrid 1961. Edt. Espasa Calpe S.A.

ZUERAS TORRENS, Francisco: "El escultor Mateo Inurria".
Cordoba 1985. Edt. Excma Diputación
Provincial de Córdoba. Area de Cultura.

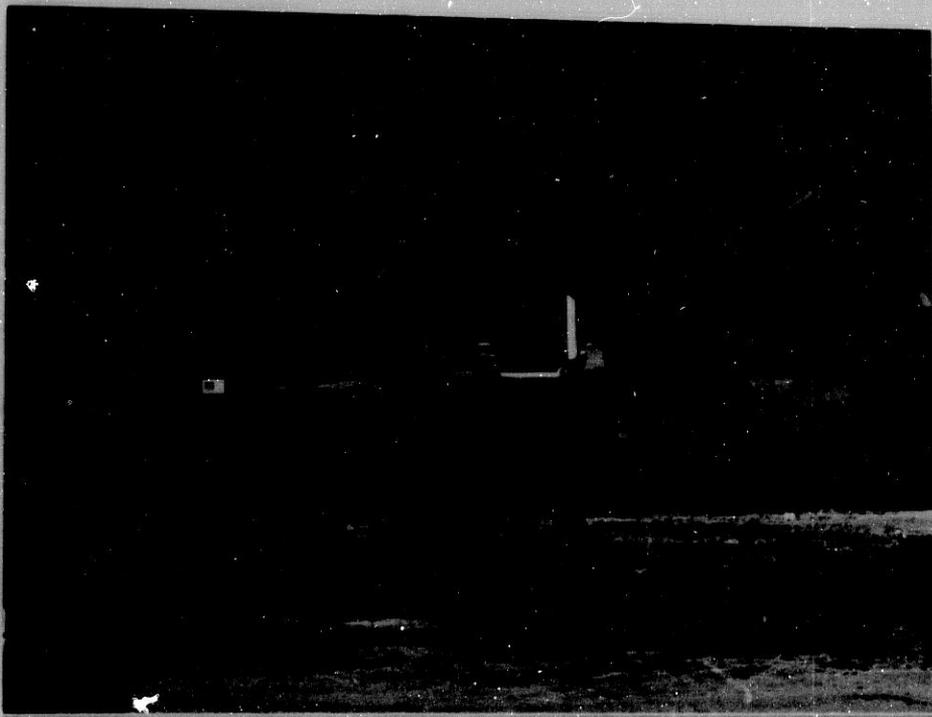
APENDICE DOCUMENTAL.



Ftg. 1. Cantera de barro en la localidad de Jun.
(Granada).



Ftg. 2. Cantera de barro en Jun (Granada).



Ftg. 3. Formaciones del terreno en la zona barrera de San. Juan de Aznalfarache. (Sevilla).

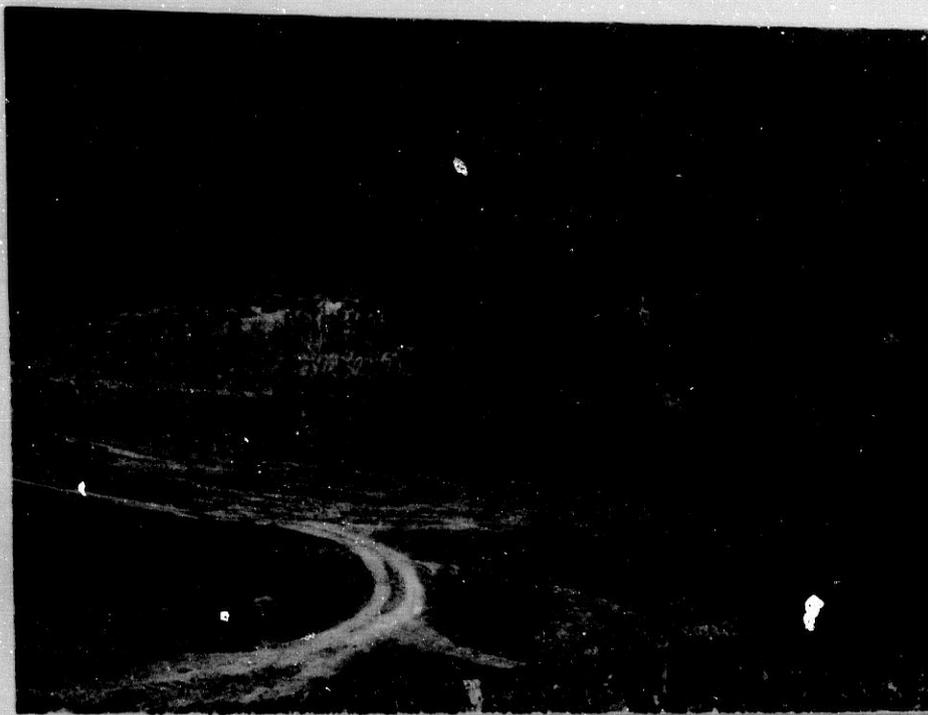


Ftg. 4. Canterra de barro de la Vega de Triana. (Sevilla). Explotación Antonio Lombardo e hijo, localizada en dirección a San Juan de Aznalfarache.

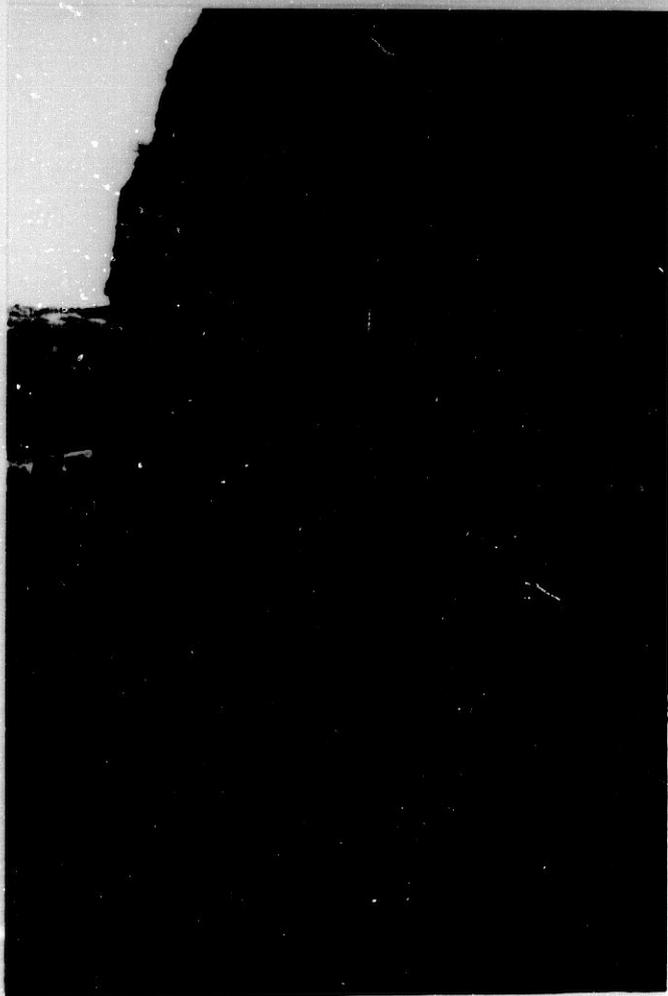
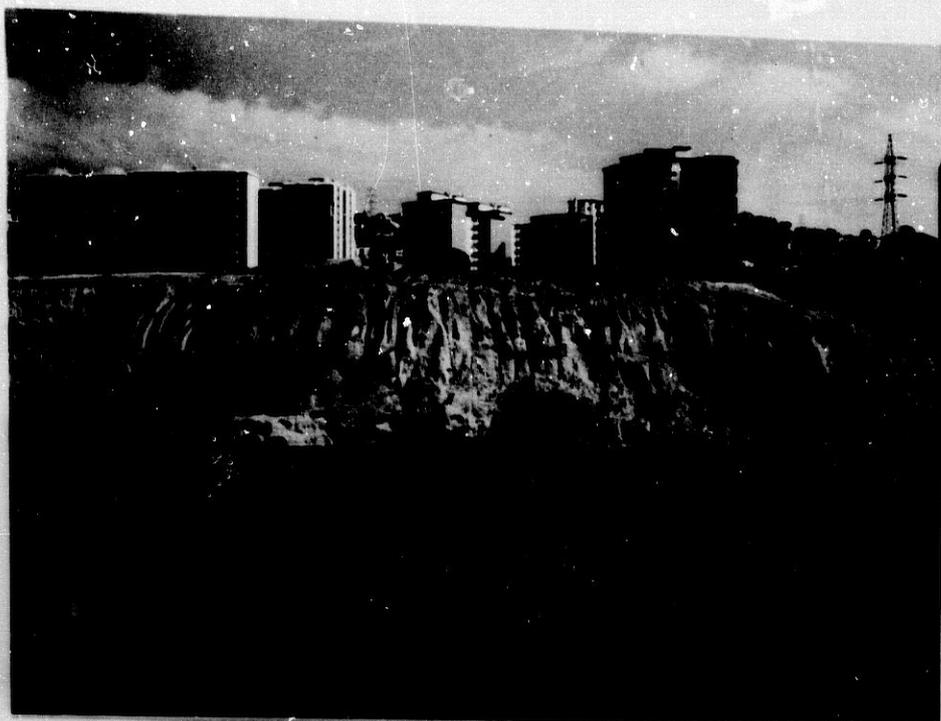


Ftg. 5. Muestra de los barros de la explotación A. Lombardo e hijo en San Juan de Aznalfarache. (Sevilla). Yacimientos de la Vega de Triana.

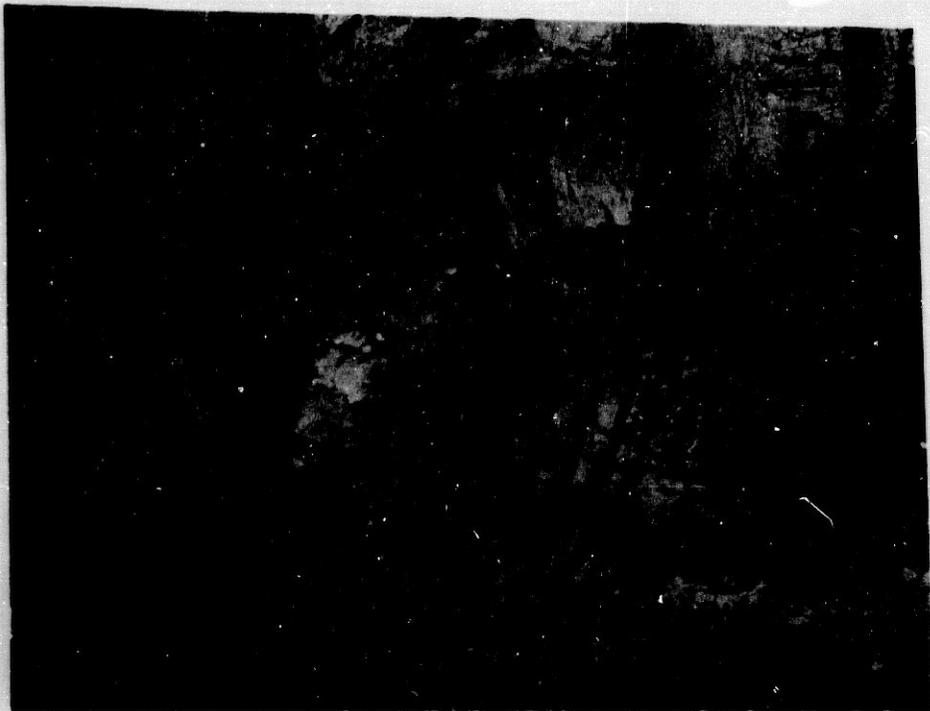
Dos tipos de barro bien diferenciados, uno amarillo con mucha tierra, que se recoge en la misma colina donde está colocada la R.T.V.A. El mismo barro presenta cualidades y coloraciones distintas, conociéndose como barro blanco o flojo el que aparece con esta tonalidad en la fotografía. El segundo tipo se conoce como barro negro, y es en realidad un barro "azul" muy plástico, que procede de la zona de Santiponce y Jerena. Se emplean mezclados.



Ftg. 6 y 7. Cantera de barro de explotación industrial S. Cayetano, localizada en la carretera de los Campillos. (Málaga).



Ftgs. 8 y 9. Cantera
de barros de
la Barriada
de Sta. Inés.
(Málaga).



Ftg. 10. Aspecto de un corte en la cantera de barro de la barriada de Sta. Inés. (Málaga).

Observamos dos tipos de barro, uno amarillo que se localiza encima, y otro gris más en profundidad. Al parecer, del gris encontramos otras dos tipologías, una "más fuerte", y otra "más floja", es decir, con más arena. A mayor profundidad el barro es más plástico pero, por contra, contiene más "caliches".

Este barro, mezclado con el que se localiza en la colina de Elegido (Málaga) serían, según Tomás Crizado los empleados en la tradicional industria malagueña de figuras populares.



Ftg. 11. Muestra de arcilla poco plástica, que se agrieta al someterla a la "prueba del rollo".



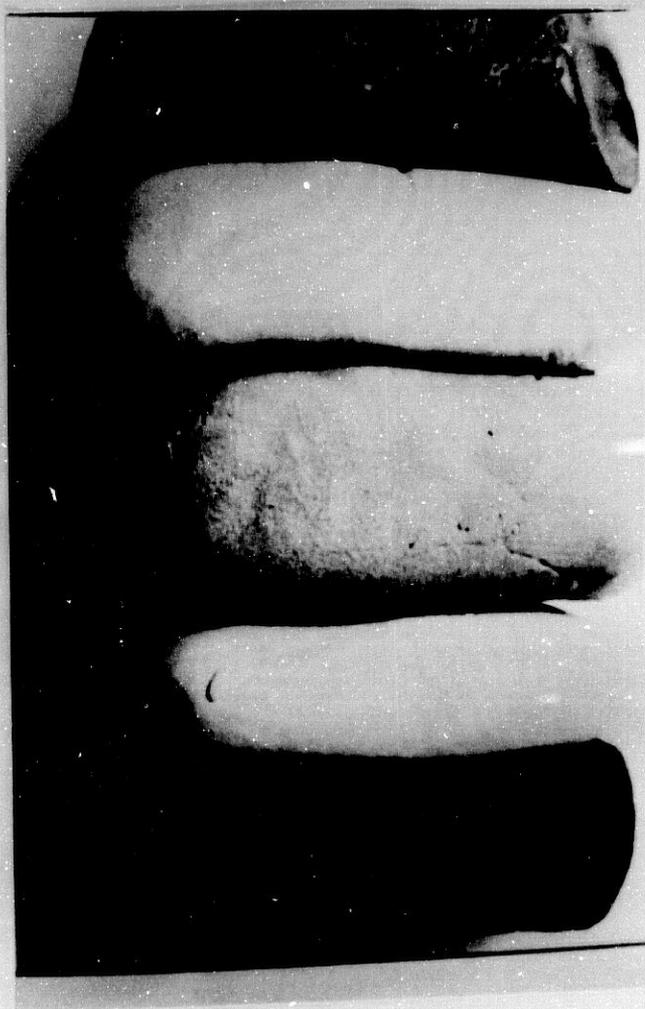
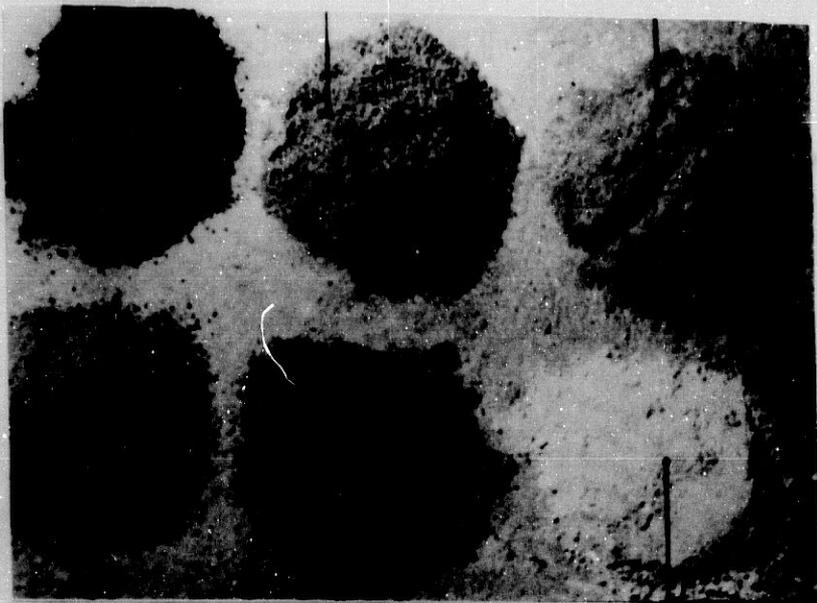
Ftg. 12. Muestra de arcilla excesivamente plástica. Debido a su gran plasticidad se producen deformaciones por el propio peso.



Ftg. 13. Muestra de arcilla magra o arenosa, a la cual se han añadido, en exceso, elementos desgrasantes, que dificultan su empleo en el modelado.

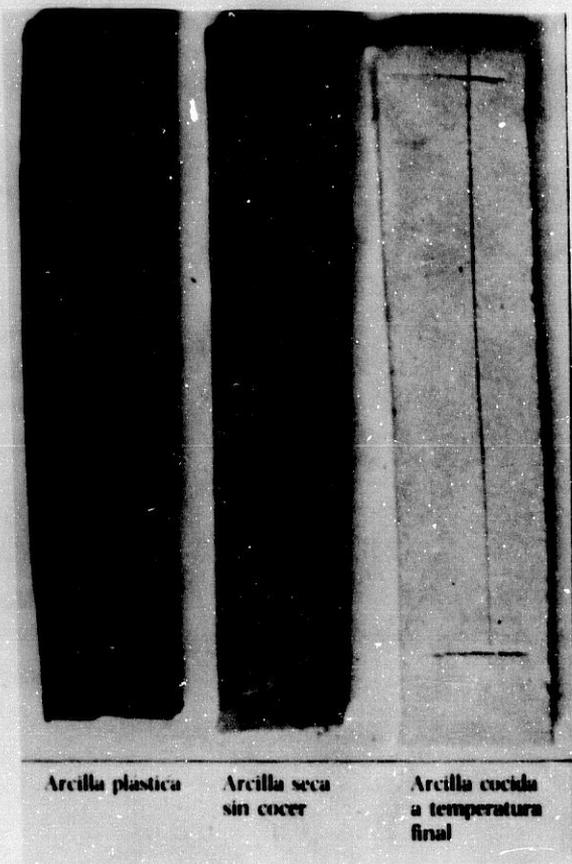


Ftg. 14. Muestra de arcilla con una plasticidad adecuada para el modelado.



Ftgs. 15 y 16.

Distintos tipos de arcillas en las que se aprecia la variedad de coloración. El primer ejemplo en estado seco, y el segundo en estado plástico.



Ftg. 17.

Tres muestras de arcilla: en estado plástico, en estado seco sin cocer, y cocida. Las marcas que se han efectuado en la superficie sirven para darnos a conocer la mema que experimenta este material en cada fase.



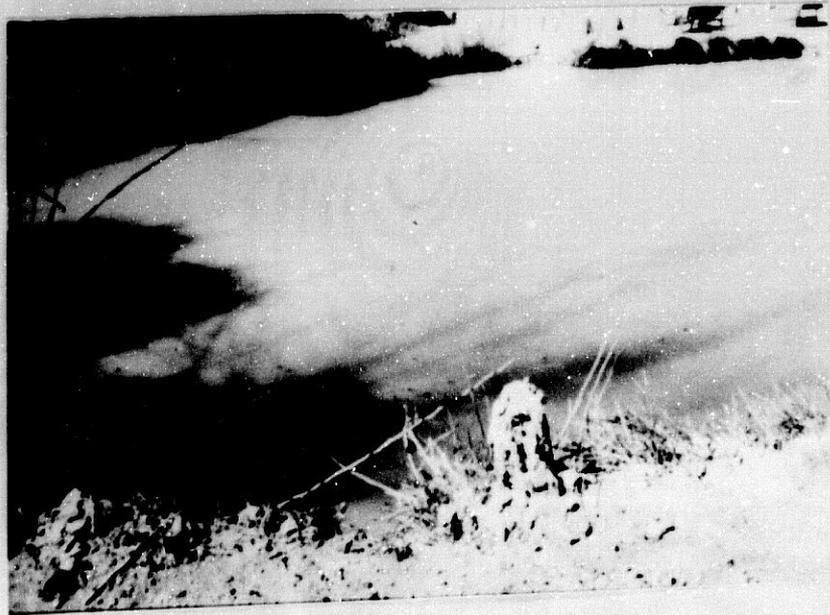
Ftg. 18.

Tres muestras de placas de arcilla originariamente del mismo tamaño, que han sido sometidas a diferentes temperaturas de cocción. Podemos apreciar la merma de volumen que se ha producido de una fase cocción a otra.

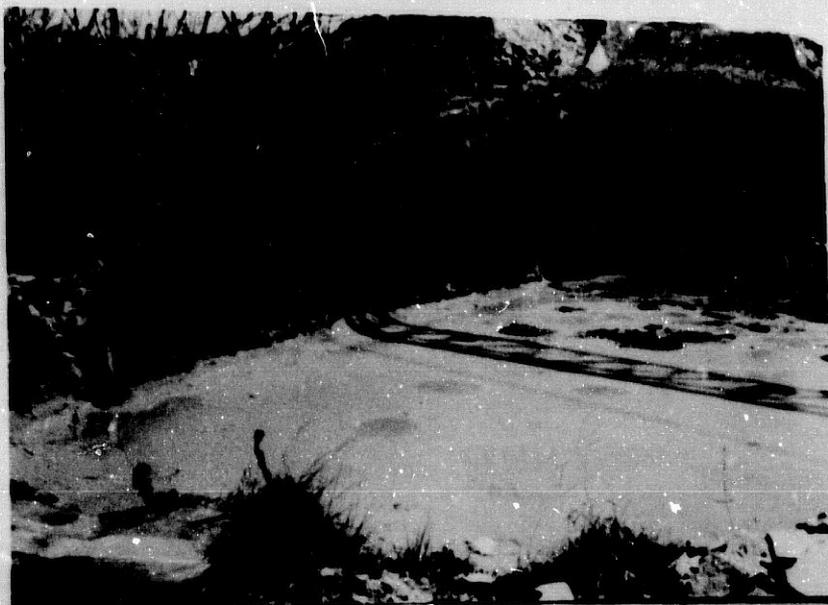
La merma que se produce durante la cocción una vez que se han superado los 450°C , se debe al reblandecimiento de las partículas, que se cohesionan entre si reduciendo las bolsas de aire.



Ftg. 19. Un ejemplo del empleo de maquinaria en la preparación del terreno y la extracción de la arcilla en una explotación industrial.



Ftg. 20. Piscina o alberca empleada en una explotación industrial en la localidad granadina de Jun. El agua con barro es precipitada hasta el estanque, habiendo dejado en un sifón parte de las impurezas más pesadas.

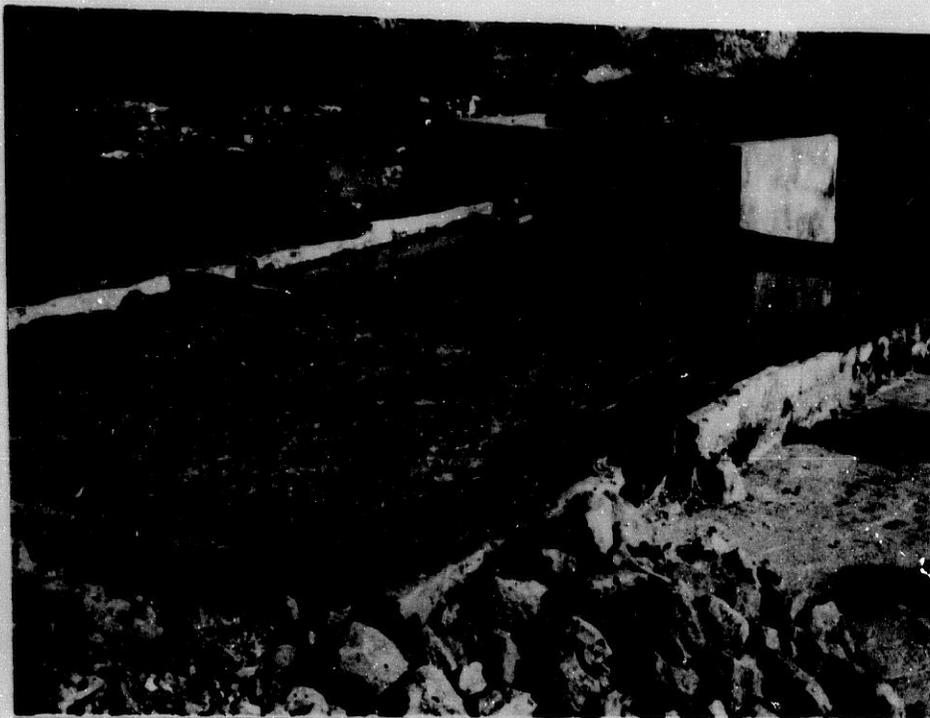


Ftg. 21. En este tipo de estanques el barro se decanta, situándose en el fondo las impurezas y los materiales más pesados. El agua de la superficie se retira o se deja evaporar.



Ftg. 22.

Cocluidas las operaciones antes descritas se procede a la extracción del barro por medios mecánicos o manuales.



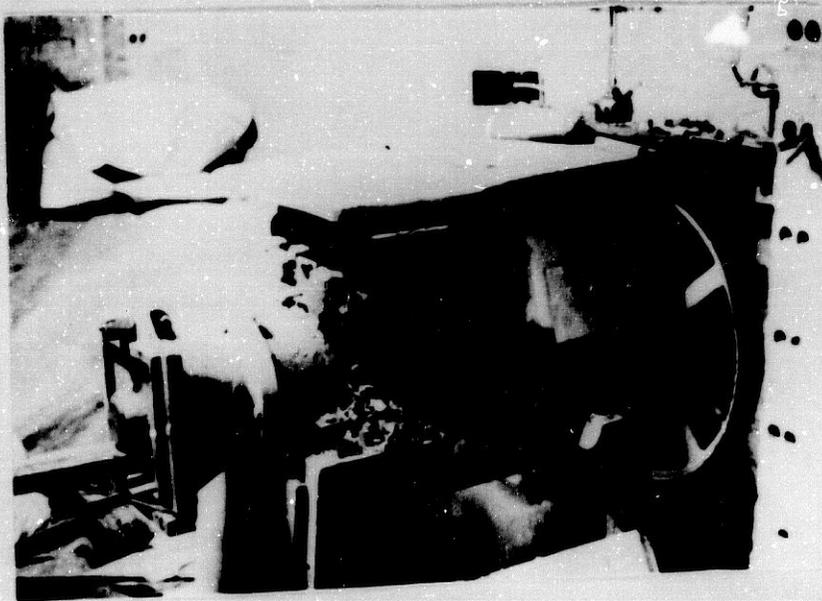
Ftg. 23.

El procedimiento que hemos descrito a nivel industrial, aparece aquí resumido en una pequeña explotación en el barrio de Sta. Inés (Málaga), dedicada a la confección de objetos de cerámica y figurillas populares.

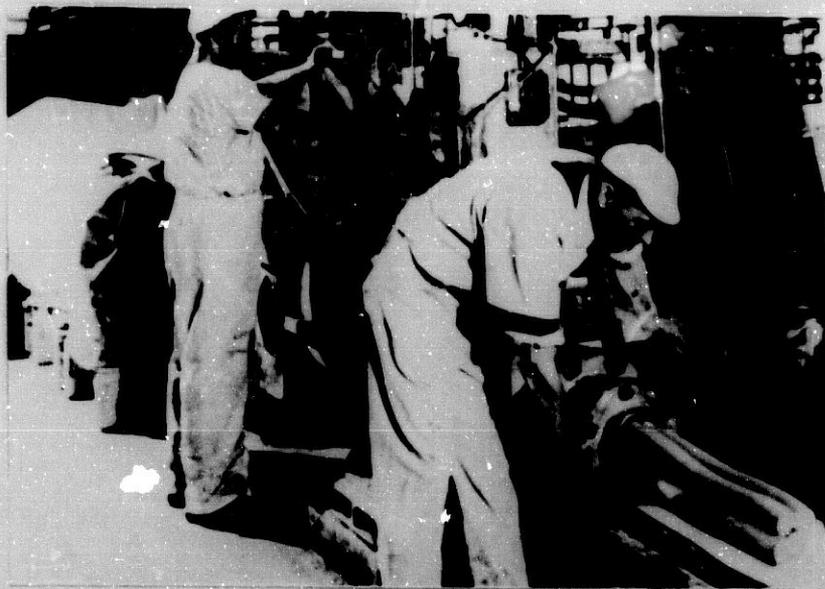
En primer término observamos los terrones de barro tal y como salen de la cantera. Al fondo el pilón donde se mezclan con agua para efectuar un lavado del mismo. El agua de barro se precipita por una abertura hasta el primer estanque; en este punto se ha colocado una malla metálica para cribar las posibles impurezas. Por último, en el pilón que aparece al fondo, el barro pierde el agua sobrante.



Ftg. 24. Grandes pellas de arcilla son colocadas sobre un suelo de arena y se mezclan con barro seco y arena para obtener el gado de plasticidad adecuado. Este procedimiento es usado en una fábrica de ladrillos artesanales, en la localidad de Jun. (Granada).



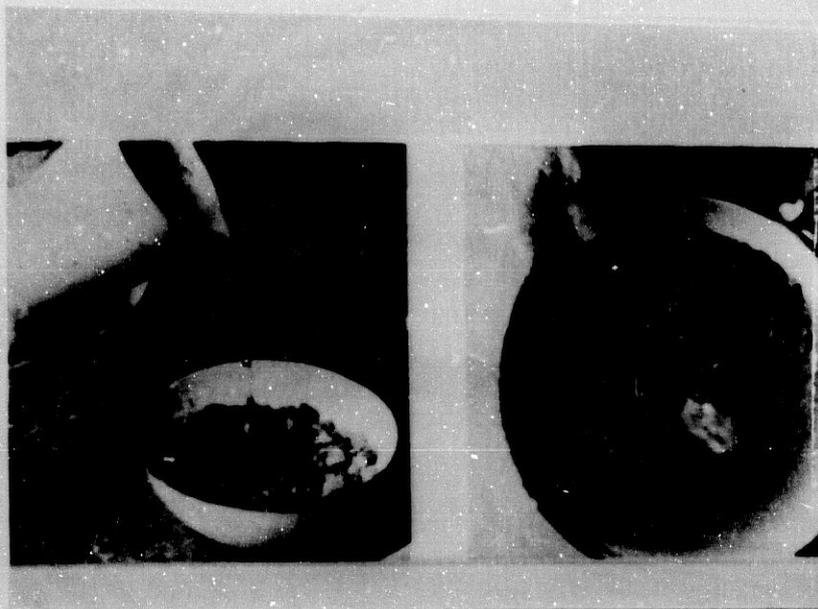
Ftg. 25. Amasadora de tipo mediano que suele emplearse en talleres cerámicos y pequeñas industrias.



Ftg. 26. Amasadora de tipo industrial.



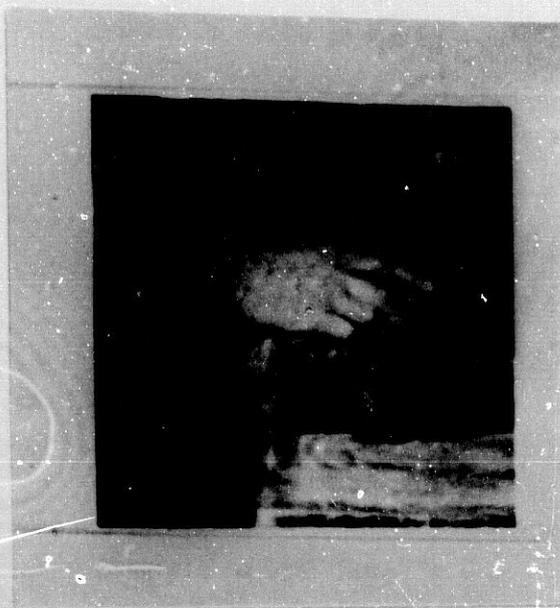
Ftg. 27. Ejecución a pequeña escala del proceso descrito para la elaboración del material.
- La arcilla en estado seco, en terrones.
- Proceso de trituración.



Ftg. 28. Humectación de la arcilla.

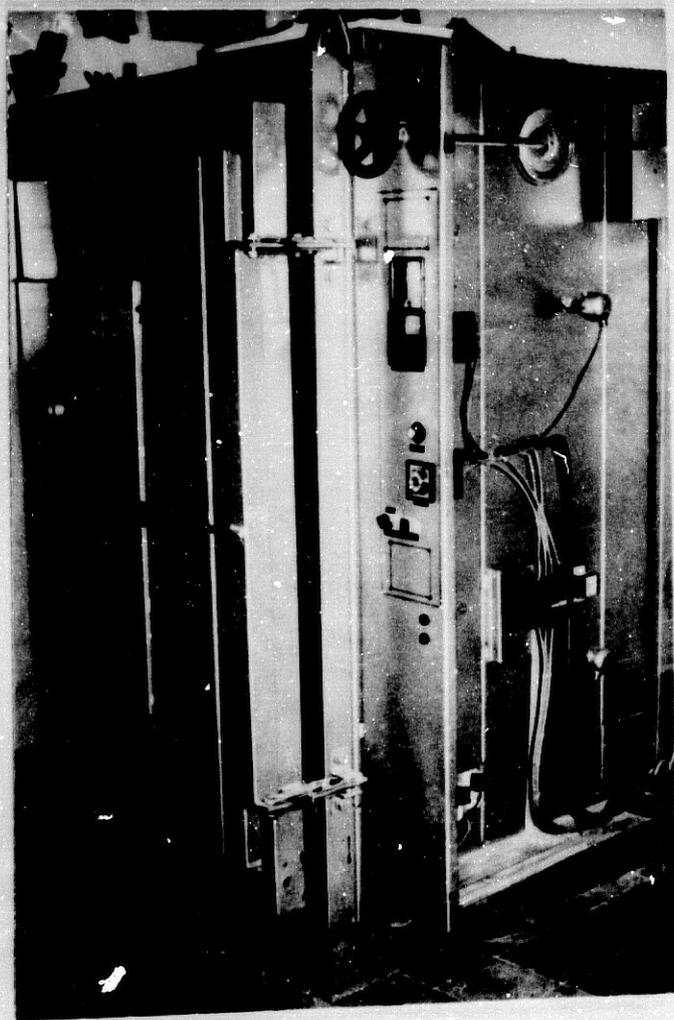


Ftg. 29. Mezcla del material y depuración de la pasta haciendola pasar por una malla.



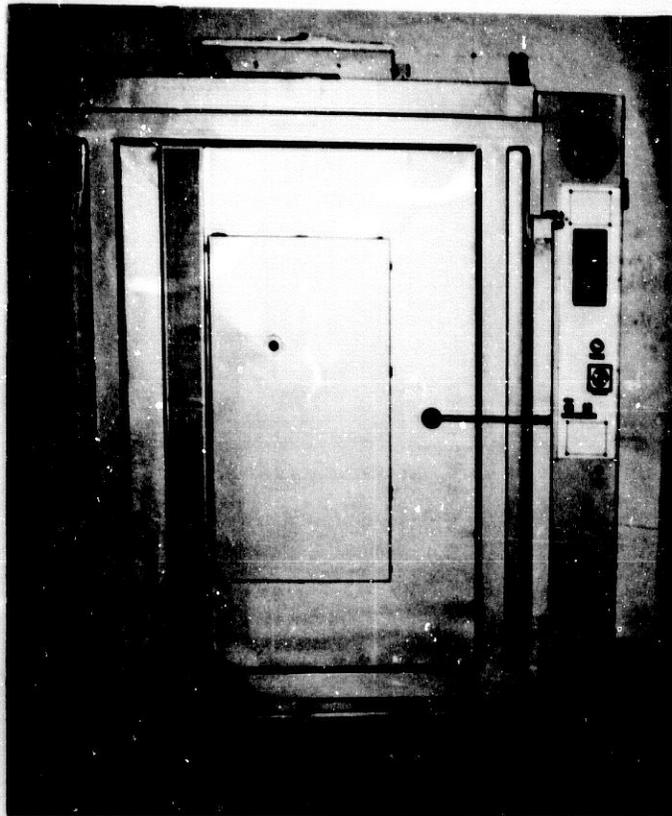
Ftg. 30.

Proceso de amasado.
El amasado manual de la arcilla antes de su empleo asegura una consistencia homogénea y nos sirve para calibrar el estado del material.



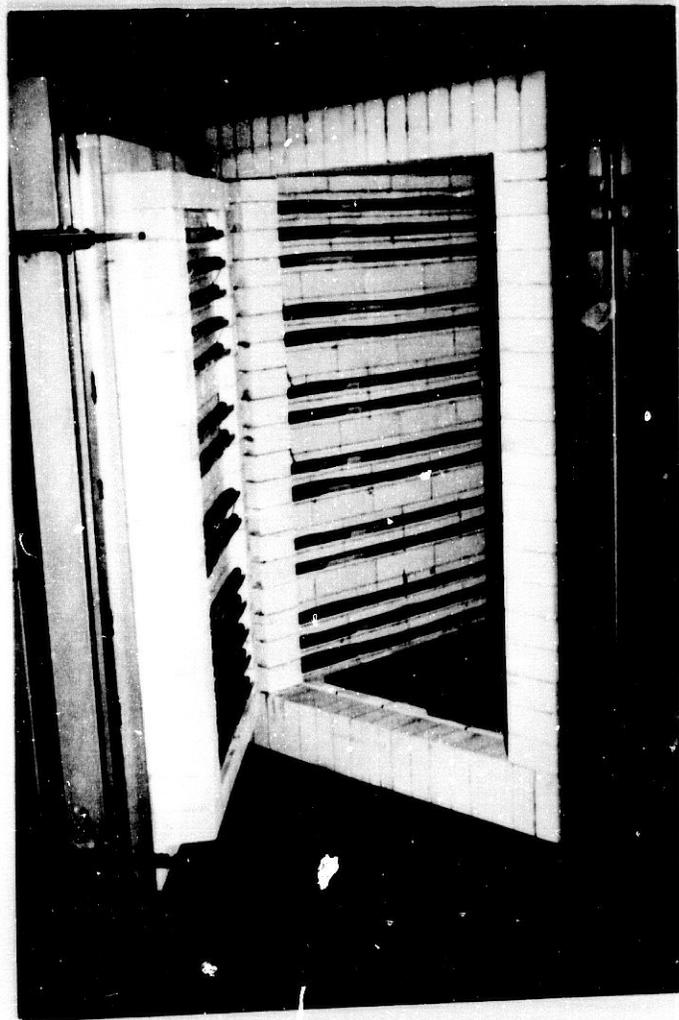
Ftg. 31.

Horno eléctrico para cerámica.



Ftgs. 32 y 33.

Aspecto exterior
e interior de un
horno eléctrico para
cerámica.





Figs. 34 y 35.

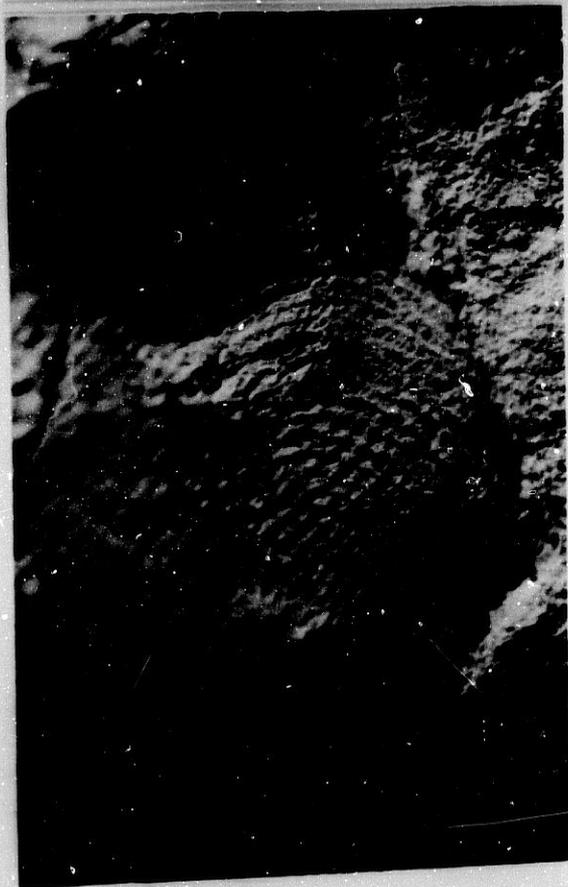
Muestra de un deterioro producido durante la cocción por la existencia de burbujas de aire en el interior.





Ftg. 36.

Cara interior de la parte desprendida, en el ejemplo anterior.



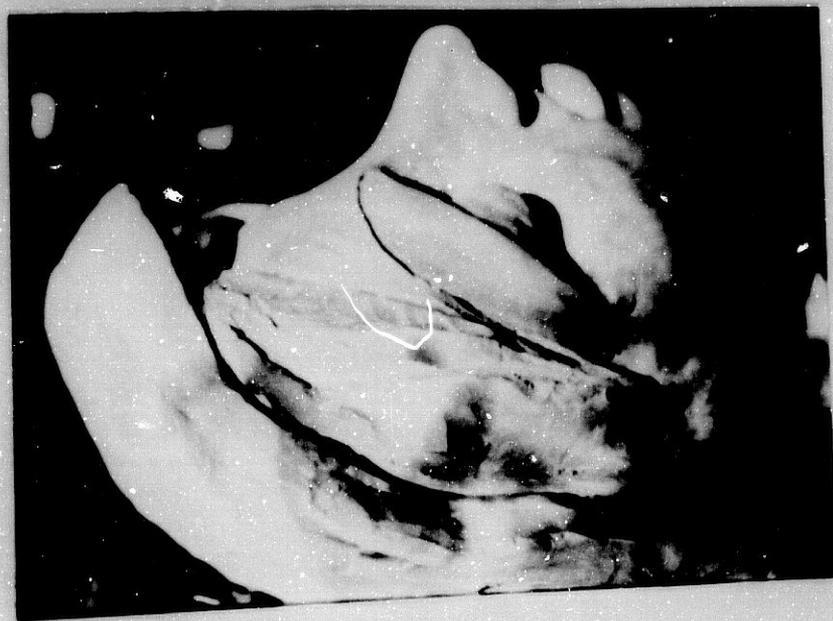
Ftg. 37.

El hecho de que se aprecie una huella en el material desprendido demuestra la existencia de aire o una mala cohesión del material.



Ftg. 38.

Agrietamiento surgido
durante la cocción.



Ftg. 39. Defecto de coloración en la superficie.



Ftgs. 40 y 41. Defectos de coloración en la superficie del barro cocido, debidos a la acción del fuego directo sobre la zona.



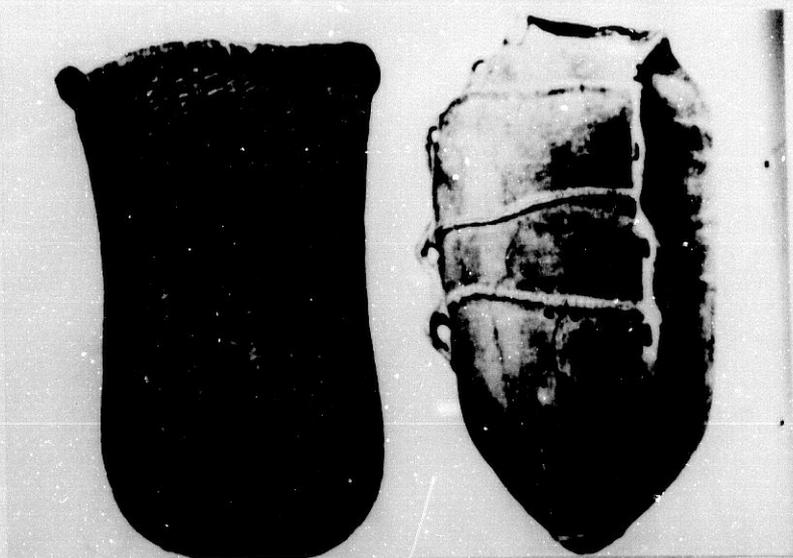
Ftg. 42.

"Signos de admiración"
en los techos de arcilla
de la Cueva de
Altamira. (8 x 18 cm.).

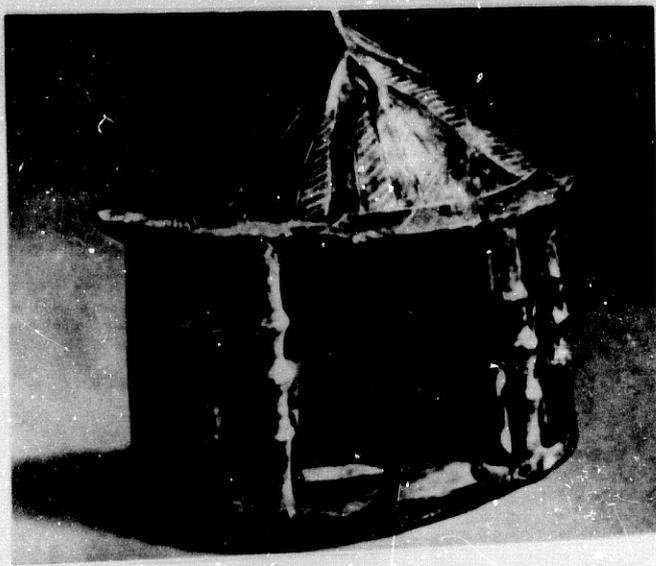


Ftg. 43.

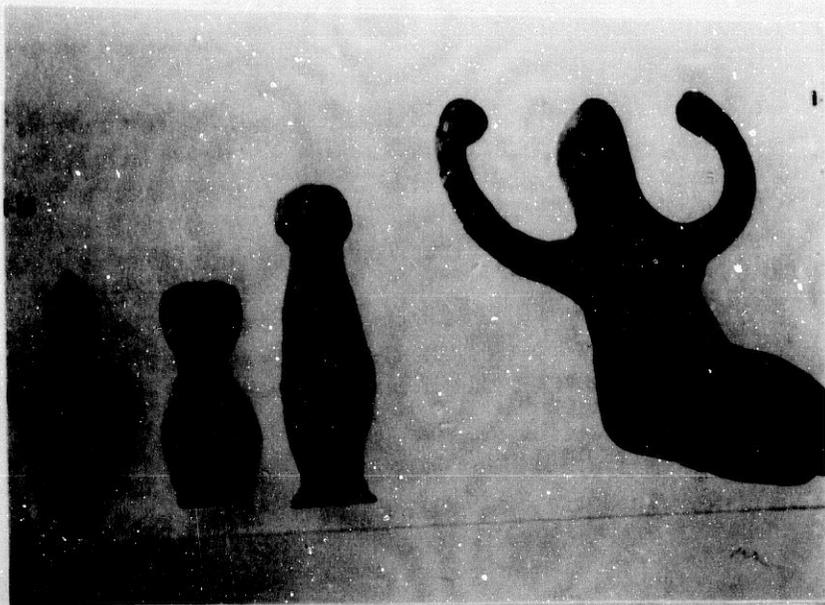
Bisontes modelados
en arcilla sobre un
plano inclinado de
una roca. En la caverna
de Le Tuc d'Audoubert
(Arriège). (64 x 61cm.).



Ftg. 44. Objetos de cerámica del Neolítico mediterráneo peninsular, que imitan los trabajos de cestería.



Ftg. 45. Urna funeraria etrusca del S. VIII a.C. en forma de choza.



Ftg. 46.



Ftg. 47.

Vaso urna Villanoviense
S. VIII a.C. con casco.



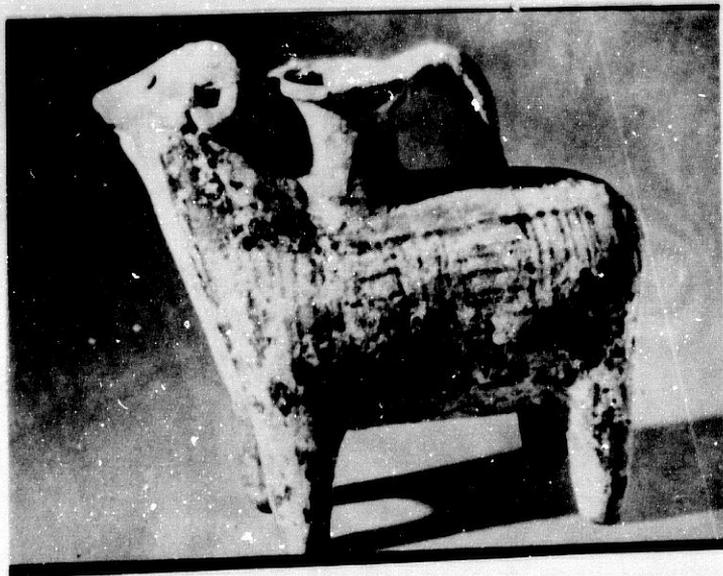
Ftgs. 48 y 49.

"Canopes" tipo de urnas funerarias que incorporan rasgos humanos simbólicos o realistas que en algunos casos buscan la identificación con el difunto.





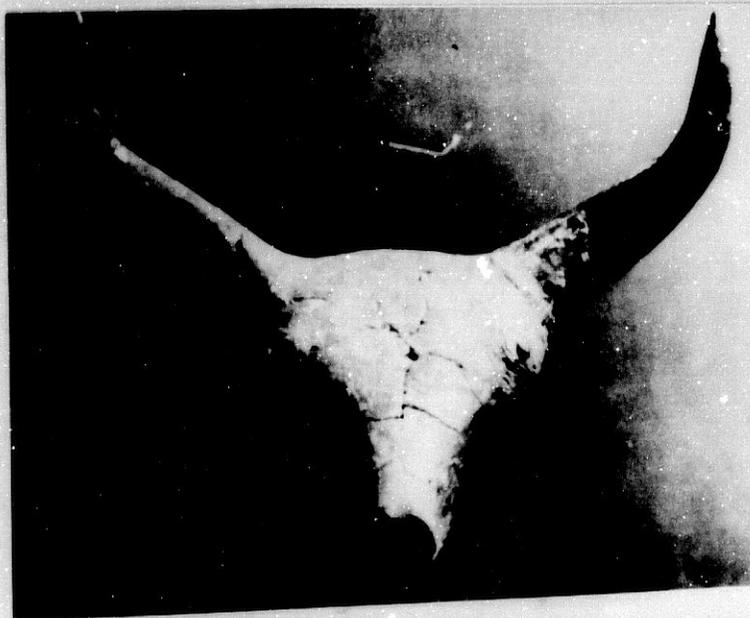
Ftg. 50. Figurillas de hombres y animales que decoran la tapadera de un recipiente. Arte fenicio.



Ftg. 51. Askos con forma de carnero. Carthago S. VIII a.C. (15'5 cm.).



Ftg. 52. Objeto de terracota para contener liquidos, que adopta la forma de pajarro. Pertenece al arte ibicenco del S. VII a.C. Museo Arqueológico de Barcelona. (15 cm.).



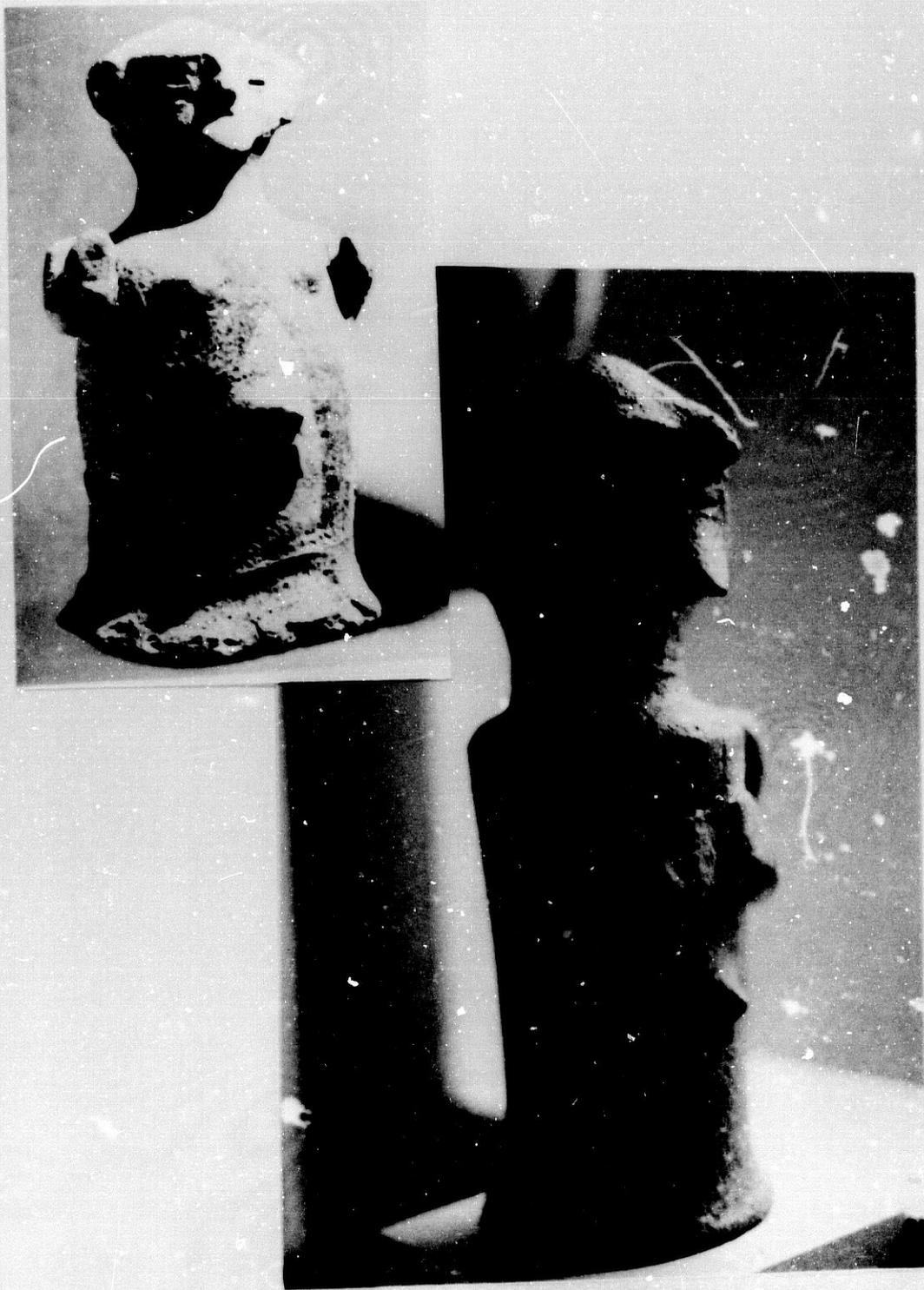
Ftg. 53.



Ftg. 54. Jinete chipriota. S. VIII a.C. (25 cm.).



Ftg. 55. Protomos o máscaras S. VI a V a.C. (15 cm.).



Ftgs. 56 y 57. Figuras masculinas campaniformes. La primera fenicia S. VII a VI a.C. La segunda ibicenca del mismo periodo.



Ftg. 58. Exvoto en barro cocido.
Arte ibicenco. Museo Arqueológico
de Barcelona.



Ftg. 59. Figura de barro cocido que representa a una diosa o sacerdotisa. (25 cm.). Arte cretense. Museo de Herakleion.



Ftg. 60. Figuras femeninas en barro cocido que siguen modelos helenizante y egipcializante respectivamente. S. VI a.C. (19 cm.).



Ftg. 61.

Figura femenina. Arte fenicio S. VIII al VII a.C.
(25 cm.).

Ftg. 62.

Arte fenicio. Museo Arqueológico de Barcelona





Ftg. 63.



Ftg. 64.



Ftg. 65. Figura en barro cocido que se enmarca en el arte púnico y que pertenece al grupo denominado "Carthaginesas". Procedente de la necrópolis de Puig de Molins (Ibiza). S. VI a.C.



Ftg. 66. Arte ibicenco. Museo Arqueológico de Barcelona.



Ftg. 67.

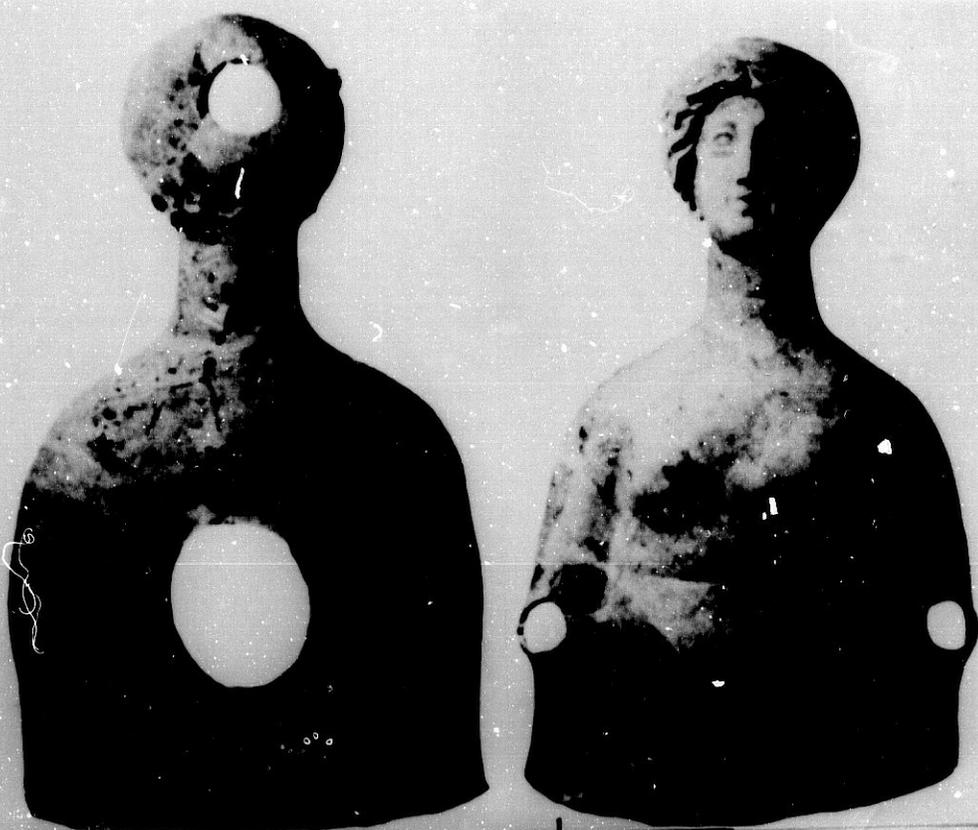


Ftg. 68.



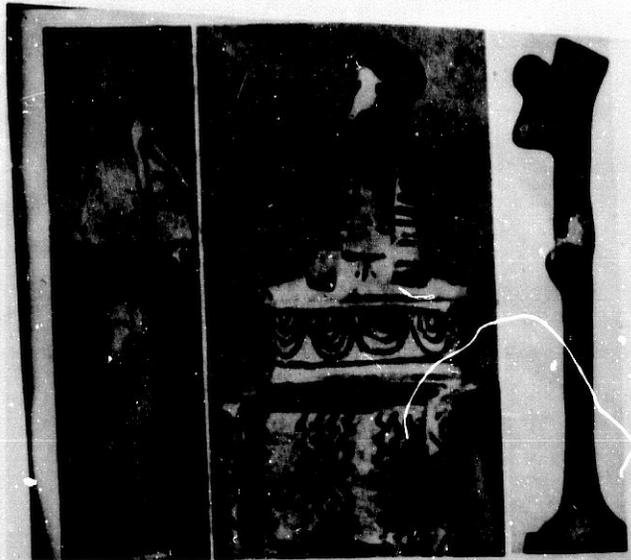
Ftg. 69. Figura de barro cocido realizada "al apretón" a la que han añadido posteriormente las orejas. Observese que además se ha decorado con un anillo de oro en la oreja. El empleo de complementos metálicos se ha continuado hasta nuestros días en las figuras de terracota.

Arte Ibicenco. Museo Arqueológico de Barcelona.



Figs. 70, 71 y 72.

Dos fases de la reproducción de una terracota ibicenca. Observamos los espacios huecos para la inserción de los brazos.



Ftgs. 73 y 74. Tanagras griegas. A partir del
S. IV a.C.



Ftg. 75. Cabeza esquematizada. Iberos. La Serreta (Alcoy). S. III a.C.



Ftg. 76. Figurilla femenina. Iberos. La Serreta (Alcoy). S. III a.C.



Ftg. 77. Cabeza masculina. Iberos. La Serreta (Alcoy). S. II-I a.C.



Ftg. 78. Enterramiento etrusco. S. VI al IV a.C.



Ftg. 79.

Sepulcro de los esposos de Cerveteri. Etrusco. Museo de Villa Giulia en Roma.



Ftg. 80.

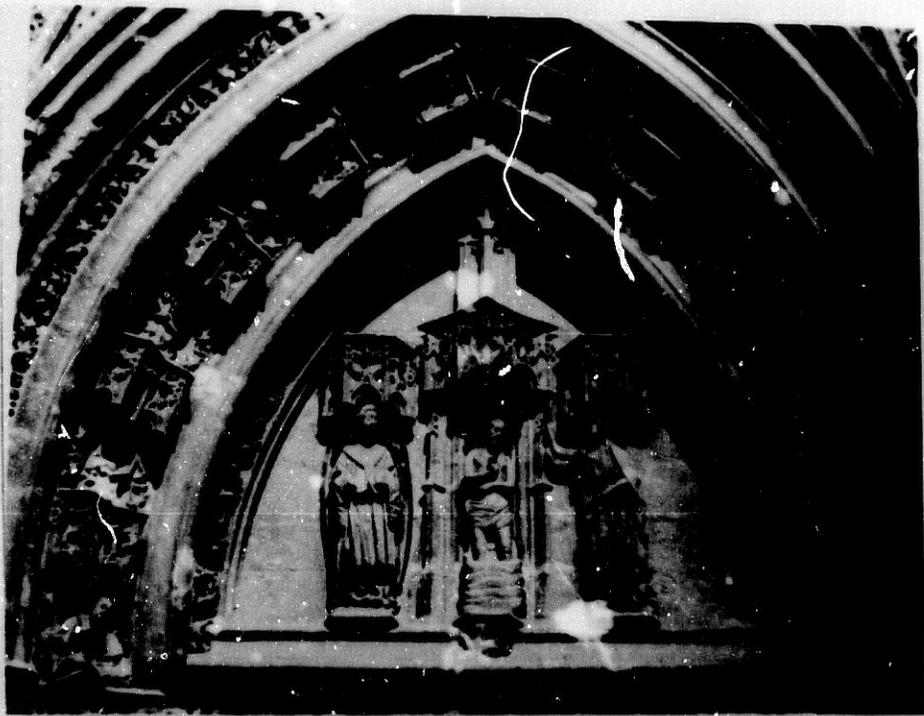
El apolo de Velles. Etrusco.



Ftg. 81. Juguetes en barro cocido romanos.



Ftg. 82. Quemador de perfumes S. II a.C.



Ftg. 83.

Timpano de la portada del
Bautismo. Catedral de
Sevilla. Mercadante de
Bretaña. S. XV.



Ftg. 84.

San Isidoro.



Ftg. 85.



Ftg. 86.

Profeta.
Pedro Millan.
S. XV.



Ftg. 87.

Profeta.
Pedro Millán.
S. XV.

Ftg. 88.

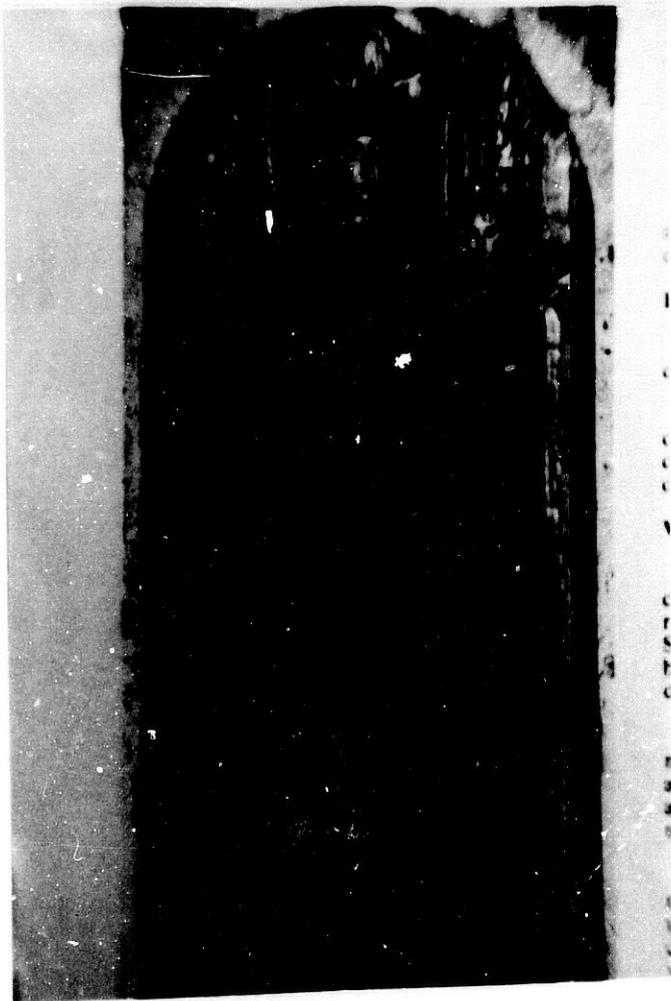
Timpano de la Portada
del Nacimiento.
Catedral de Sevilla.
Mercadante de Bretaña.
S. XV.





Ftg. 89.

Profetas de la Portada del Nacimiento.
Pedro Millán. S.XV.



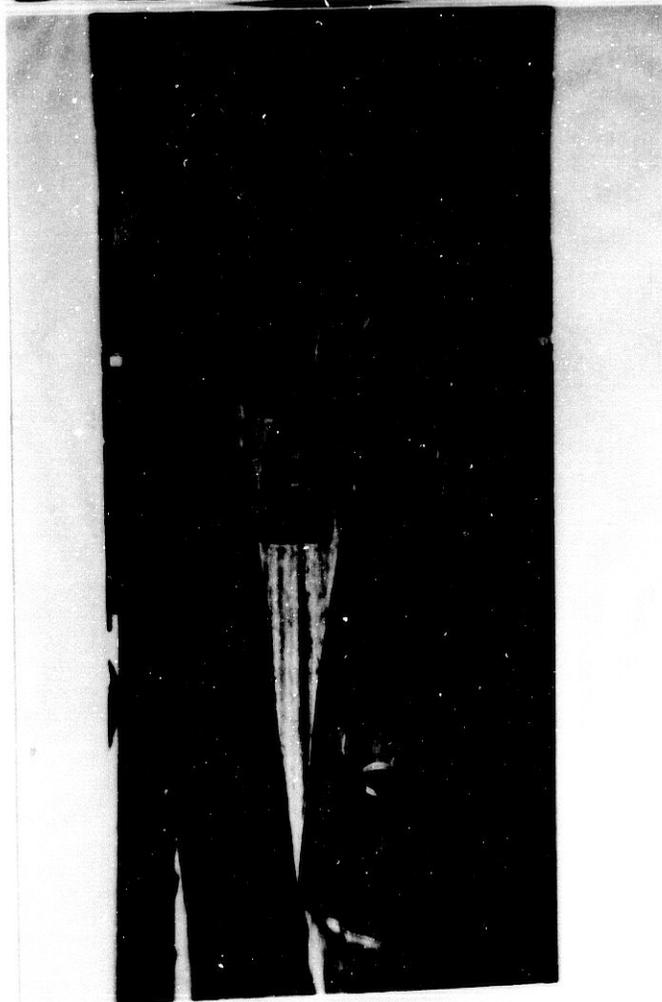
Ftg. 90.

Virgen del Pilar.
Firmada Pedro Millán.
Catedral de Sevilla.
1500. (1'55 m.).



Ftg. 91.

"Cristo Varón de dolores". Pedro Millán.
S. XV. (1'10 m.).
Museo de B.B. A.A. de
Sevilla.



Ftg. 92.

"Santiago el menor".
Pedro Millán. S. XV.
(2'04 m.).



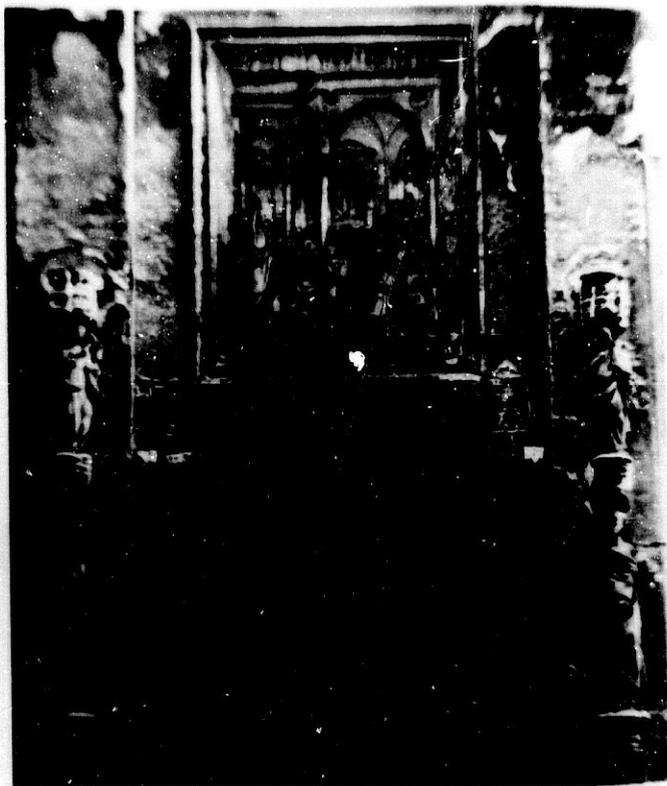
Ftg. 93.

Jesus atado a la columna. Pedro Millán. (1'78 m.). S. XV. Museo de B.B. A.A. de Sevilla.



Ftg. 94.

Enjuta de la Portada de Santa Paula. Sevilla.



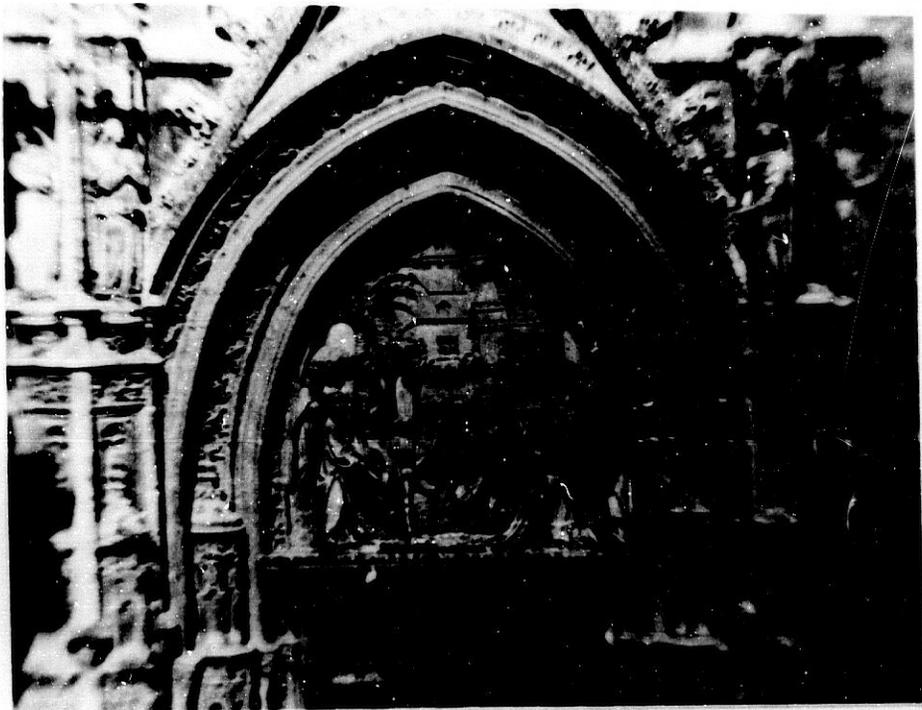
Ftg. 95.

Portada del Perdón.
Catedral de Sevilla.
1519-22. (3'28 x 2'15m.)

Ftg. 96.

Portada de los Palos.
Catedral de Sevilla.
1520-22. (3'25 x 2'15m.)

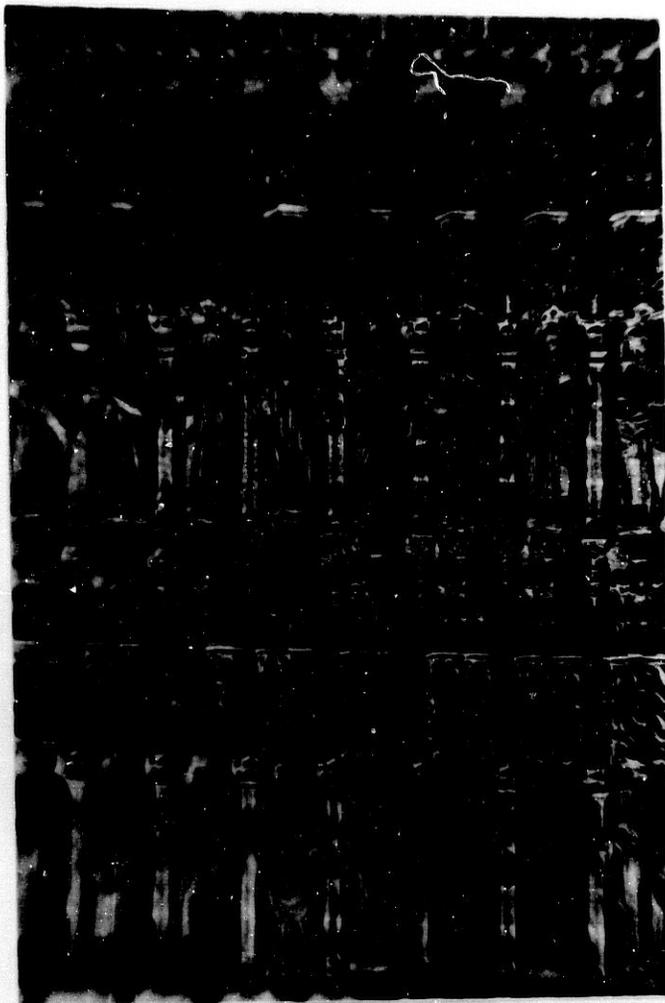




Ftg. 97. Timpano de la Portada de la Campanilla.
Catedral de Sevilla. (3'25 x 2'65 m.).



Ftg. 98. Timpano de la Puerta de la Concepción.
Catedral de Sevilla. 1862-1943.



Ftg. 99.

Estatuaria de los
costados y trasaltar
del Presbiterio.
Catedral de Sevilla.
1517 a 1576.



Ftg. 100.
Virgen de la Cinta.
(1'28 m.). S. XV.



Ftg. 101.

Virgen del Cojin.
Catedral de Sevilla.
Taller de Andrea
della Robbia.
(0'80 x 0'70 m.).



Ftg. 102.

Virgen de la Granada.
Taller de Andrea
della Robbia.
(2'50 x 0'80 m.).



Ftg. 103.

Virgen del Madroño.
Catedral de Sevilla.
(1'28 m.).



Ftg. 104.

Virgen del Reposo.
Catedral de Sevilla.
1540. (1'53 m.).



Ftg. 105.

Virgen de la Leche.
 Convento de la Encarnación.
 Sevilla. S. XV.



Ftg. 106.

Sta. Florentina (?).
 Observense las marcas
 de separación de
 los módulos en que
 estaría dividida
 la obra.



Ftg. 107.

Observese el tratamiento del ropaje que parece ser superpuesto.



Ftg. 108.

Figura femenina en barro cocido de Saint Semin de Toulouse. S. XV.



Ftg. 109.

Figura masculina en barro cocido
de Saint Semin de Toulouse. S. XV.

Ftgs. 110 y 111.

Observese el tratamiento de los ros-
tros en las obras antes reseñadas.





Ftg. 112. San Jerónimo de Torrigiano.
S. XV. Tamaño natural. Museo de
Bellas Artes de Sevilla.



Ftg. 113.

Ecce-Homo.
La Cartuja. Granada.
Hnos. Garcia. S. XV-
-XVI. Tamaño natural.



Ftg. 114.

(Detalle).



Ftg. 115.

Ecce-Homo. Hnos. Garcia.
Museo de B.B. A.A. de
Granada.



Ftg. 116.

Ecce-Homo.
Obra inédita (?).
Hnos. Garcia. (Particular)



Ftg. 117.

Dolorosa-.
 Altorrelieve adosado
 a madera. (29 x 24 cm.).
 Policromía con brillo
 o barnizada. S. XVII.
 Museo Casa de los Tiros
 de Granada.



Ftg. 118.

Santa Ana con la Virgen.
 Fachada de la Iglesia
 del Cister. Málaga.
 Atribuida a Pedro de
 Mena.



Ftg. 119.

P. Mena. Col. Particular.
Málaga.



Ftg. 120.

Obra anónima. S. XVIII.
(26 cm.) Col. Particular.



Ftg. 121.

S. Jerónimo.
Anónimo S. XVII. (44 cm.)
Palacio Arzobispal de
Granada.

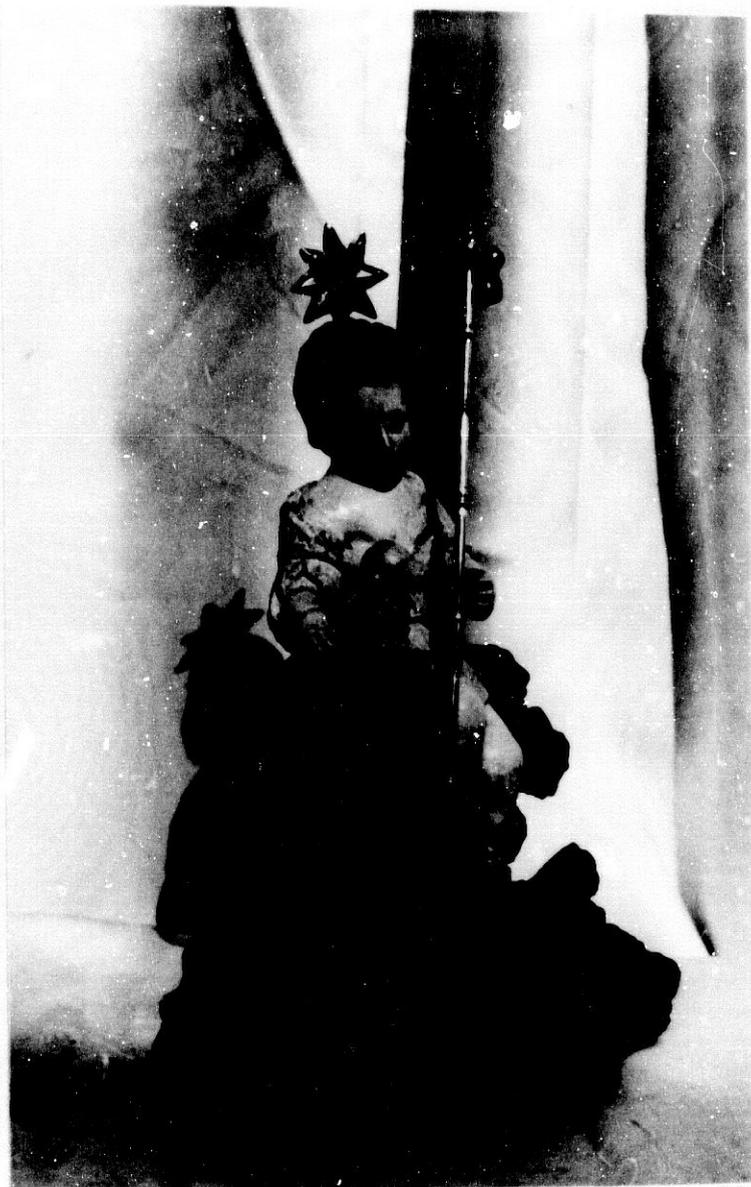


Ftg. 122.

Virgen con el Niño.
Luisa Roldán. 1699.
Convento de S. José.



Ftg. 123. Niño Jesús de Risueño. S. XVIII.
(41 cm.). Col. Particular.



Ftg. 124. Niño Jesús Pastor.
2ª mitad del S. XVIII. (17 cm.)
Col. Particular.



Ftg. 125. Niño Jesús. Escuela Granadina.
Primera mitad del XVIII. (40 cm.)



Ftg. 126. Niño Jesús Pastor.
Escuela Granadina. Transición S. XVIII-XIX.
(29 cm.).



Ftg. 127. "Niño de la espina".
Transición S. XVIII-XIX. (43 cm.)



Ftg. 128. Niño Jesús Pastor.
Transición S. XVIII-XIX.
Anónimo. (44 cm.)



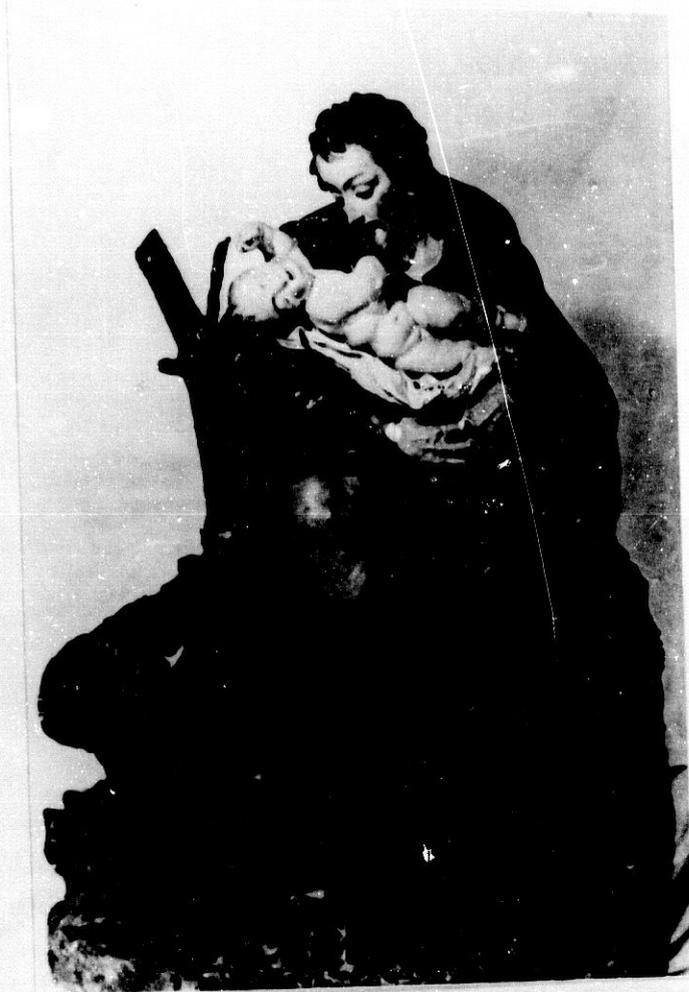
Ftg. 129.

Virgen de Belén.
Risueño.
Museo de B.B. A.A.
de Granada.



Ftg. 130.

Virgen con el Niño y
S. Juanito.
Risueño.
Col. Particular proce-
dente del Convento de
S. Antón, de Granada.



Ftg. 131.

S. José con el Niño.
Risueño.
Igl. de Nuestra Señora
de las Angustias de
Córdoba.



Ftg. 132.

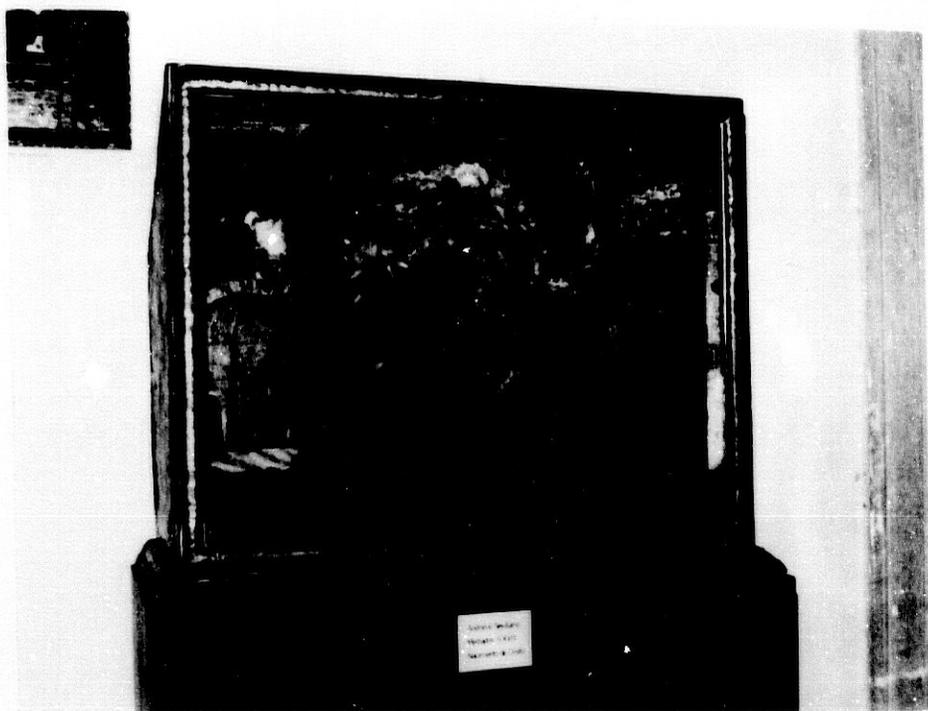
S. José y el Niño.
Risueño.
Col. Particular. Procedente
del Convento de S. Antón
de Granada.



Ftg. 133. Nacimiento. De Cristobal Ramos. S. XVIII.
Col. de D. José Pacheco. Lebrija.



Ftg. 134. S. Pedro, S. Domingo y Sta. Catalina.
Cristobal Ramos. S. XVIII.
Emplea para su ejecución telas encoladas.



Ftg. 135.

Nacimiento.
Anónimo sevillano.
S. XVIII.



Ftg. 136.

Detalle de la obra
"S. Juan de Dios
haciendo limosna".
Cabeza de 3'5 cm.,
con un tratamiento
preciosista que
incorpora ojos de cristal
y pestañas de pelo.



Ftg. 137.

Virgen con el Niño.
 Anónimo. (55'5 x 50 cm.)
 Museo Casa de los Tiros
 de Granada.
 Integra un buen número
 de recursos y postizos.
 Telas encoladas, pestañas
 de pelo y ojos de cristal.



Ftg. 138.

Detalle.



Ftg. 139.

Detalle.
Observese el empleo
de ojos de cristal
y pestañas de pelo.



Ftg. 140.

Detalle.
Parte posterior.



Ftg. 141. Cabeza de S. Juan Bautista.
De Ruiz del Peral. Catedral de Cadiz.



Ftg. 142. S. Joaquin y la Virgen. De P. Gaitane.
(22 cm.). Convento de Sta. Catalina de Zafra.
Granada.



Ftg. 143.

Escena costumbrista
en el Sacromonte.



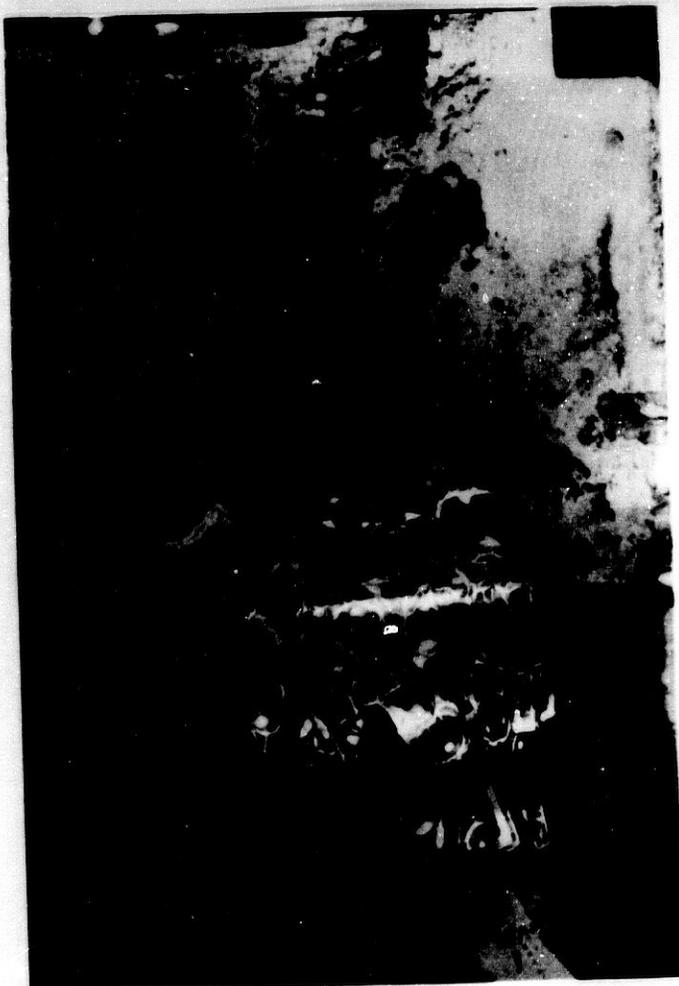
Ftg. 144.

"Chorrojumo", "el rey
de los gitanos".



Ftg. 145.

Escena costumbrista
en el Sacromonte.



Ftg. 146.

Gitana.



Ftgs. 147 y 148.

"Cenachero".
Antonio Gutierrez
de León.
(31'5 cm.). S. XVIII.
Málaga.
Detalle del sello
adherido con el que
distingue las obras
de su taller.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.





Ftg. 149.

"Pareja a la grupa".
Salvador de León.
(39 cm.). Museo de Artes
y Costumbres Populares
de Málaga.

Ftg. 150.

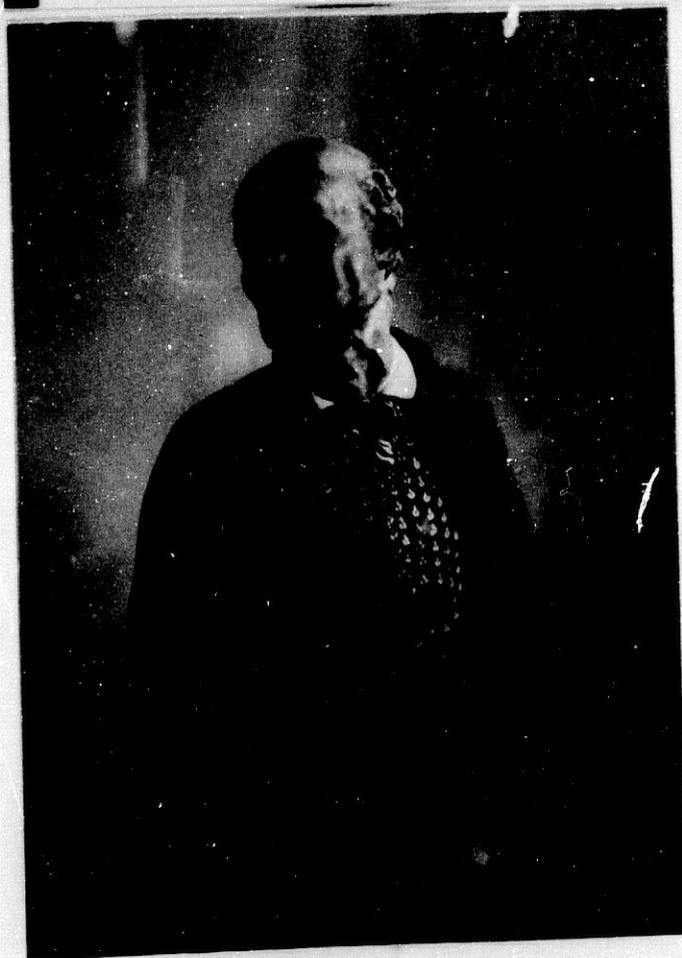
Detalle de la firma
en una de las obras
de Salvador León.





Ftg. 151.

"Viejo sentado".
Salvador de León.
(22 cm.)
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftg. 152.

Detalle.



Ftg. 153.

(S. Juan de Dios) ?
Firmada: León 1812.
(Salvador de León)
Museo Casa de los Tiros
de Granada.



Ftg. 154.

Detalle.



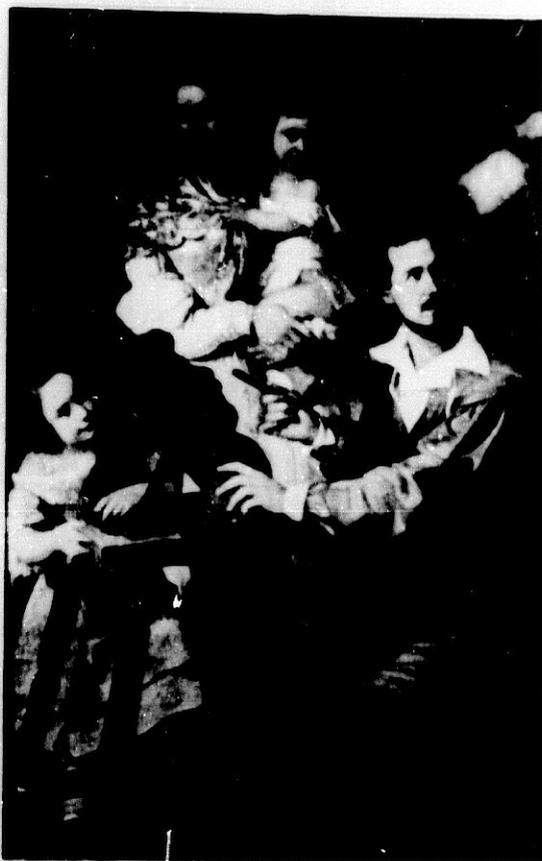
Ftg. 155.

Detalle de la firma
-León 1812-, en la
obra anterior.

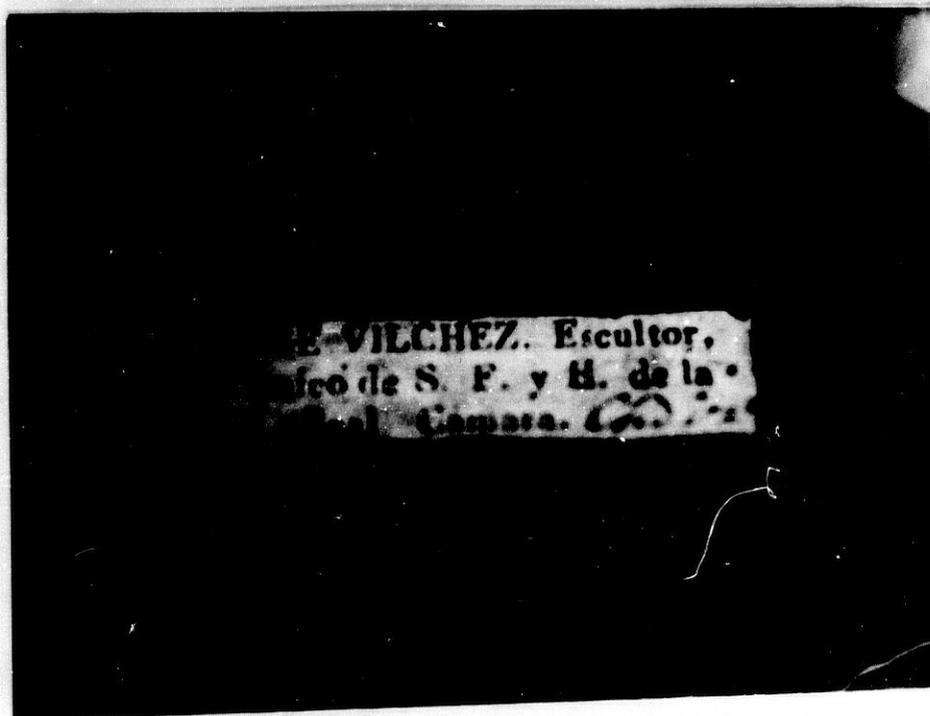


Ftg. 156.

"Contrabandista fumando"
De Rafael Gutierrez de
León. (22 cm.).
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftg. 157. La familia de Vilches. Oleo de Esquivel.

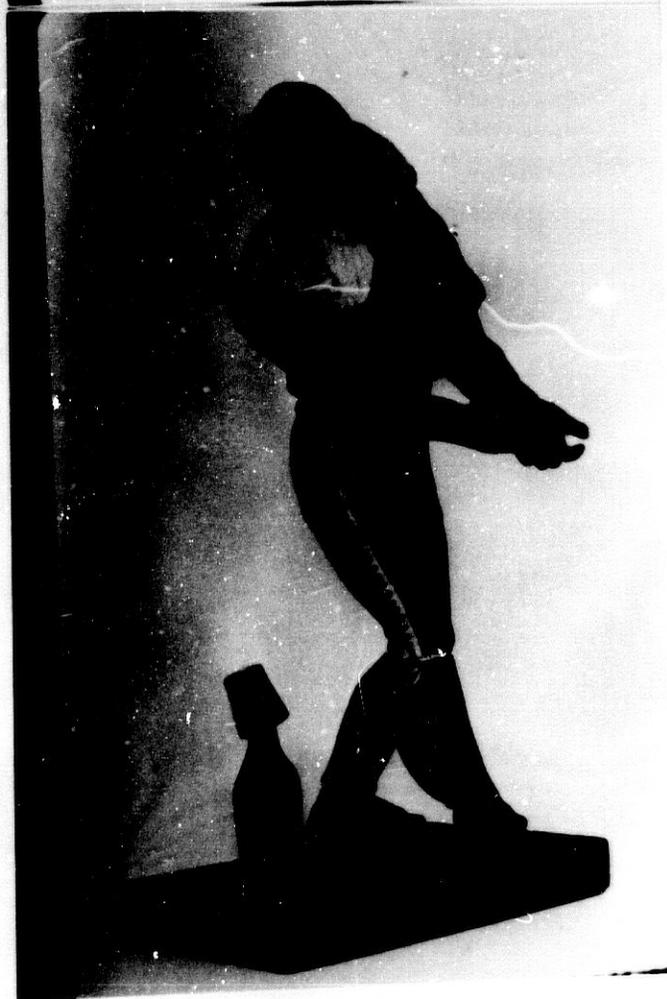


Ftg. 158. Sello de José Vilchez, que coloca en sus obras de barro cocido.



Ftg. 159.

"Guitarrista".
(24 cm.)
José Vilchez.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftg. 160.

"Bailaor".
(25'5 cm.).
José Vilchez.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.

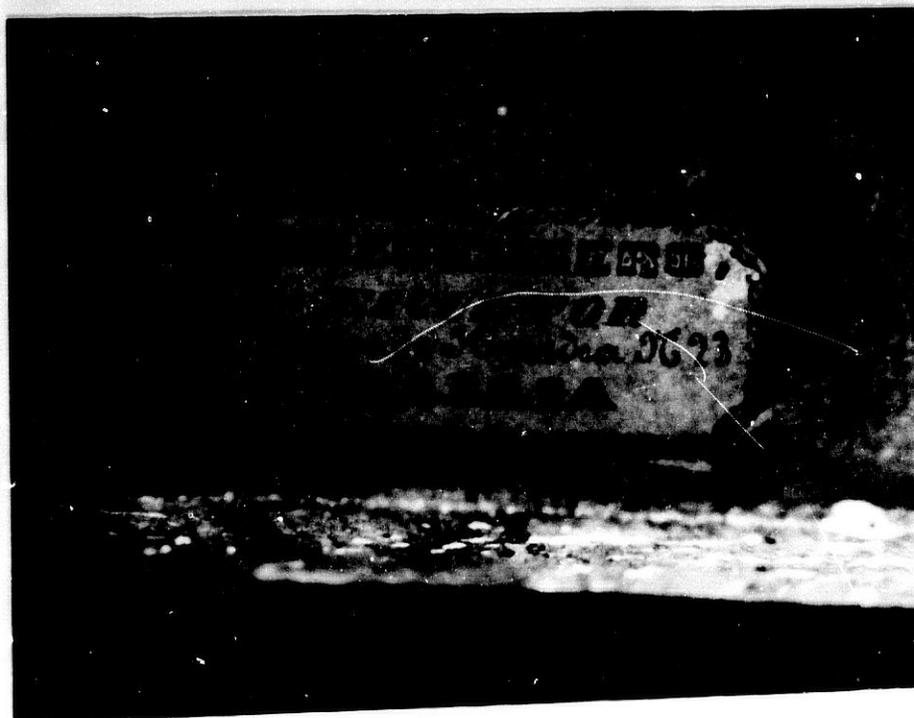


Ftg. 161.

"Garrochista".
 (41'5 cm.).
 José Cubero.
 Museo de Artes y
 Costumbres Populares
 de Málaga.

Ftg. 162.

Sello de José Cubero
 empleado por su
 taller durante los
 años en que estuvo
 activo.





Ftg. 163.

"Torero".
(29 cm.).
José Cubero.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftg. 164.

"Bailaoras".
(30 cm.).
José Cubero.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



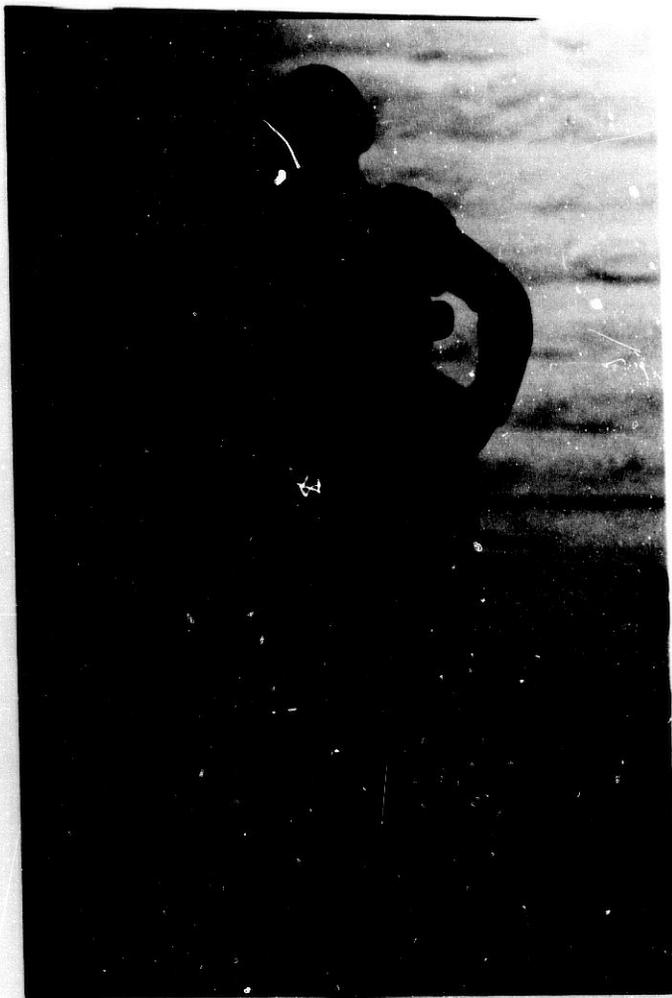
Ftg. 165.

"Cura".
 (29 cm.).
 José Cubero.
 Museo de Artes y
 Costumbres Populares
 de Málaga.



Ftg. 166.

"Bandolero".
 (29'5 cm).
 Sin policromar.
 Posible escuela
 sevillana.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.



Ftg. 167.

"Gitano".
 (39'5 cm.).
 Sin policromar.
 Por su estilo es
 posible obra
 sevillana.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.



Ftg. 168.

"Mujer con mantilla".
 (36 cm.).
 Sin policromía.
 Posible obra sevillana.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.



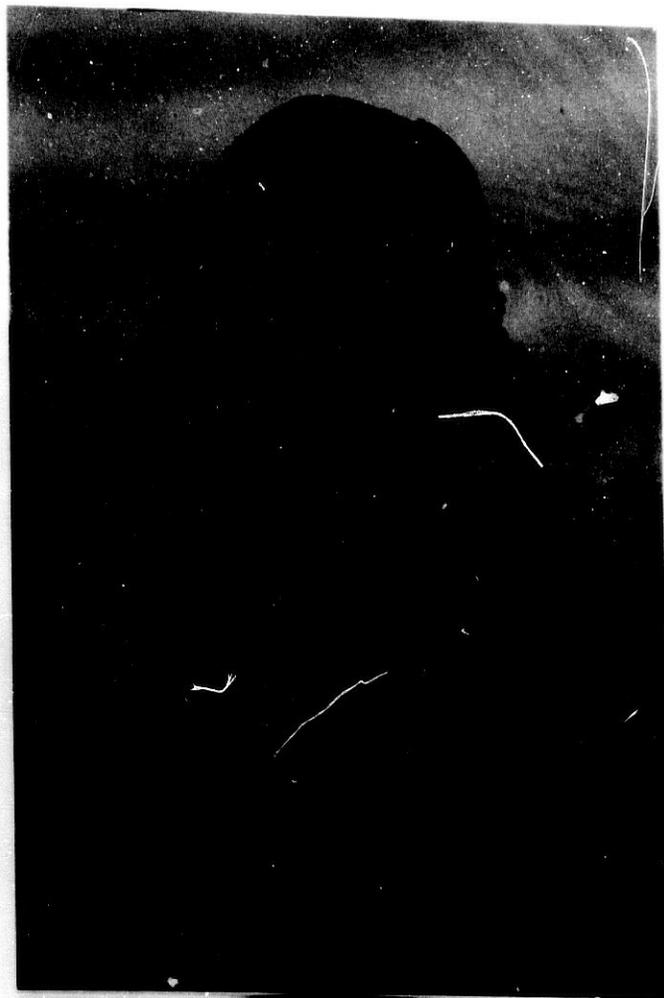
Ftg. 169.

"Pareja de gitanos".
(29'5 cm.).
Sin policromía.
Firmada: A. Peñas
León. Sevilla 1883.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 170.

Detalle de la firma.



Ftgs. 171 y 172.

Detalles de la obra anterior.





Ftg. 173.

"Dolorosa".
 (26 x20'5 cm.).
 (Manuel González) ?
 Barro cocido con
 telas encoladas.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.

Ftg. 174.

Detalle del rostro.
 Empleo de ojos de
 vidrio y pestañas
 de pelo.





Ftg. 175.

"El pensador".
Firmada MARIN ROCA
y fechada 1878.
(55'5 x 37 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 176.

Detalle de la firma
en esta obra.





Ftg. 177.

"El pensador", de
Marin Roca.
Vista lateral.



Ftg. 178.

"El cojo".
Firmada: -Marin- 1851.
(21 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 179.

"El buscador de oro
del Darro".
Firmado:F. Morales. 1889.
(26 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 180.

Detalle de la firma
en la obra anterior.





Ftg. 181.

"Dolorosa".
Francisco Morales.
Museo de B.B. A.A.
de Granada.



Ftg. 182.

Vista lateral.



Ftg. 183.

S. Francisco de Paula.
(38 cm.). Firmado:
F. Morales.
Prop. particular.



Ftg. 184.

"S. Antonio".
(41 cm.). Firmado:
F. Morales. 1886.
Col. Particular.



Ftg. 185.

"S. José".
(37 cm).
M. Morales. 1900.
Col. Particular.



Ftg. 186.

"S. Antonio".
A. Marin.
Col. Particular. Granada.



Ftg. 187. Nacimiento. Taller de Mariscal. Granada.



Ftg. 188. Dos bandoleros. (21'5 x 24'5 x 19 cm.)
Firmada por RADA.



Ftg. 189.

Detalle del sello
en la obra anterior.



Ftg. 190.

Campeño sentado.
(21 cm.).
Firma BELLO DE RADA.



Ftg. 191.

Sagrado Corazón de
Jesus.
Benito Barbero.
Granada.



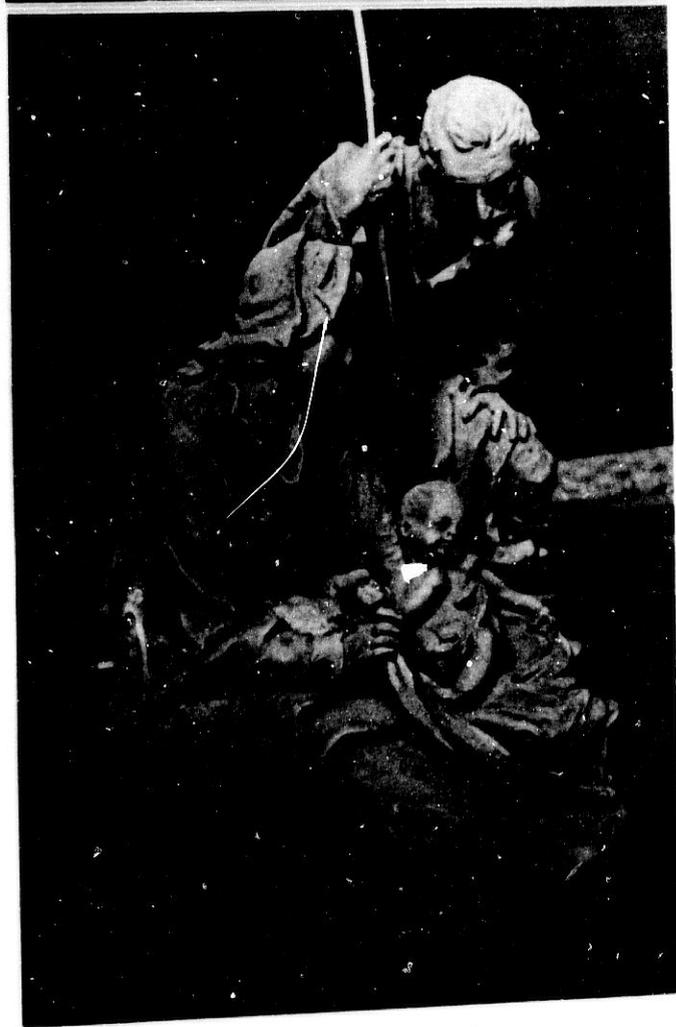
Ftg. 192.

Boceto de S. Pedro.
Benito Barbero.
Granada.



Ftg. 193.

Corazón de Jesús.
Boceto estudio. 1957.
Domingo Sanchez Mesa.
Granada.



Ftg. 194.

Nacimiento. 1968.
Domingo Sanchez Mesa.



Ftg. 195.

Mujer con jarra.
 (37 cm.).
 Firmada L. Molina
 de Haro.
 (Barro cocido y
 esmaltado).

Ftg. 196.

Detalle de la firma.





Ftg. 197.

Gitano.
(25 cm.).
Firma: PEREZ GOMA.



Ftg. 198.

Detalle del sello
del taller.



Ftg. 199. S. Jerónimo. (8 cm.). Firmada: ROMAN.

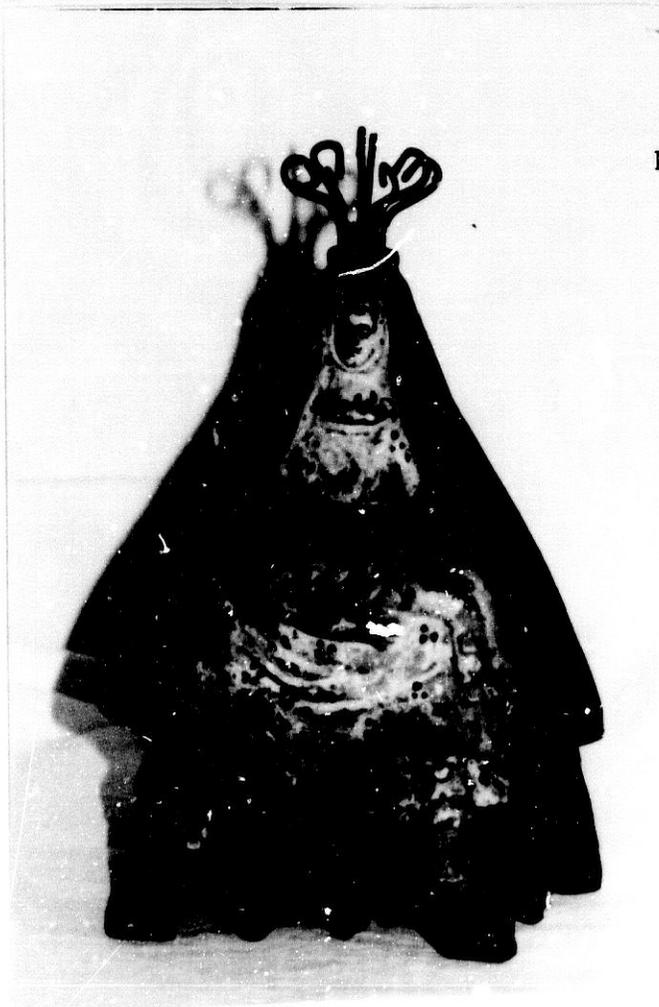


Ftg. 200. Detalle de la firma.



Ftg. 201.

Detalle del sello
del taller de Román
en otra figura.





Ftg. 203.

Versión de la virgen de
las Angustias.
(35 cm.).
Tema muy tratado en
Granada.

Ftg. 204.

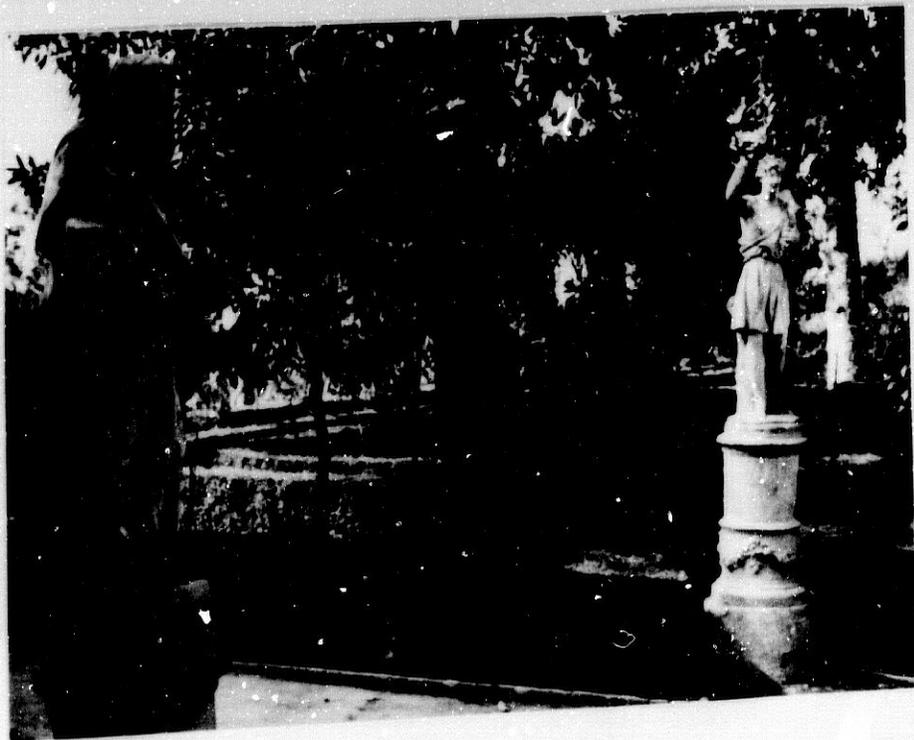
Conjunto de esculturas
en terracota.
Carmen de los Martires
de Granada.

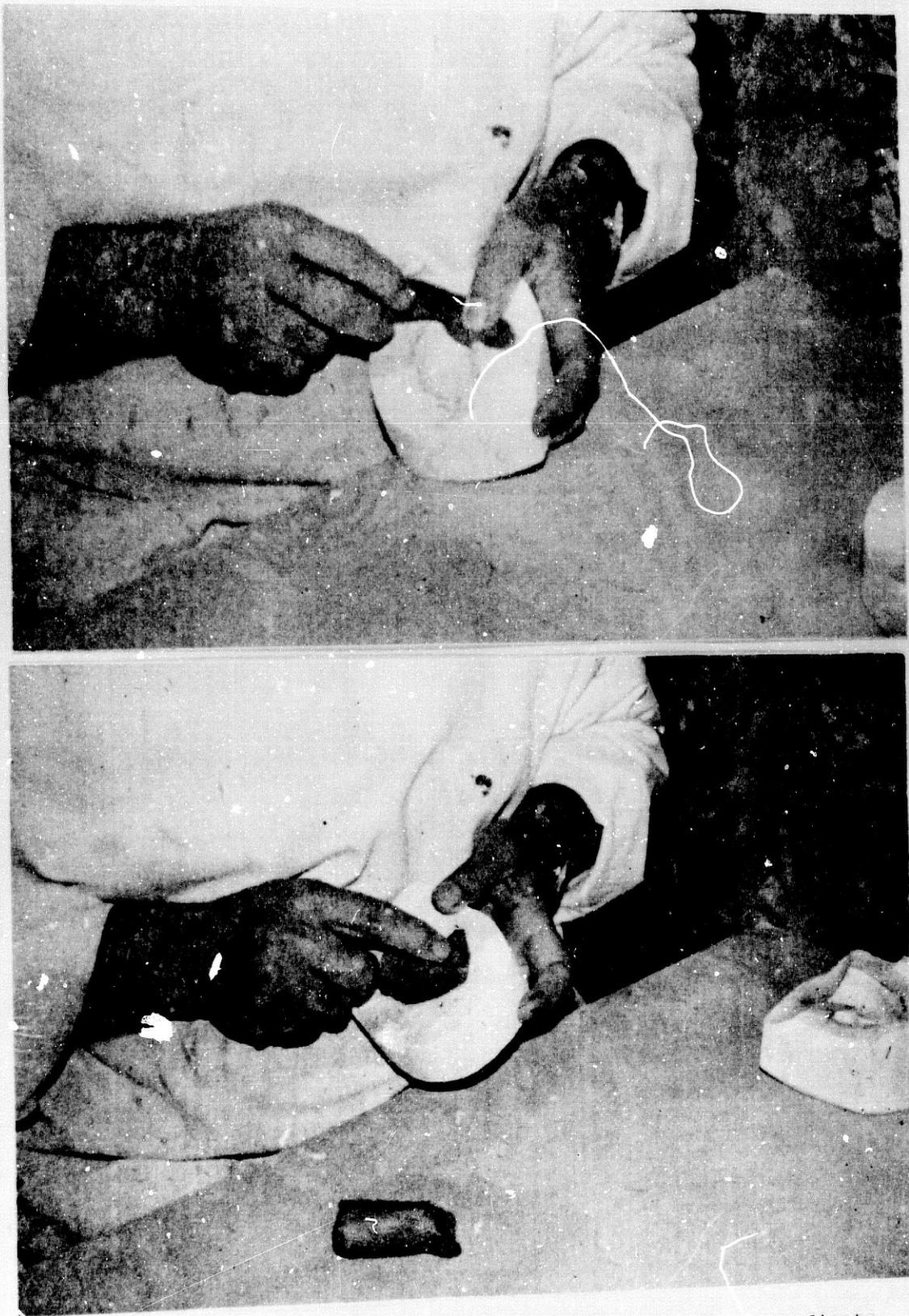




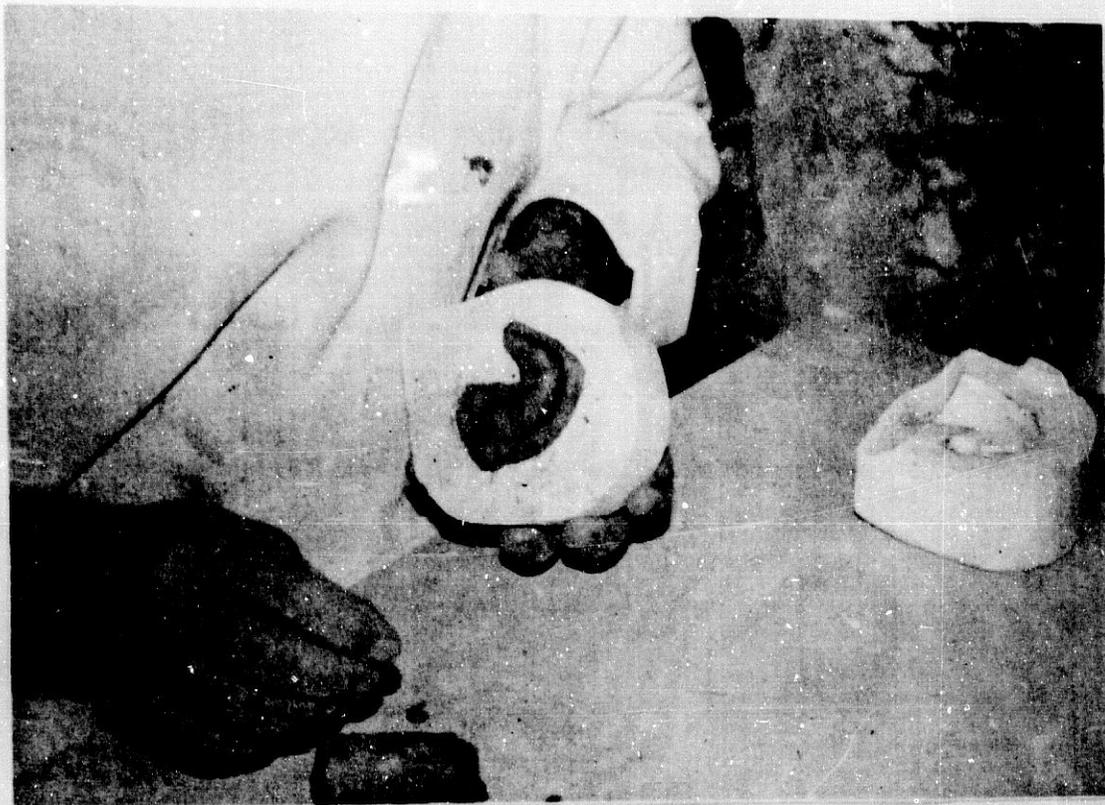
Figs. 205 y 206.

Esculturas en
terracota.
Carmen de los Martires.
Granada.
(La base también
está realizada en
barro cocido).





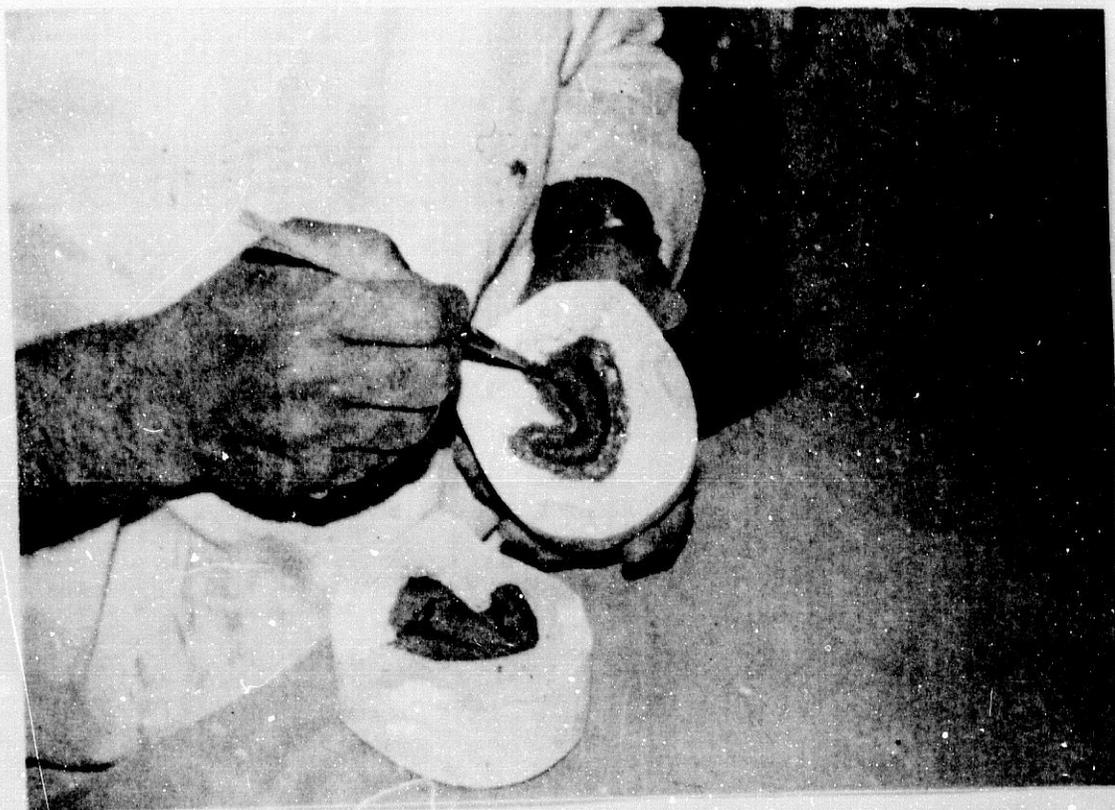
Ftg. 207. (a - b). Realización de una figura de barro ,mediante el método del apretón. (Cabeza).
(a y b). Colocación del barro.



c -. Aspecto del barro colocado en el molde.



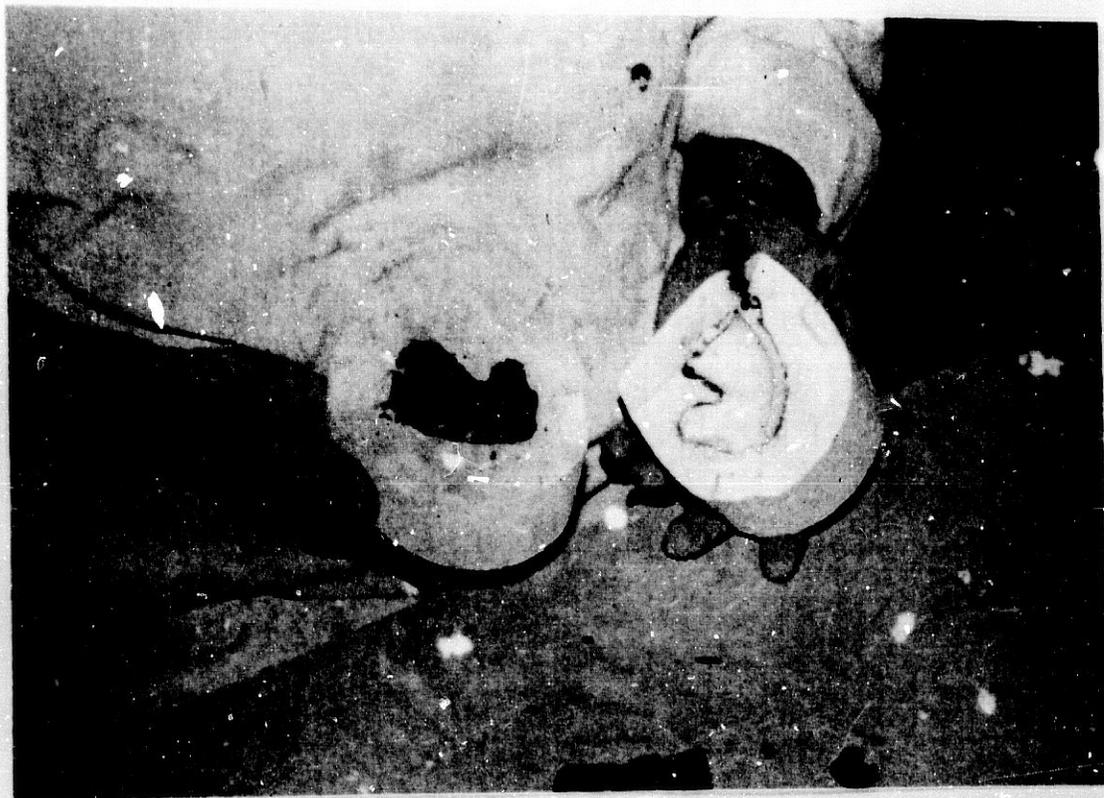
d -. Corte lateral para permitir la salida del molde.



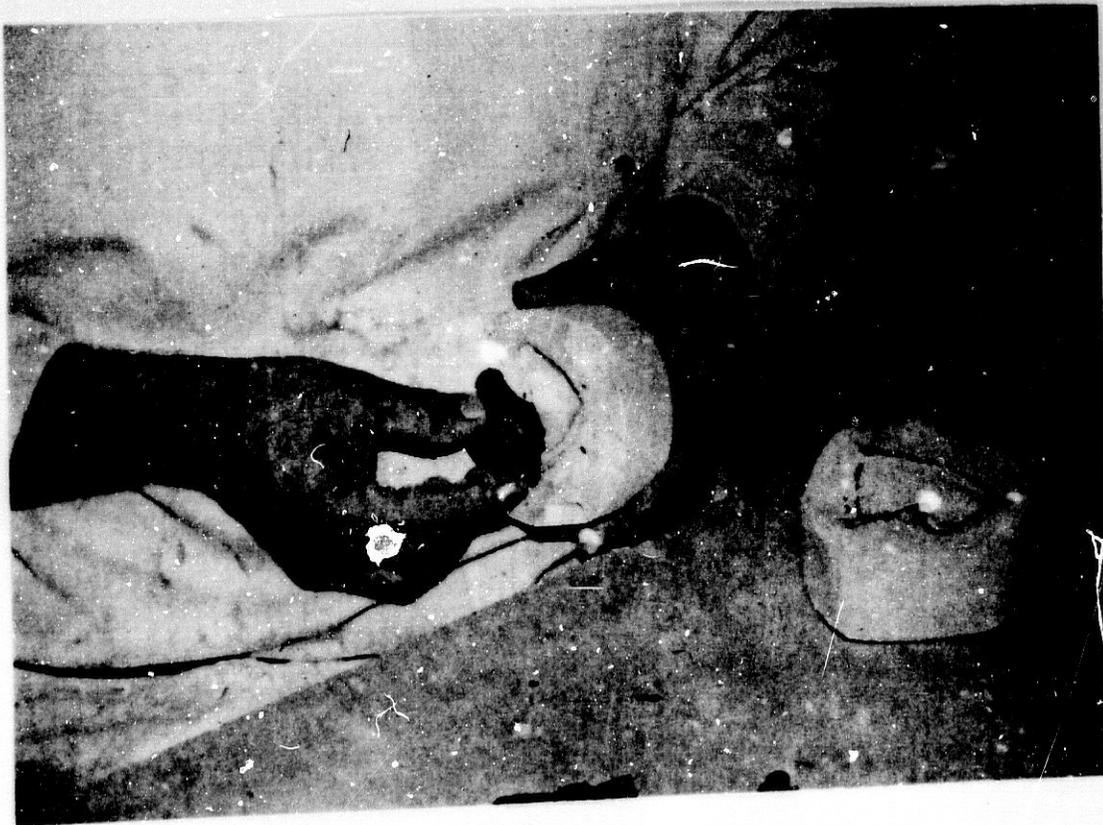
e -. Aplicación de la barbotina para la unión.



f -. Realización del apretón.



g y h -. Salida de la pieza.





i -. Repasado de la pieza.



j -. Realización de un agujero de comunicación para para su inserción con el cuerpo de la figura.



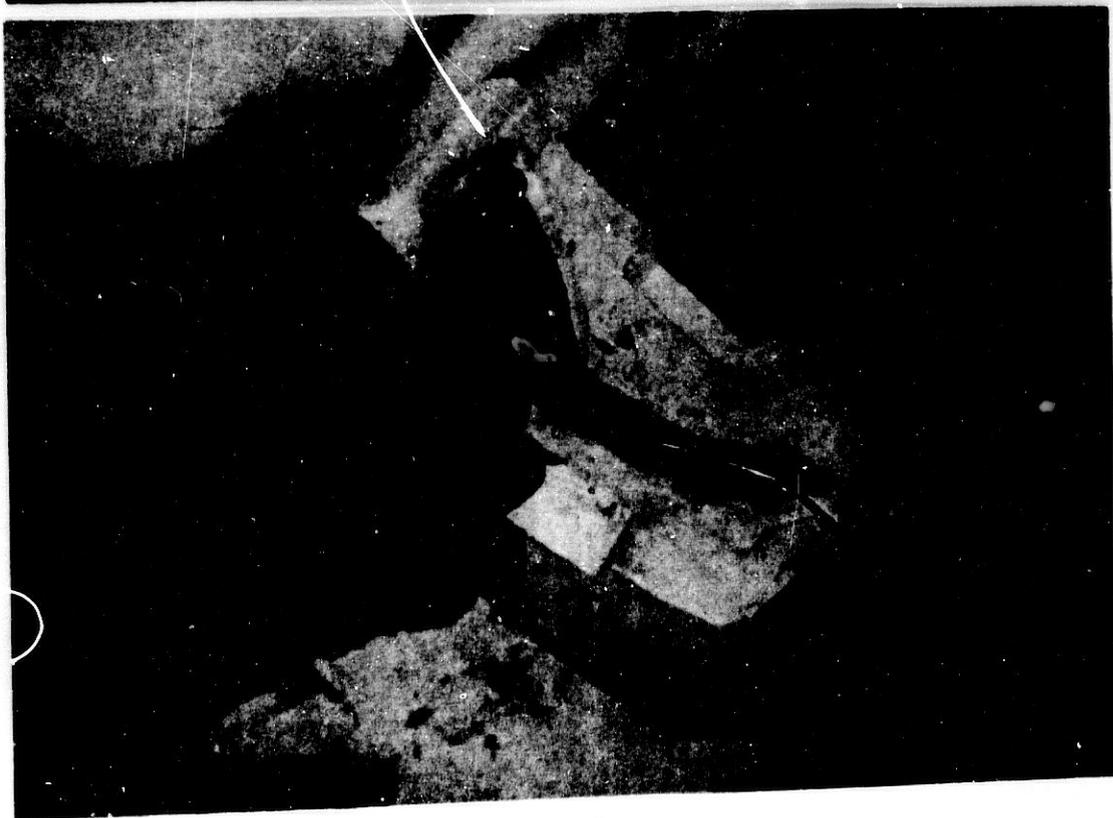
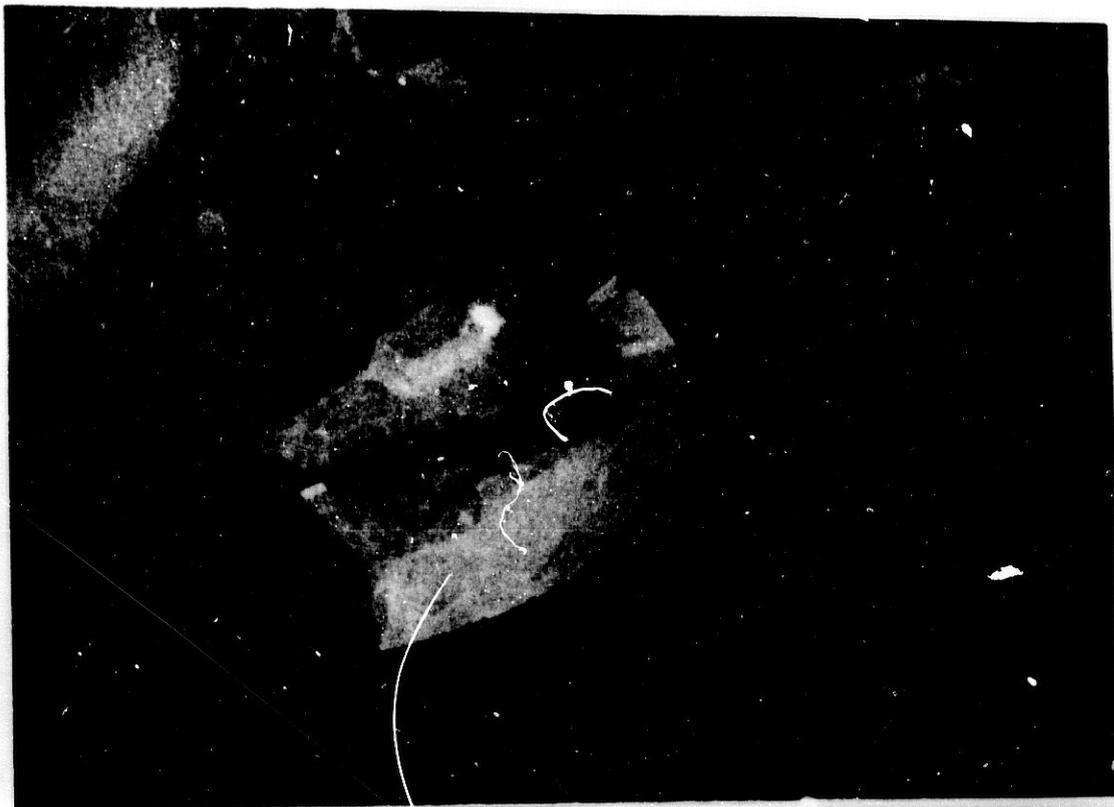
Ftg. 208. (a - b).

Reproducción de las patas de un caballo.

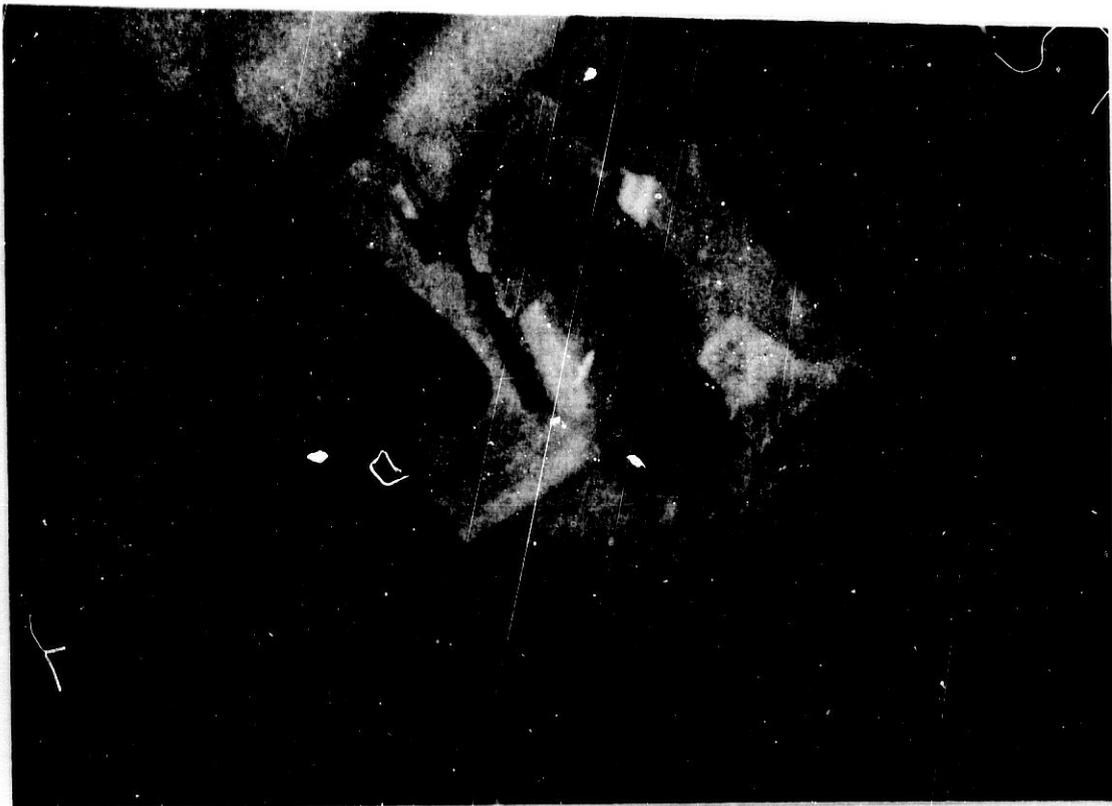
a -. Preparado del barro para su aplicación.

b -. Realización de una incisión para el alambre.





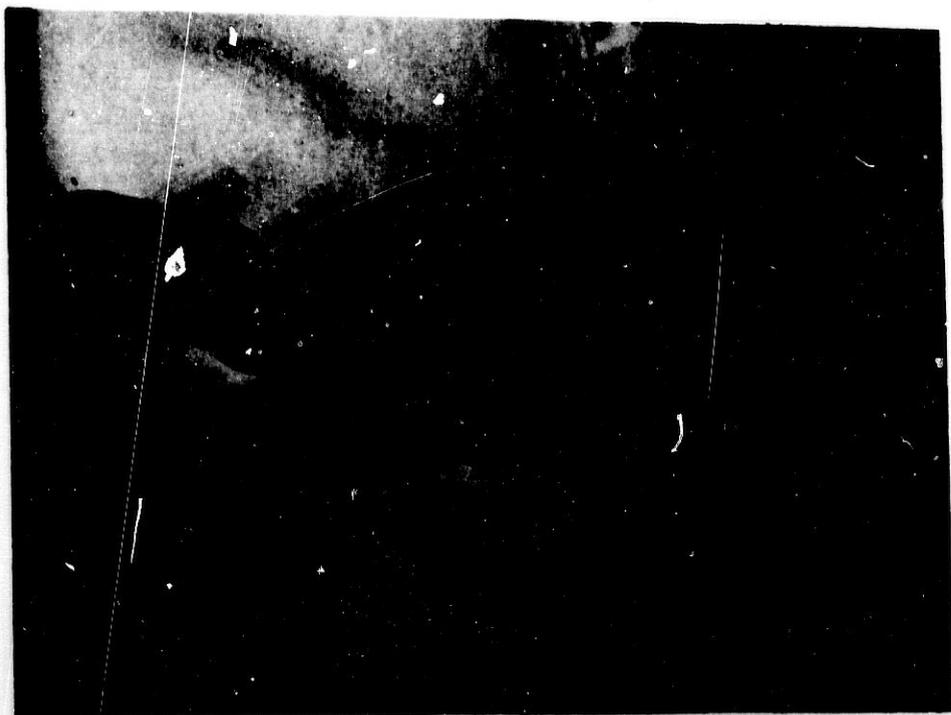
c y d -. Colocación del alambre interior.



e -. Cerrado del molde.

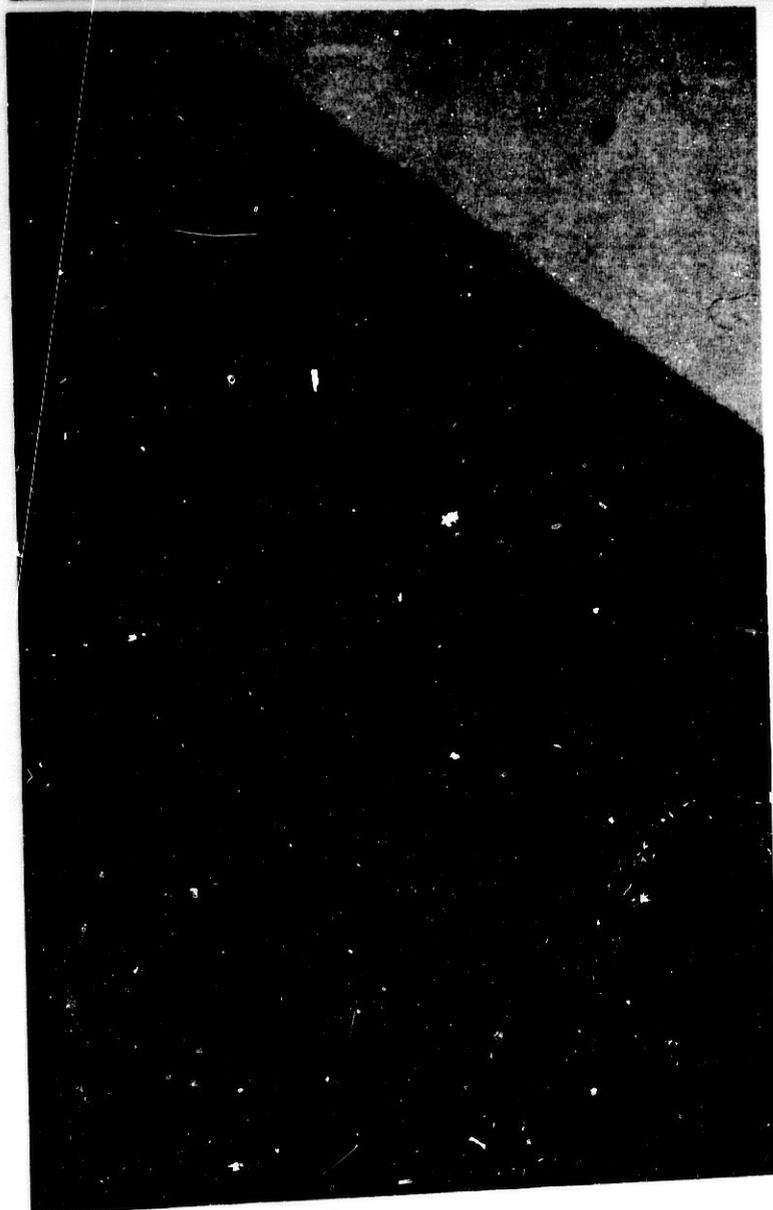


Ftg. 209. Despiece de la figura.



Ftg. 210.

Erosión de las superficies de contacto de las distintas piezas.

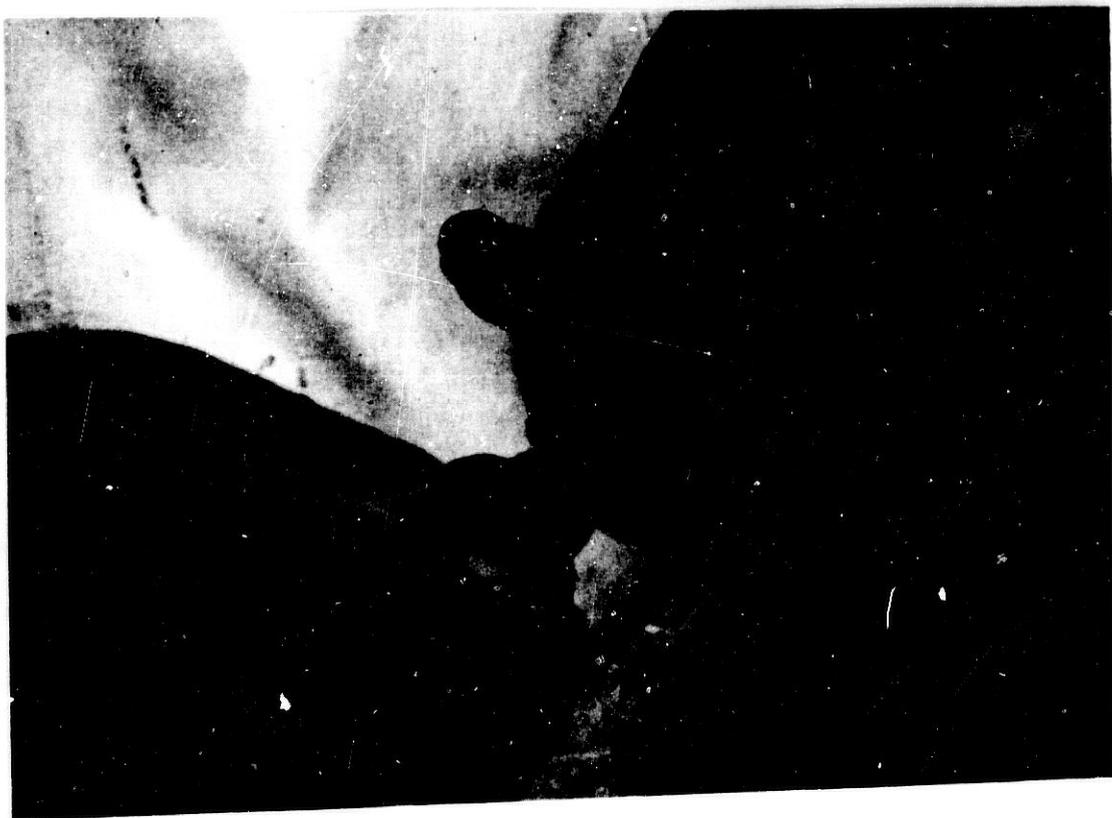


Ftg. 211.

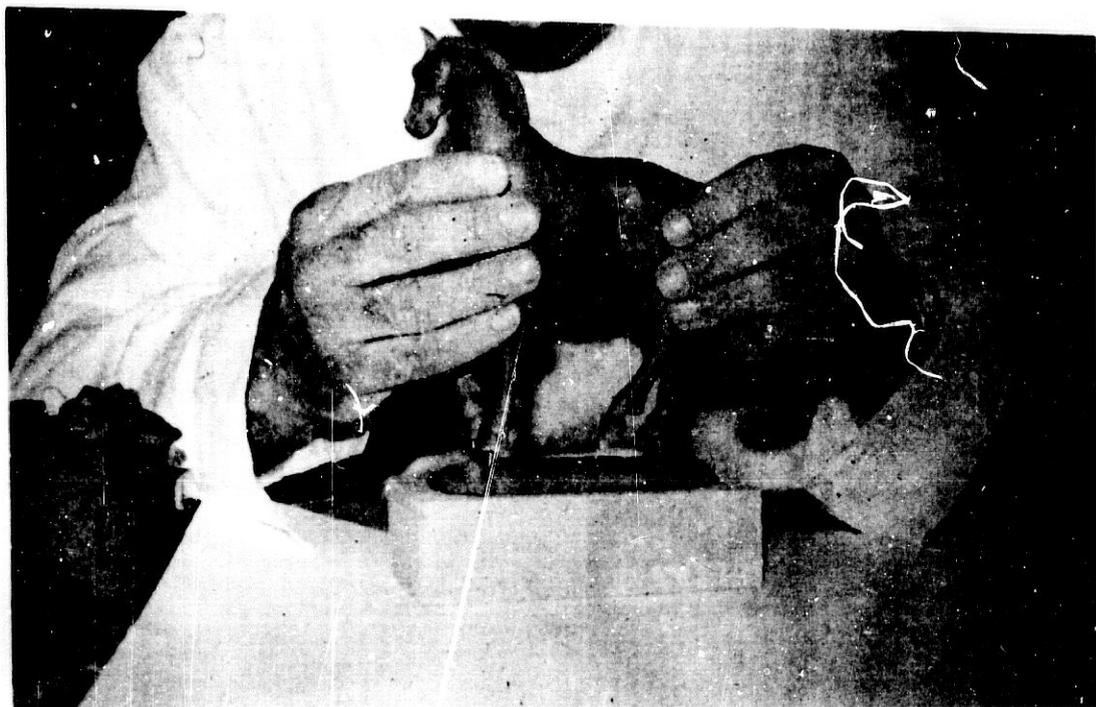
Colocación de las distintas piezas.



Ftg. 212. Repaso de las uniones.



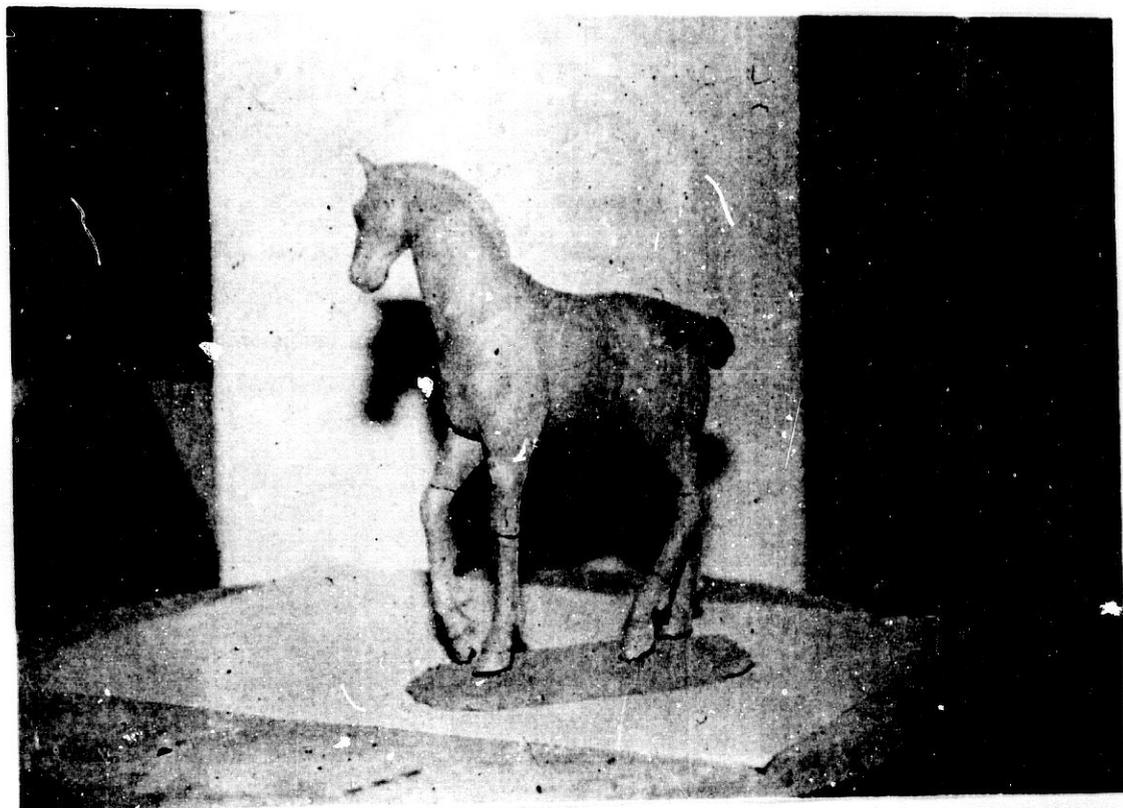
Ftg. 213. Realización de las orejas del caballo.



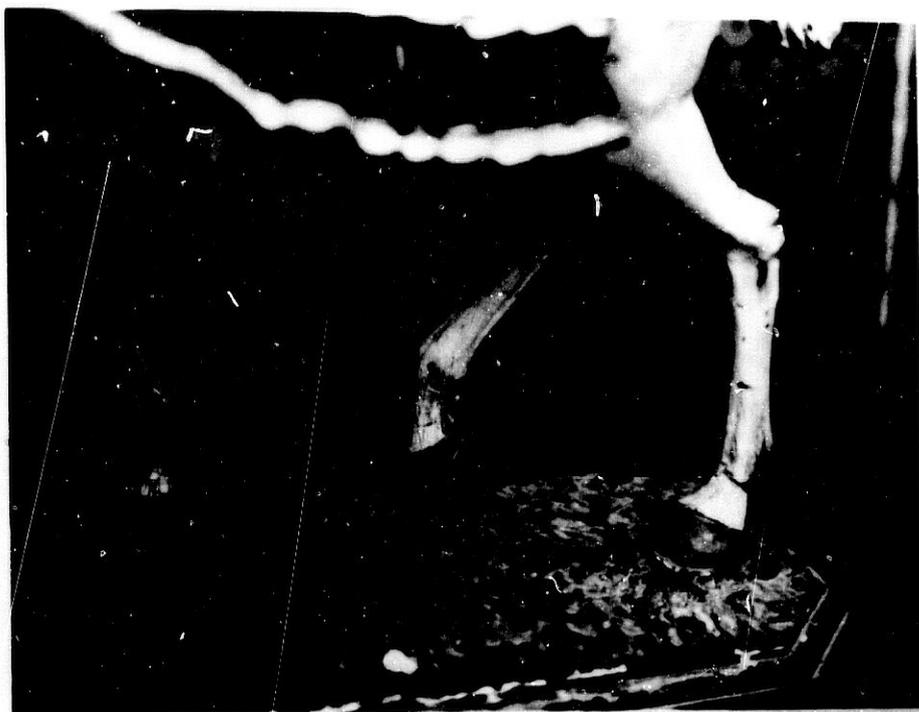
Ftg. 214. Colocación de la figura sobre una peana de barro.



Ftg. 215. Aspecto final de la figura.

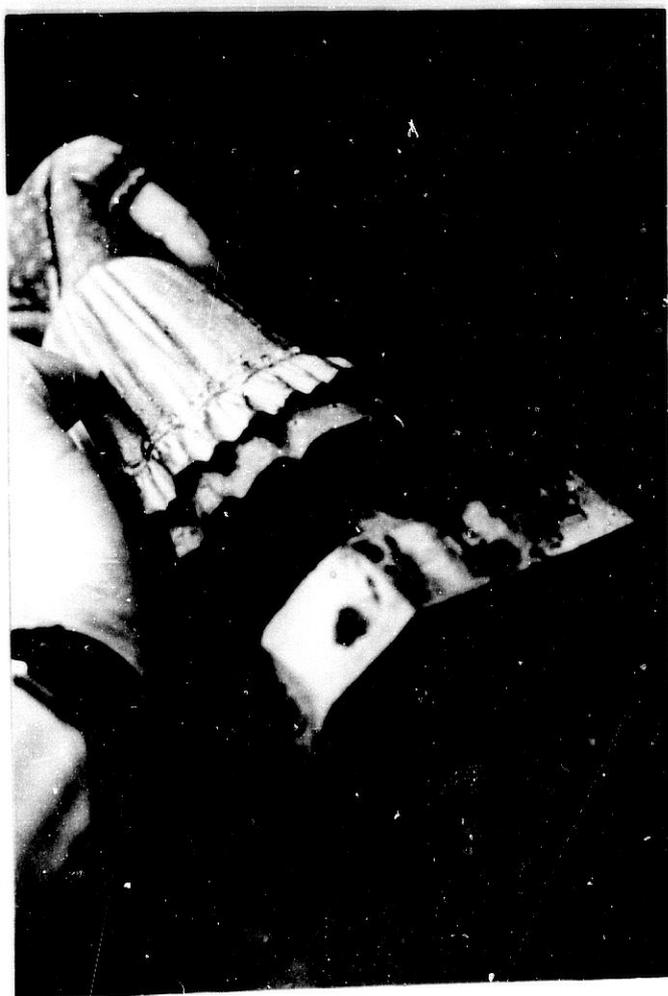


Ftg. 216. Aspecto de la misma figura en barro crudo, seca.
(Observese que las patas se han roto al secarse la obra).



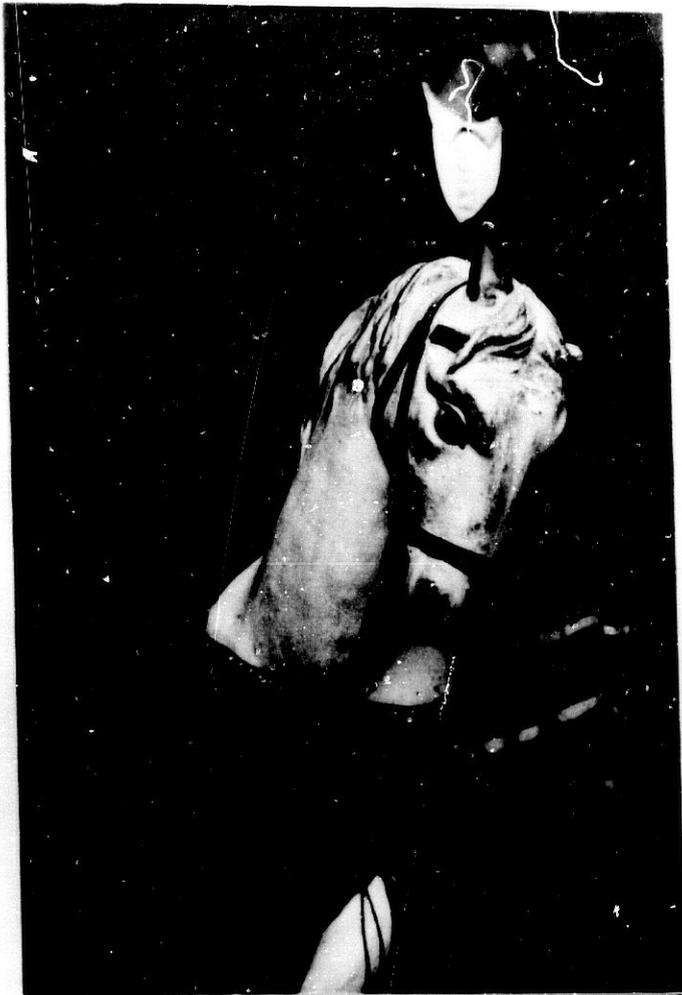
Ftg. 217.

Detalle que muestra uno de los accidentes más frecuentes en este tipo de figuras, la rotura de las patas de los caballos, dada su extrema debilidad.



Ftg. 218.

Detalle que nos muestra uno de los métodos más usuales de colocación de las piernas en las figuras de barro de pequeño formato.



Ftg. 219.

Detalle del empleo de alambre para la representación de objetos metálicos como es el caso del bocado del caballo.



Ftg. 220.

Como el alambre, la hojalata se ha empleado para recortar hojas de navajas, por ejemplo.



Ftg. 221. En la obra "Bandolero a Caballo" podemos observar otro ejemplo del empleo de todo tipo de materiales que se añaden a la figura en barro. La tela encolada, el papel, la badana y el hilo, por ejemplo. Museo Csa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 222. Mujer con niño en su regazo. (23'5 cm.), y Gitana con el mandil recogido. (27'5 cm.). Barros granadinos del Museo Casa de los Tiros de Granada.



Ftg. 223. Detalle. Observe que ha sido empleada en ambas figuras la misma cabeza, que se realizó independiente del resto de la figura.



Ftg. 224. Grupo titulado "Gente del pueblo". (14 x 25 x 23 cm).
Museo Casa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 225. Detalle de la parte inferior en la que podemos observar que realmente se trata de tres figuras independientes que se unen para constituir el grupo.



Ftg. 226.

Dolorosa.
(35 cm.). Anónima.
Pintada al óleo
directamente sobre
el barro crudo.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 227.

Detalle de la vista
inferior. Las paredes
excesivamente gruesas
demuestran que al
parecer nunca hubo
intención de cocerla.





Ftg. 228.

"Divina Pastora".
 (42'5 cm.). S. XVIII.
 Policromía al óleo.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.



Ftg. 229.

Virgen Inmaculada.
 (34'5 cm.). Anónima.
 Ejecutada al apretón
 con un tratamiento
 tosco.
 Museo Casa de los
 Tiros, de Granada.



Ftg. 230.

Representaciones de
santos locales.

(35 cm.)
(27'5 cm.)
(12 cm.)

Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 231.

(21 cm.)
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 232.

Niño Jesús con cordero.
(13 cm.). S. XIX.
Firmada: R. Guarrido.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 233.

Niño Jesús con cordero
portando una cruz.
(16'5 cm.). Anónimo.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 234.

Virgen con el Niño
y cordero.
(13 cm.). Anónima.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 235.

Anunciación.
(22'5 cm.). Anónimo.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





Ftg. 236.

Figuras de Belen.

- Campesino con borrego.
(31'5 cm.). Firmada
Zaias.

- Campesino con cesta.
(34 cm.). Que parece
del mismo autor.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 237.

Nacimiento.

(22 cm.). Más reciente.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





Ftg. 238. Grupo de figuras de belen. (19 a 22 cm.).
Representan tipos populares y pintorescos.
Museo Casa de los Tiros de Granada.

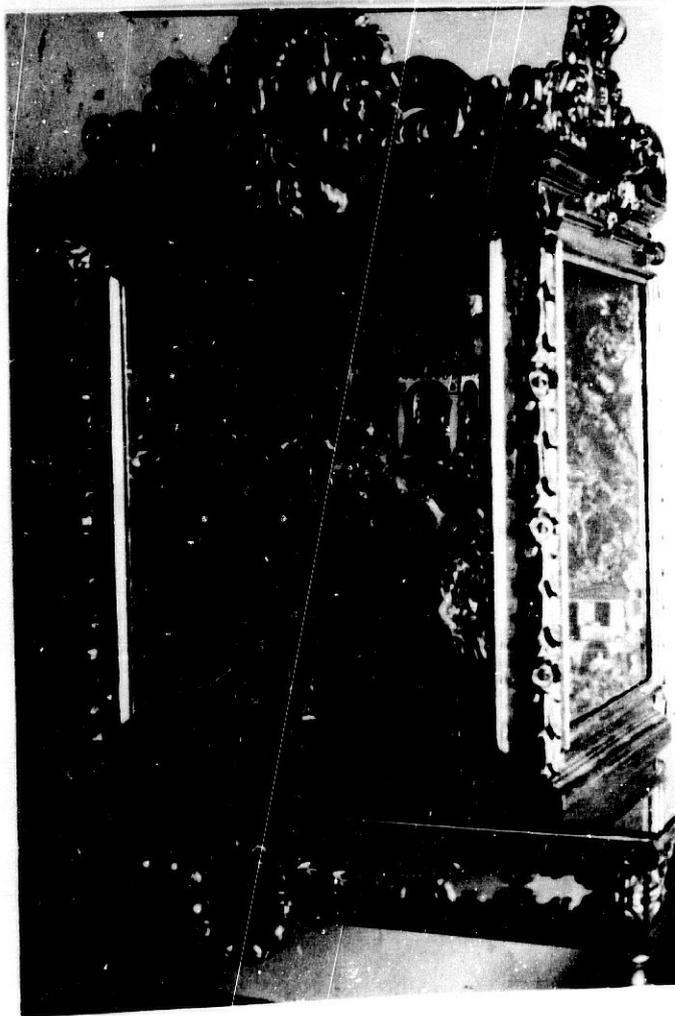


Ftg. 239. Vendedor de sandias. (16'5 x 14 cm.).
Escena pintoresca para belen.
Museo Casa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 240.

Pastor haciendo fuego.
(17 x 17 cm.).
Escena pintoresca para
belen. Museo Casa de
los Tiros, de Granada.



Ftg. 241.

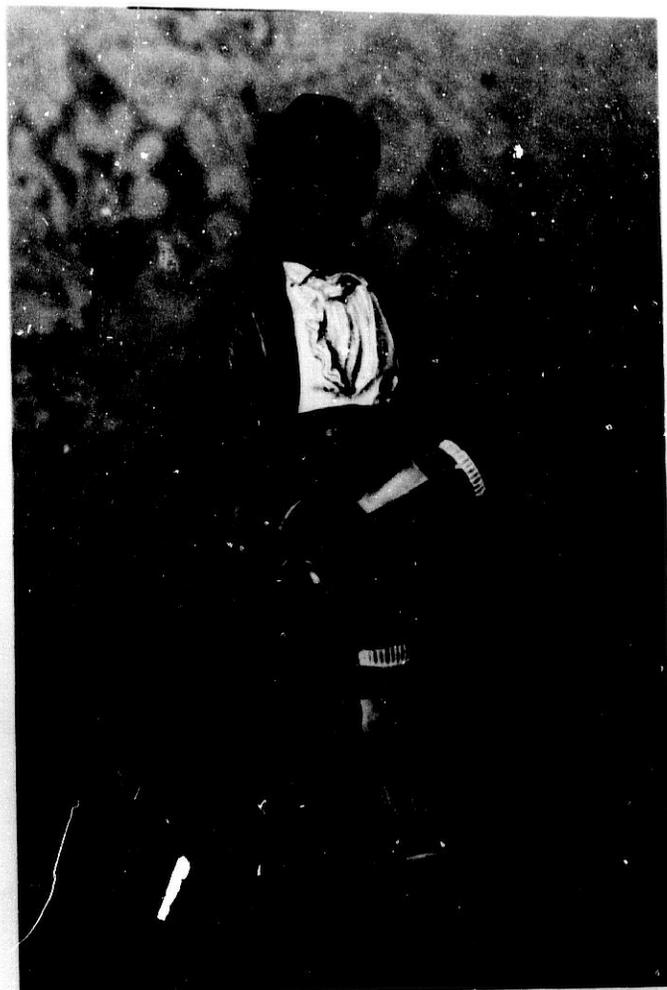
Belen. Anónimo.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 242. Grupo tocando y bailando. (37'5 cm.).
Sin firma, parece ser de Juan Rodriguez.
Museo Casa de los Tiros, de Granada.

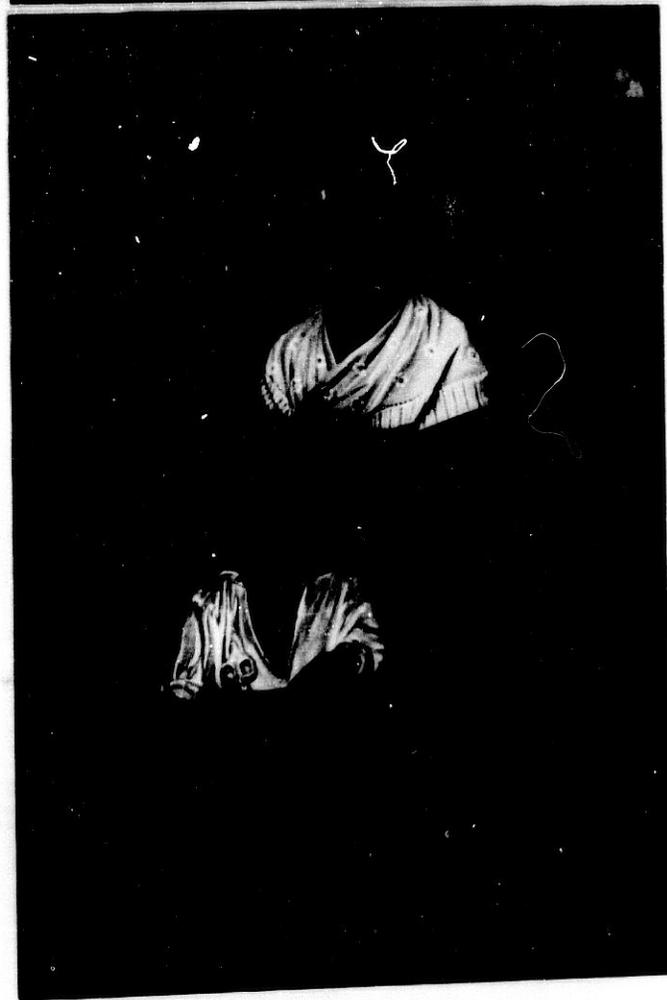


Ftg. 243. Gitanos. (27 cm.).
Museo Casa de los Tiros de Granada.



Ftg. 244.

Gitano sentado con
pipa.
(22 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 245.

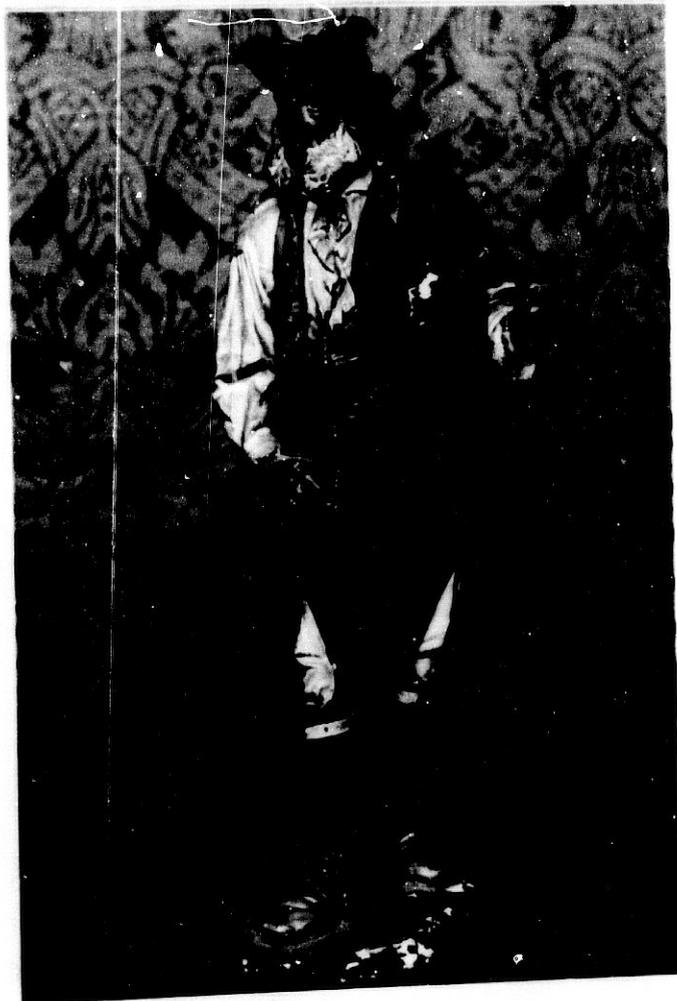
Gitana despiojando
a un niño.
(21 cm.).
Museo Casa de los
Tiros de Granada.



Ftg. 246.

Relieve con el
personaje "Chorrojumo"
y la Alhambra al
fondo.

Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 247.

Gitano. (28'5 cm.).
(Posible, S. XIX).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 248.

Gitano con r. v.aja.
(37 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 249.

Pareja a caballo.
(38'5 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





Ftg. 250.

Mujer bailando.
(30 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 251.

Pareja de majos.
Torero (26 cm.)
Maja (24'5 cm.)
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





Ftg. 252.

Borracho. (36 cm.)
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 253.

Gitanos.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





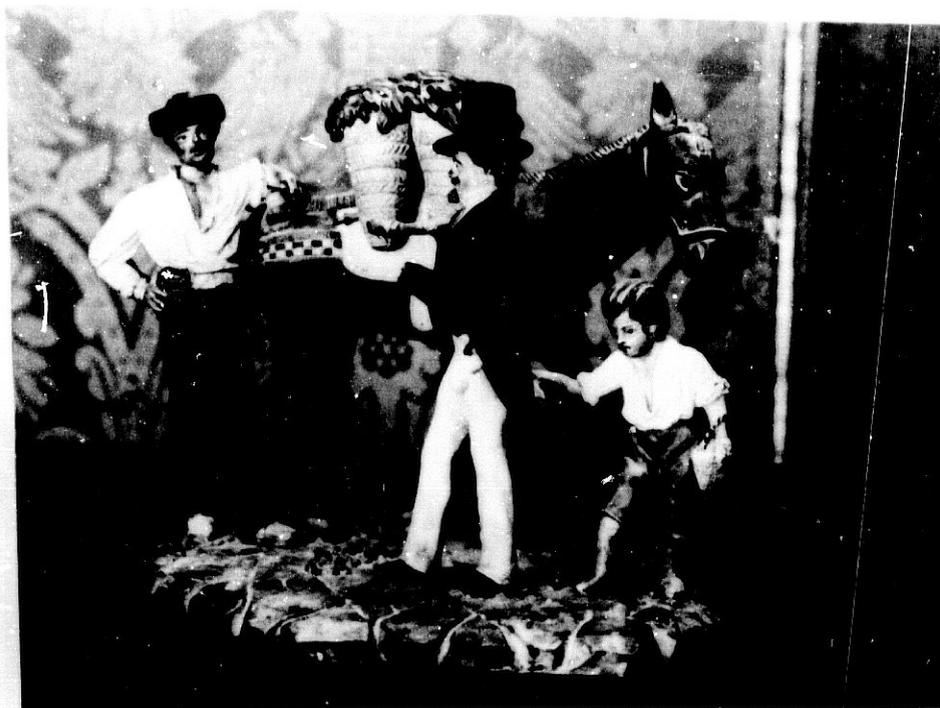
Ftg. 254.

Mujer con mantón.
(23 cm.).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 255.

Pareja de gitanos
escena costumbrista.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





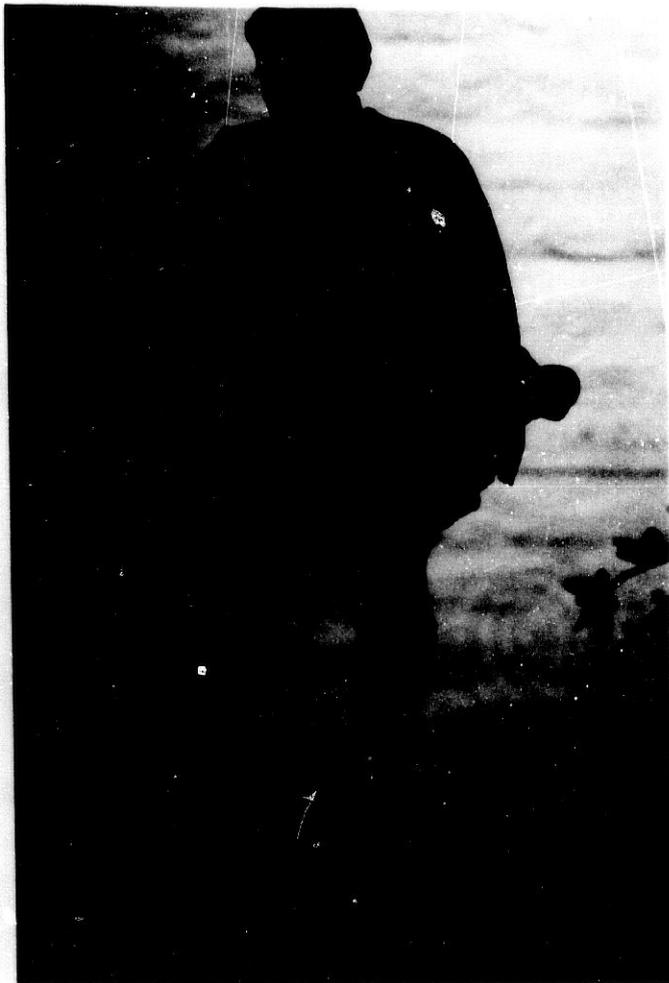
Ftg. 256.

Escena pintoresca.
(17 x 21'5 cm).
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 257.

Dos figuras atípicas
por su indumentaria.
(25 y 19 cm.)
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.



Ftg. 258.

Anciano mendigo.
(39'5 cm.). Anónimo.
Empleo de telas
encoladas.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.

Ftg. 259.

Figuras de ancianos
mendigando.
(23 y 25 cm.) respecti-
vamente.
Museo Casa de los
Tiros, de Granada.





Ftg. 260. Anciano tocando la guitarra. Firmada: Soto Mayo.
(12 x 11'5 cm.). Emplea un muelle para sostener
la cabeza. Museo Casa de los Tiros. Granada.



Ftg. 261. Detalle de la firma.



Ftg. 262. Conjunto pintoresco. Grupo cantando y bailando.
Pequeño formato. Museo Casa de los tiros. Granada.



Ftg. 263. Aguadoces. (9'5 cm. la mayor).
Museo Casa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 264. Varias figuras a caballo. (9 cm.).
Museo Casa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 265. Varias figuras en distintas escenas costumbristas.
Producción actual. (De 5 a 7 cm.).
Museo Casa de los Tiros, de Granada.



Ftg. 266.

"Retrato de muchacha".
 (45 cm.). Finales S. XIX.
 Joaquin Bilbao.
 Sin policromía.
 Museo de Artes y
 Costumbres Populares
 de Sevilla.

Ftg. 267.

"La cogida del maletilla".
 J. Ceballos. S. XX.
 Museo de Artes y
 Costumbres Populares
 de Sevilla.





Ftg. 268.

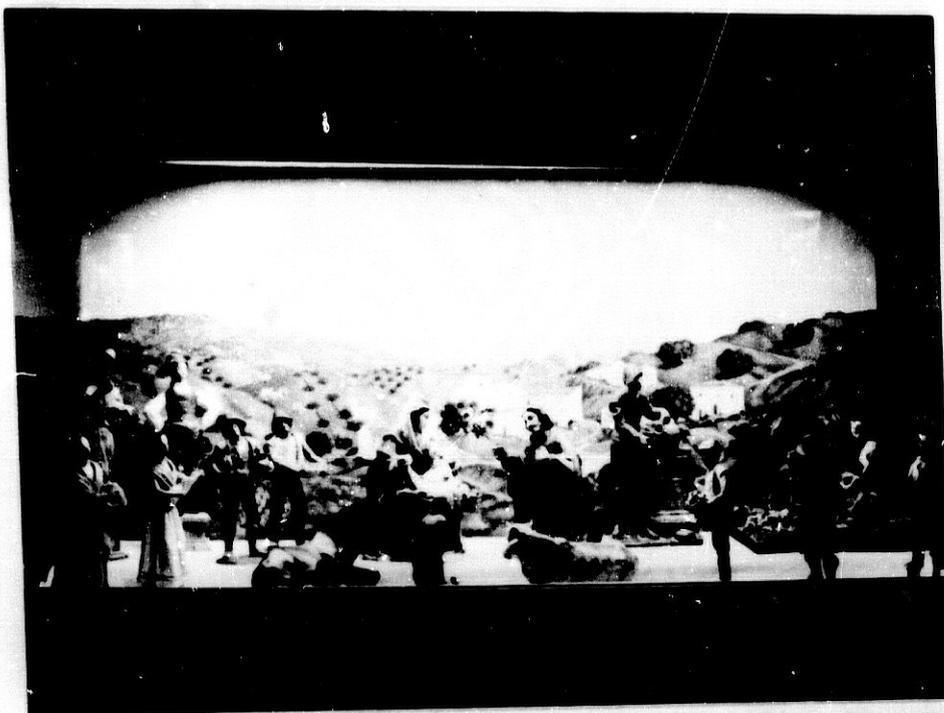
Santo haciendo limosna.
 (32 x 28 cm.).
 Anónima.
 Museo de Artes y
 Costumbres Populares
 de Málaga.

Ftg. 269.

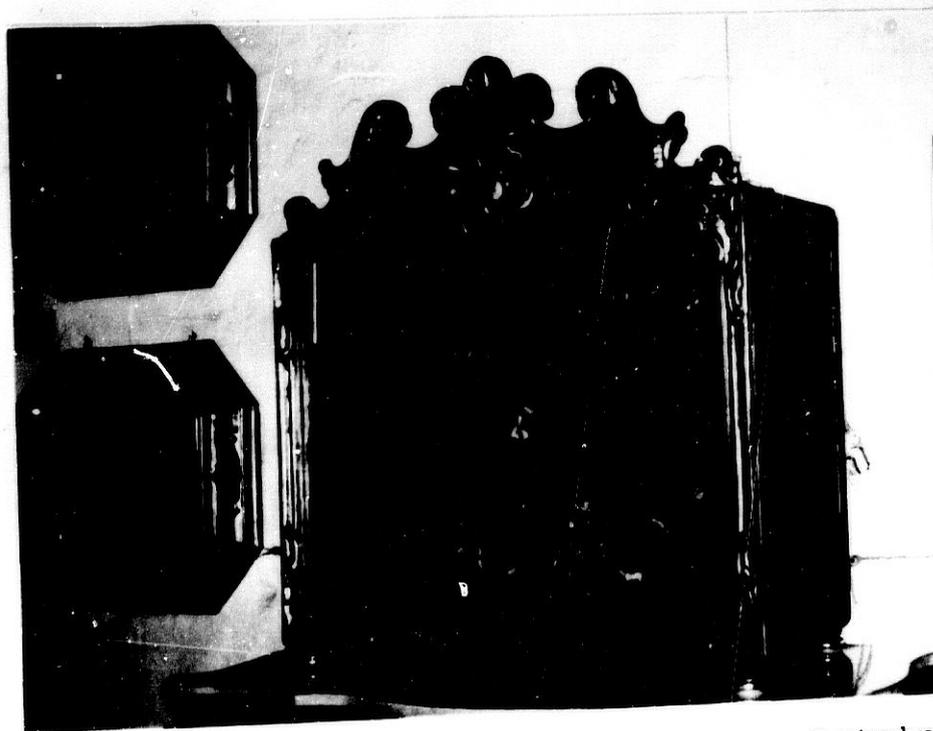
La misma obra se
 localiza en el Museo
 Casa de los Tiros, de
 Granada, solo que en
 peor estado de
 conservación.

c





Ftg. 470. Belen, recogido en urna de cristal. Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.

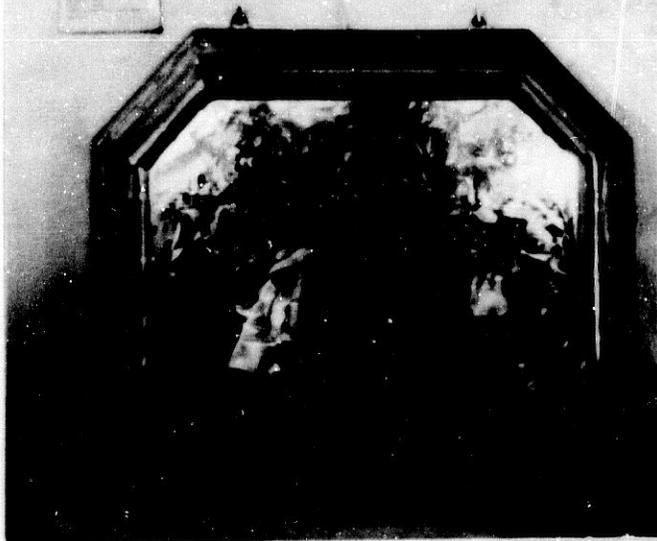


Ftg. 271. Belen en vitrina. Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.



Ftg. 272.

Cuadros vitrina con
varias figuras y
numerosos materiales.
- S. Francisco de Paula.
- La Divina Pastora.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftg. 273.

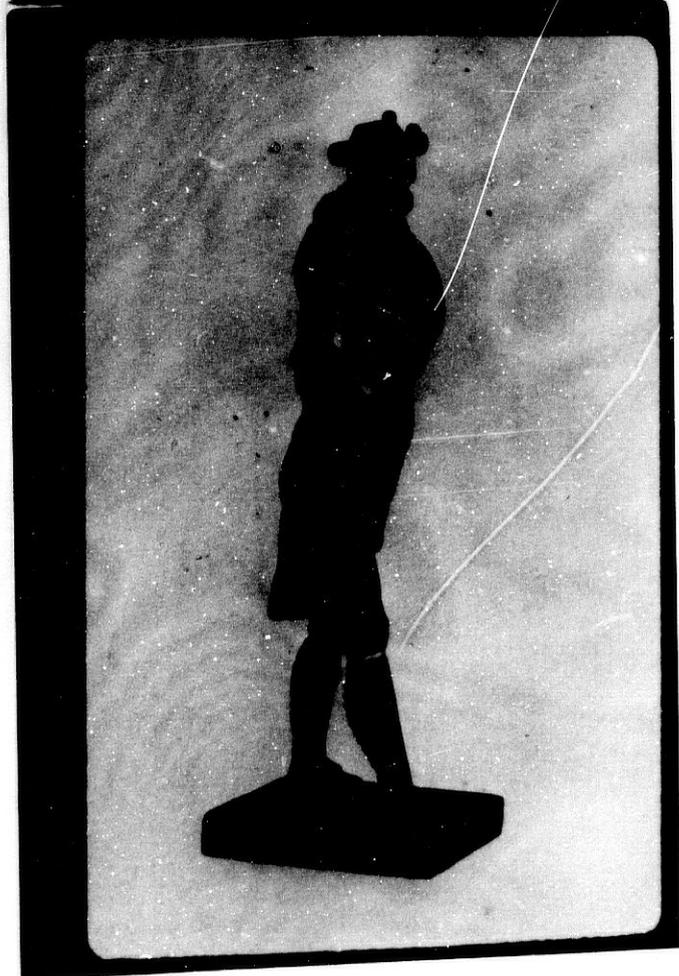
Dos figuras de belen
que representan a
personajes populares.
(25 cm.). Museo de
Artes y Costumbres
populares de Málaga.

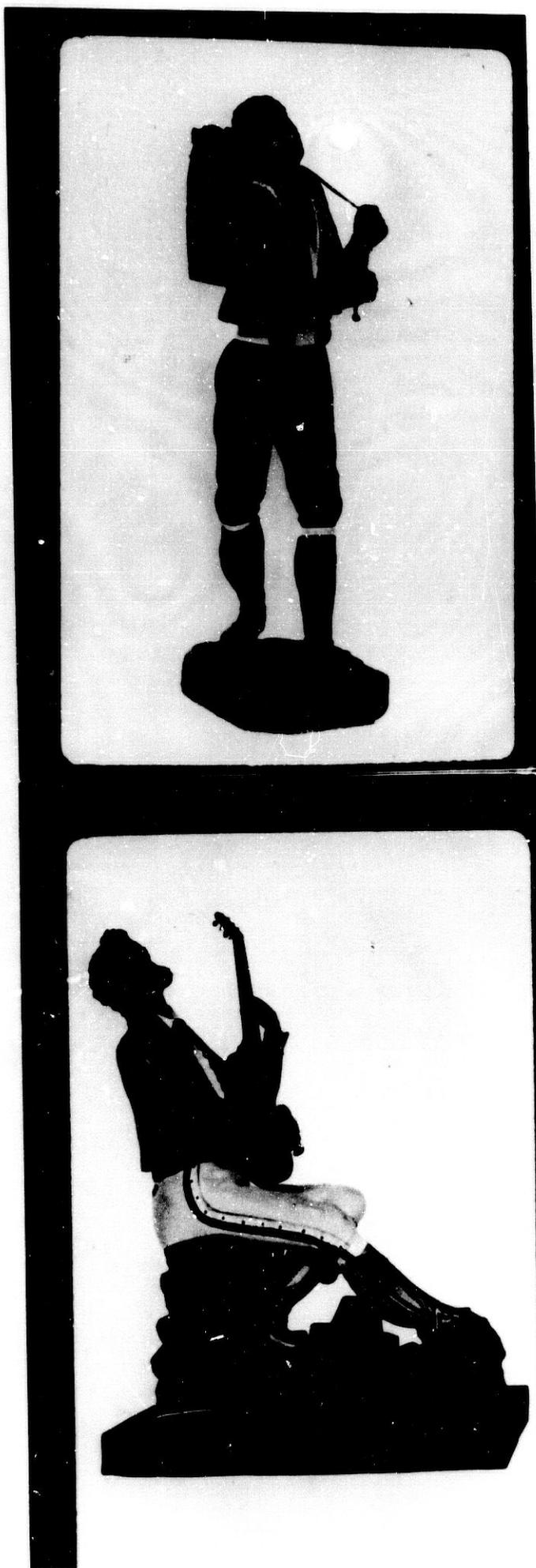




Ftgs. 274 y 275.

Figuras de la
escuela de León.
(25 cm.).
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.





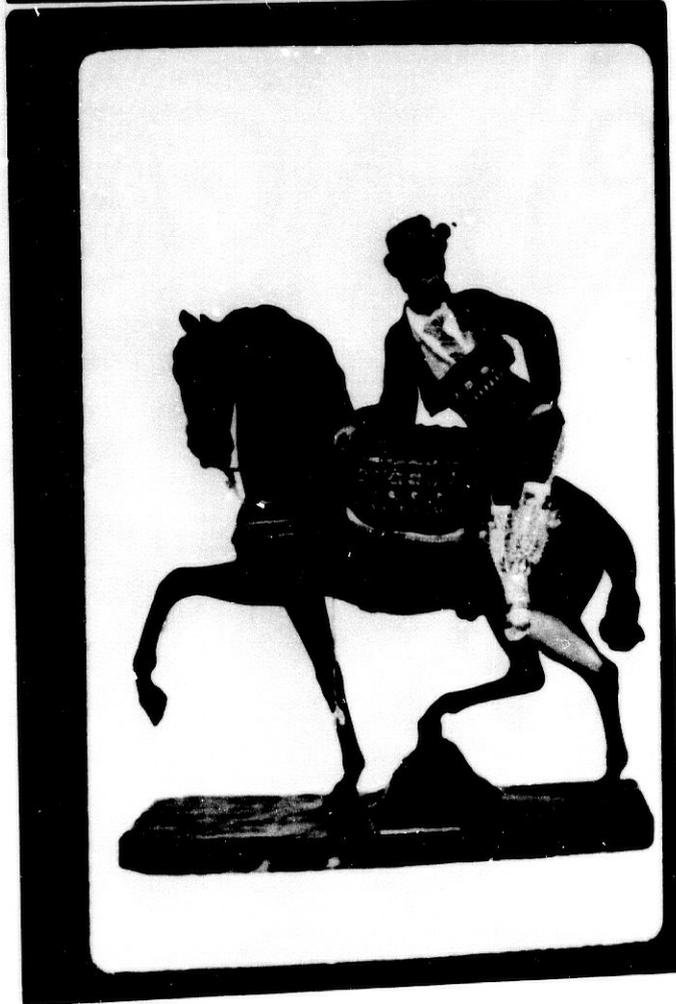
Ftgs. 276 y 277.

Figuras de la
escuela de León.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



Ftgs. 278 y 279.

Figuras de torero
y hombre montado a
la grupa.
Taller de Cubero.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.



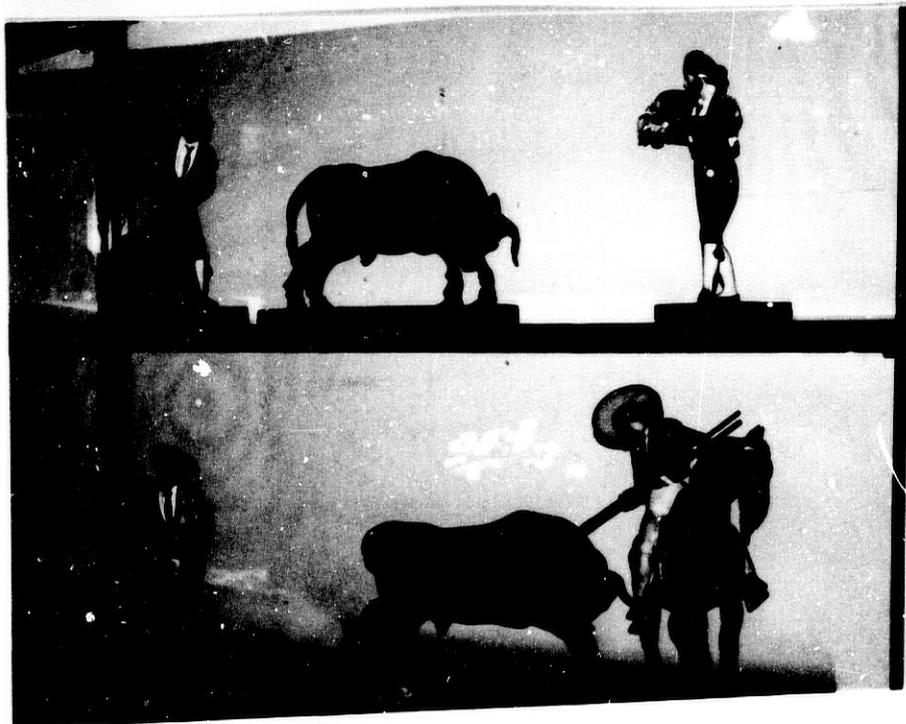


Ftg. 280.

Figura del taller
de Cubero.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.

Ftg. 281.

Escenas con temas
taurinos, firmadas por
un tal Muso.
Museo de Artes y
Costumbres Populares
de Málaga.





Ftg. 282. Excelente barro malagueño en el que se representa un bandolero herido en el pecho, en el instante en el que salta el caballo. Es un claro ejemplo de las complicadas composiciones y la perfección técnica que se logra en la ejecución de este tipo de obras.

Se han añadido elementos de madera, así como de tejido, que aumenta el efecto de realismo. Esta obra, que originariamente estaba muy deteriorada y su policromía casi oculta por la suciedad, es en gran medida resultado de la magnífica labor de limpieza y restauración de D. Tomás Cruzado Marquez. Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.



Ftg. 283. D. Tomás Cruzado procediendo a la restauración de la policromía de las "figuras malagueñas" del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.



Ftg. 284. S. Juanico. (40 x 25 cm.).
Carmen Jimenez. 1945.



Ftg. 285.

Niño dormido.
Tamaño natural. 1950.
Carmen Jimenez.



Ftg. 286.

Retrato de
Mā. Carmen Borrás.
(40 cm.). 1967.
Carmen Jimenez.



Ftg. 287.

Retrato de mi nieta.
(40 cm.). 1980.
Carmen Jimenez.



Ftg. 288.

Niña con pajarito.
Tamaño natural. 1986.
Carmen Jimenez.



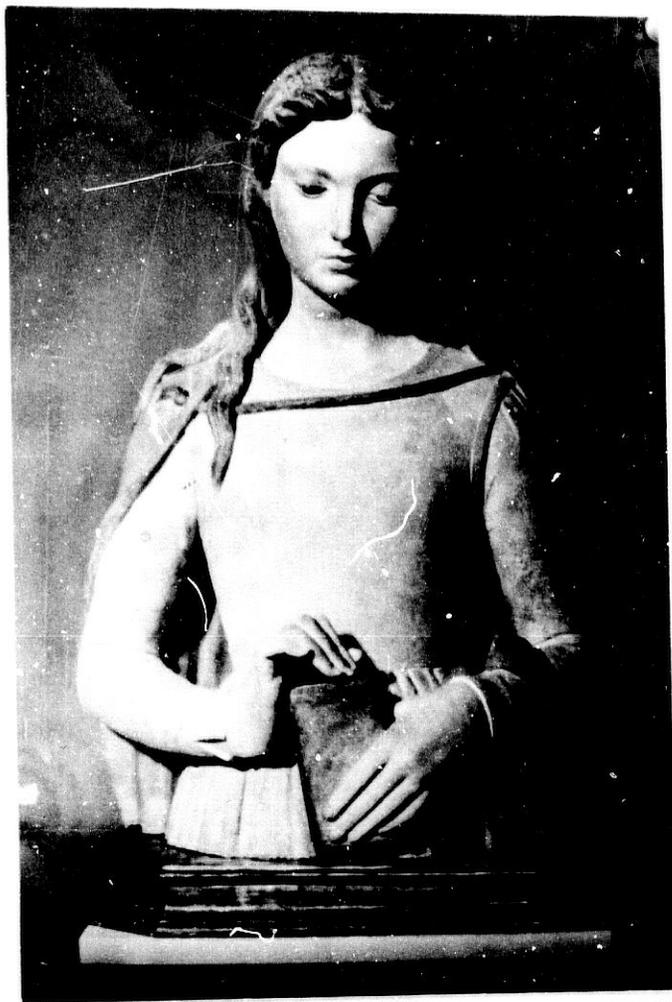
Ftg. 289.

Figura sentada.
(50 cm.). 1970.
Carmen Jimenez.

Ftg. 290.

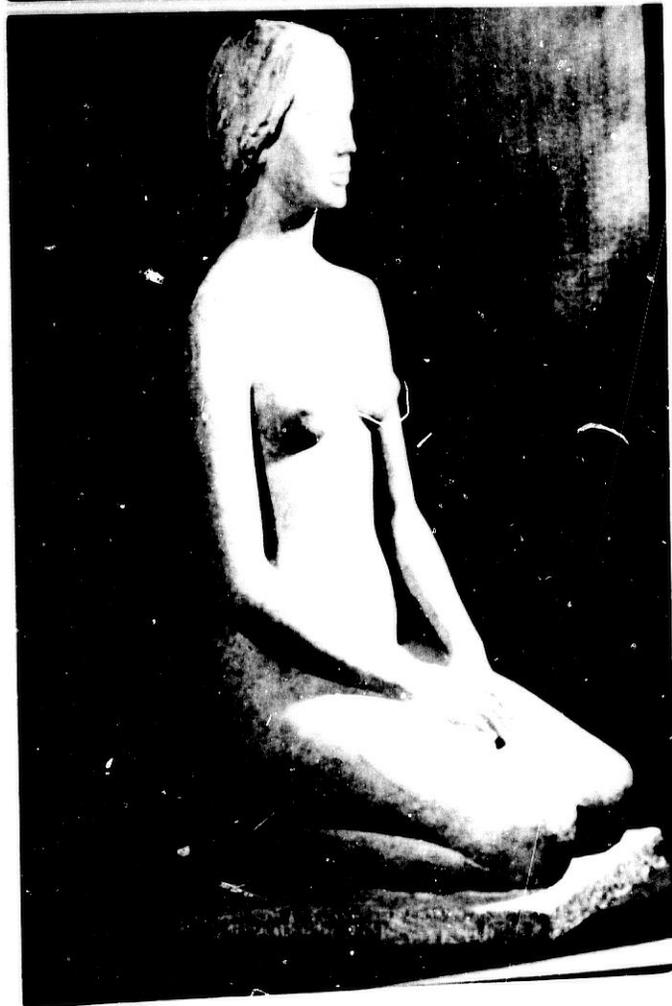
Retrato.
1960.





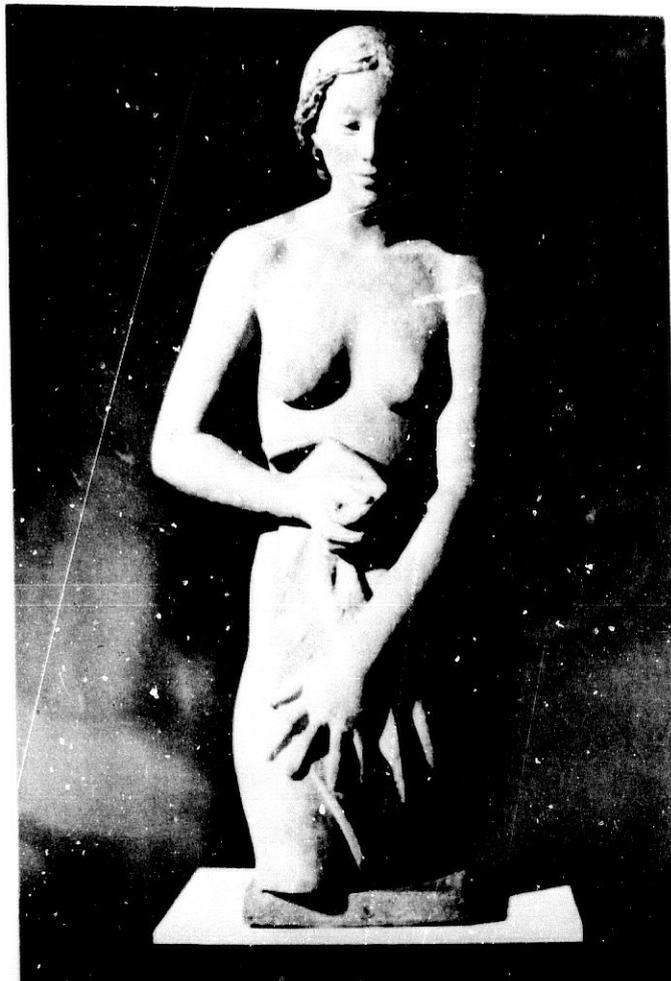
Ftg. 291.

Virgen Niña.
Tamaño natural. 1965.
Carmen Jimenez.



Ftg. 292.

"Serenidad".
(90 cm.). 1968.
Carmen Jimenez.



Ftg. 293.

Susana.
(90 cm.). 1957.
Carmen Jimenez.



Ftg. 294.

Formas en movimiento.
Tamaño natural. 1987.
Carmen Jimenez.



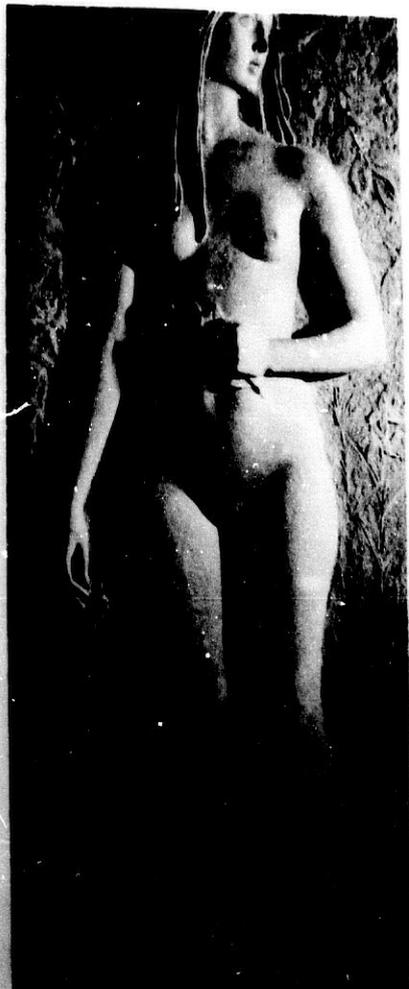
Ftg. 295.

Las dos hermanas.
(30 cm.). 1980.
Carmen Jimenez.



Ftg. 296.

Pareja adulta.
1979.
Carmen Jimenez.



Ftg. 297.

La primavera.
(1'55 x 0'90 m.).
1968.
Carmen Jimenez.



Ftg. 298.

"El grito".
1978.
Carmen Jimenez.



Ftg. 299. Familia caminante. (75 cm.). 1970.
Antonio Gavira.



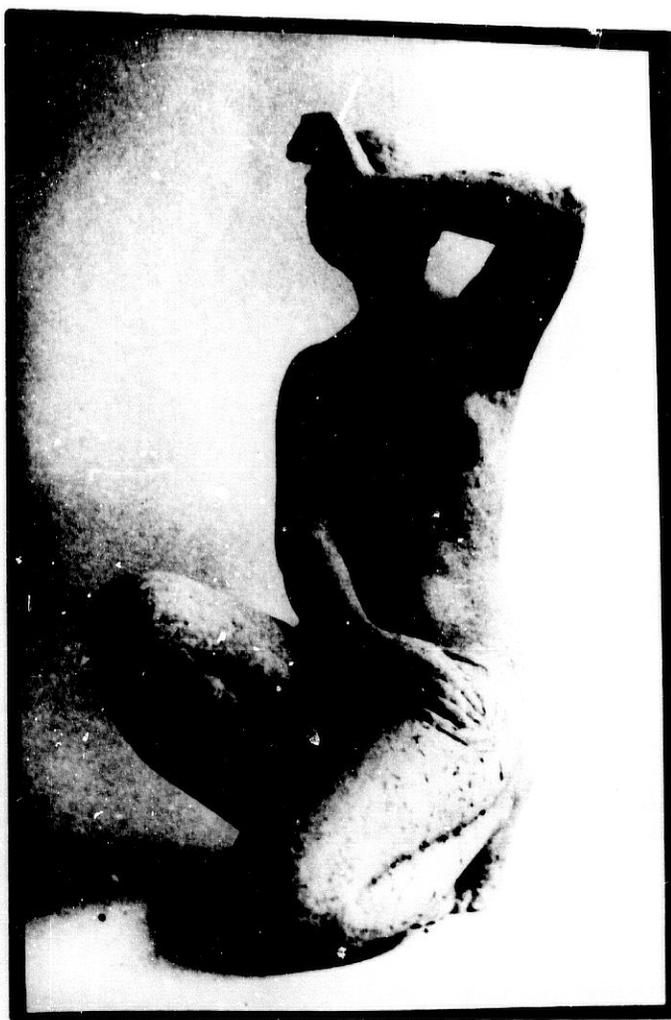
Ftg. 300.

Muchacha secándose.
(40 cm.).
Antonio Gavira.



Ftg. 301.

Muchacha con abanico.
(30 cm.). 1972.
Antonio Gavira.



Ftg. 302.

Muchacha secándose
al sol.
(33 cm.). 1973.
Antonio Gavira.



Ftg. 303.

La salida del baño.
(33 cm.). 1978.
Antonio Gavira.



Ftg. 304.

Muchacha tomando el sol.
(40 cm.). 1975.
Antonio Gavira.



Ftg. 305.

Madre con hijo.
(41 cm.). 1972.
Antonio Gavira.



Ftg. 306.

Joven madre.
(75 cm.). 1961.
Antonio Gavira.



Ftg. 307.

El retoño.
(24 cm.). 1981.
Antonio Gavira.



Ftg. 308.

Mare e hijo.
(50 cm.). 1983.
Antonio Gavira.



Ftg. 309.

Vieja canaria.
(Máscara).
(35 cm.). 1975.
Antonio Gavira.



Ftg. 310. Retrato del cantor Antonio Mairena.
1964.
Antonio Gavira.



Ftg. 311. Mujer sentada con niño.
Pertenece al periodo entre (1977-79).
Antonio Cano Correa.

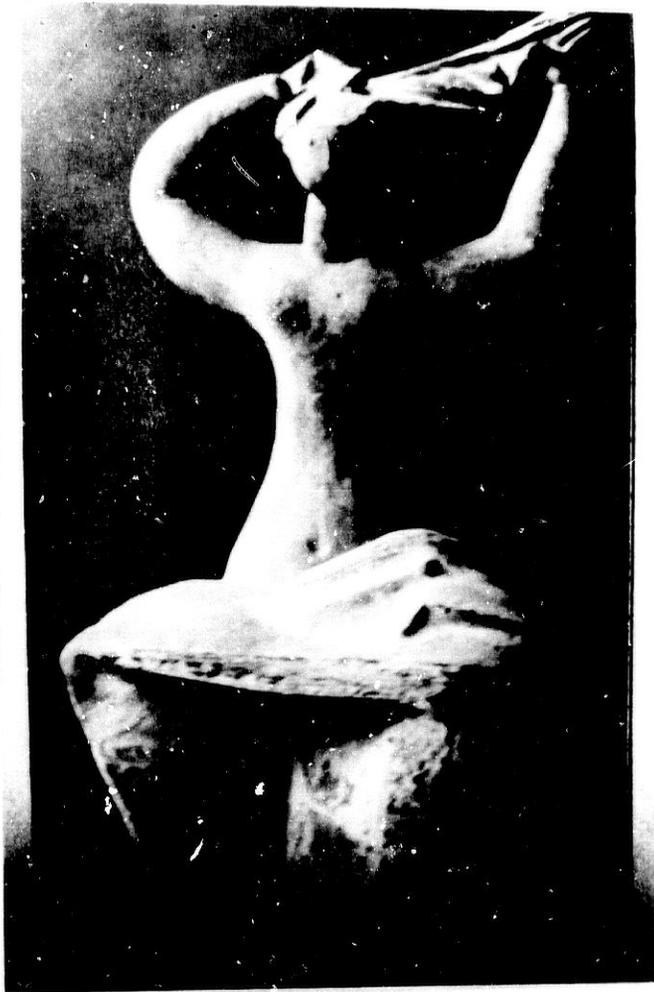


Ftg. 312.

Relieve de S. Martin.
1954.
Antonio Cano Correa.

Ftg. 313.

Virgen con el Niño.
(40 x 50 cm.). 1957.
Antonio Cano Correa.



Ftg. 314.

Muchacha del pañuelo.
1963.
Antonio Cano Correa.

Ftg. 315.

Figura sentada.
(20 cm.). 1967.
Antonio Cano Correa.





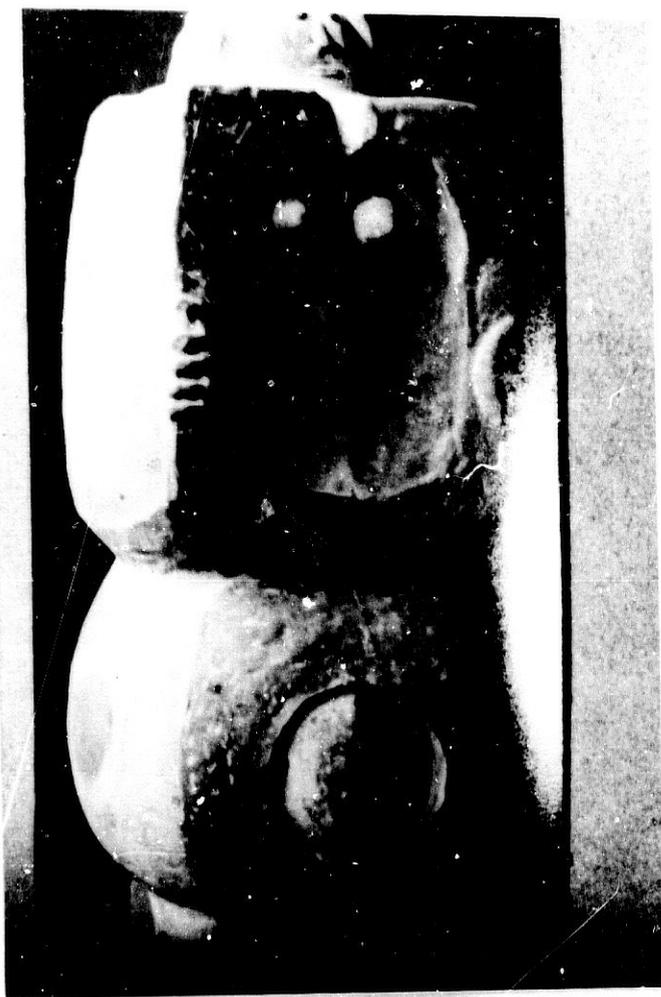
Ftg. 316.

Madre e hijo.
(50 cm.). 1963.
Antonio Cano Correa.



Ftg. 317.

Dos mujeres.
1978.
Antonio Cano Correa.



Ftg. 318.

Totem.
Periodo (1977 - 1979).
Antonio Cano Correa.



Ftg. 319.

Maternidad.
Periodo (1977 - 1979).
Antonio Cano Correa.



Ftg. 320. "Apolo y Dafne". (70 cm.). 1980.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 321.

"Mater Ecclesiae".
(43 cm.). 1970.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 322.

Nacimiento.
(25 cm.). 1970.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 323.

Misterio de Navidad.
(Fgrs. 30 cm.). 1975.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 324.

Nacimiento.
(29 cm.). 1982.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 325.

Extasis.
(1'40 m.). 1975.
Antonio Gonzalez Orea.

Ftg. 326.

Relieves del Santuario
de Tiscar.

Cuatro paneles:

- La Anunciación, la
Visitación (1'80 x
1'80 m.).
- Los cuatro evange-
listas. (3 x 1'80 m.).

1957.
Antonio Gonzalez Orea.





Ftg. 327. Relieve de S. Marcos y S. Mateo. Santuario de Tiscar. Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 328. Relieve de S. Lucas y S. Juan. Santuario de Tiscar. Antonio Gonzalez Orea.



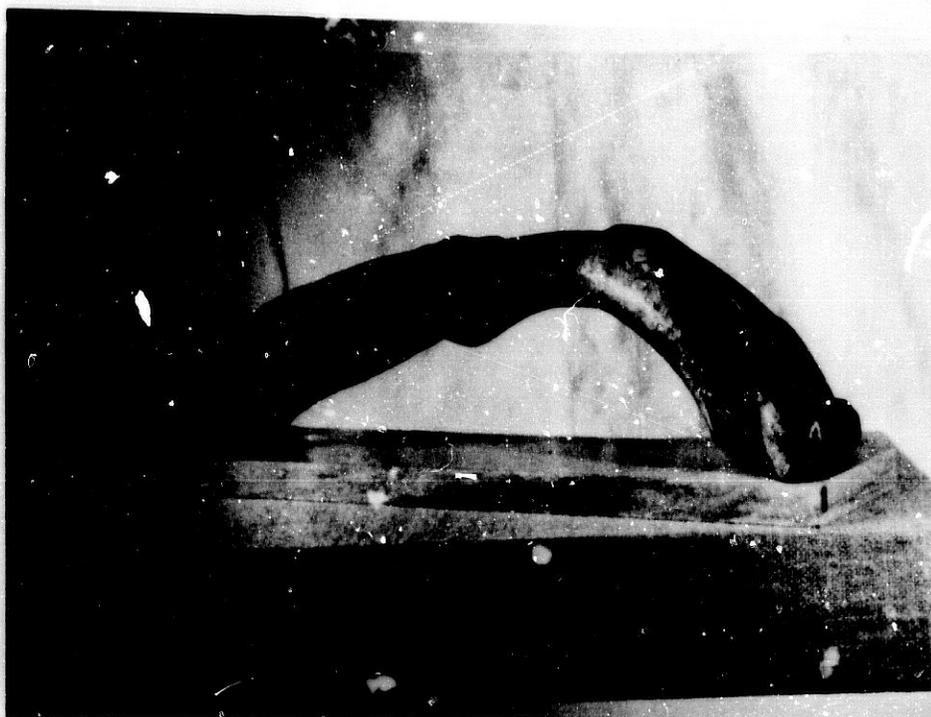
Ftg. 329.

Retrato.
1980.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 330.

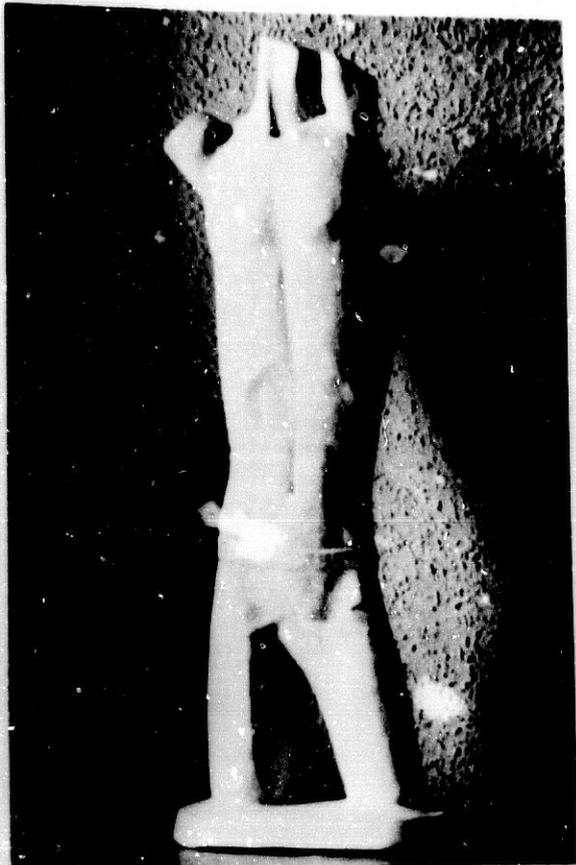
Retrato de
Juán Menéndez.
1981.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 331. Torso de clamor I. (65 cm.). 1984.
Antonio Gonzalez Orea.

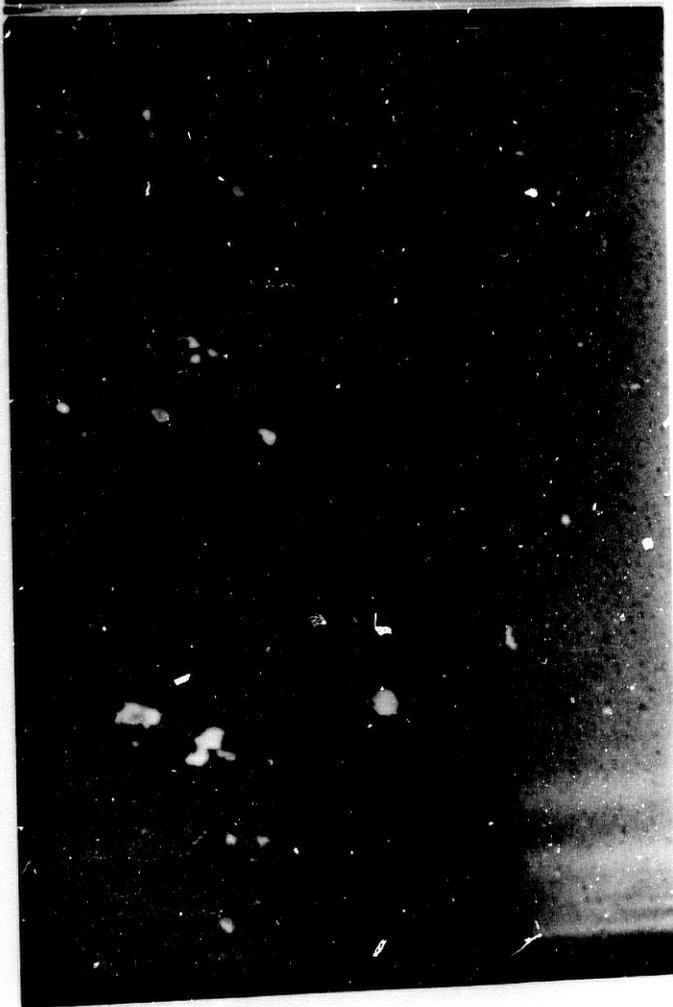


Ftg. 332. Torso de clamor II. (75 cm.). 1984.
Antonio Gonzalez Orea.



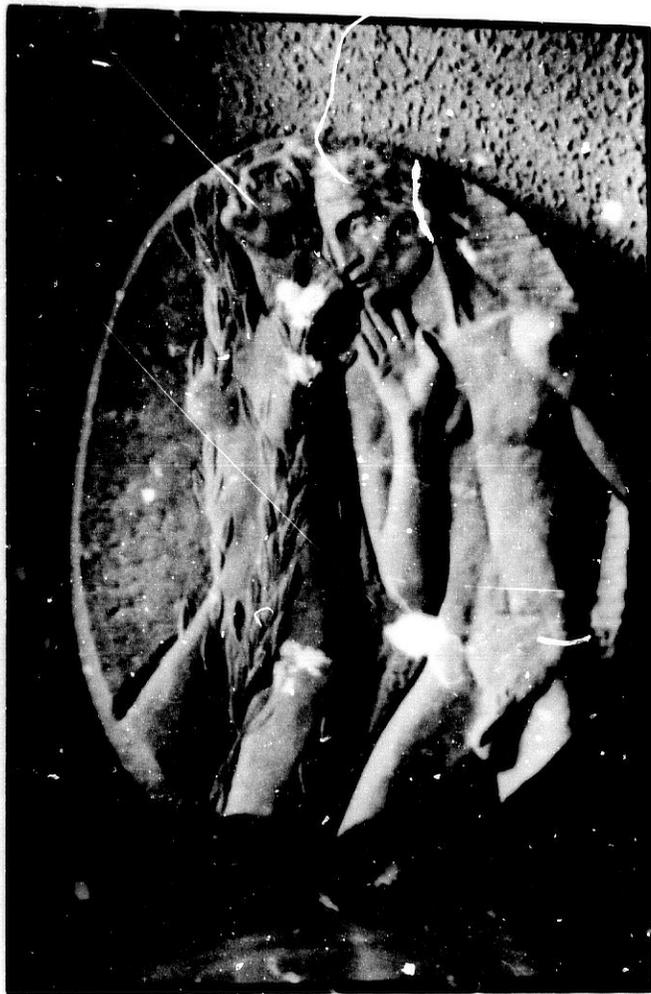
Ftg. 333.

Torso masculino.
(55 cm.). 1987.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 334.

Torso femenino.
(50 cm.). 1987.
Antonio Gonzalez Orea.



Ftg. 335. "Apolo y Dafne" (tondo).
(32 cm.) 1983.
Antonio Gonzalez Orea.