

UN PROYECTO ESCULTÓRICO: LA TORTUGA

Ana E. Balboa González* y Pablo de Arriba del Amo**

RESUMEN

En enero de 2003, los escultores Pablo de Arriba del Amo y José de las Casas Gómez presentaron la idea de una posible creación escultórica a la Junta municipal de Villaverde Alto. Este proyecto fue aprobado; por tanto, contó con la financiación necesaria para llevarlo a cabo, posteriormente fue instalado en la localización final propuesta, que era en la plaza Ágata de ese mismo distrito. En este artículo se van a desarrollar pormenorizadamente todos los pasos que se siguieron en el proceso de creación de este monumento, el cual por su envergadura era especialmente complejo. Desde la elección del tema, los materiales y los procesos hasta el desarrollo y estudio de la cimentación, todo ello será explicado para dar cuenta de un proyecto de máximo interés no sólo para los propios escultores, sino que, para el público general, la aproximación a este procedimiento puede hacer valorar el universo de la escultura mucho más. Hay que tener en consideración que ambos escultores se inventaron un procedimiento escultórico mediante la aplicación de sus conocimientos en una configuración novedosa, tanto por el procedimiento como por el método de aplicación de los materiales. Durante las páginas que siguen se verán y comprenderán las dificultades que tuvieron que afrontar no sólo a nivel técnico, sino a nivel conceptual para hilvanar todos los aspectos del proyecto, viéndose, así mismo, los ámbitos en los que este proyecto concreto es singular.

PALABRAS CLAVE: escultura, proyecto escultórico, cemento, tortuga.

AN SCULPTURE PROJECT: THE TURTLE

ABSTRACT

In January 2003, the sculptors Pablo de Arriba del Amo and José de las Casas Gómez, presented the idea of a possible sculptural creation to the Municipal Board of Villaverde Alto, this project was approved, therefore, it had the necessary financing to carry it out. It was later installed in the proposed final location, which was in Plaza Ágata in that same district. In this article, all the steps that were followed in the process of creating this monument, which was especially complex due to its size, will be developed in detail. From the choice of theme, materials and processes to the development and study of the foundation, all of this will be explained to account for a project of maximum interest not only for the sculptors themselves, but also for the general public. The approach to this procedure can make the universe of sculpture much more appreciated. It must be taken into account, that both sculptors invented a sculptural procedure by applying their knowledge in a novel configuration, both in terms of the procedure and the method of applying the materials. During the following pages you will see and understand the difficulties they had to face not only at a technical level but also at a conceptual level to put together all the aspects of the project, seeing, likewise, the areas in which this specific project is unique.

KEYWORDS: sculpture, sculpture project, cement, turtle.



1. INTRODUCCIÓN: ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA ESCULTURA PÚBLICA

Cuando un escultor se encuentra ante el reto de crear una obra para situarla en un espacio público probablemente sienta la necesidad de adoptar una perspectiva y una dinámica creadora distinta de la que le es más espontánea e íntima, de la que subyace en su creación más personal, libre de contextos o entornos específicos.

Al margen de lo que se pueden considerar aspectos meramente formales, el binomio escultura-espacio público ofrece una amplia diversidad de posiciones e intenciones, así como una gran variedad de planteamientos conceptuales; desde la obra que se relaciona con el espacio en el que ha entrado a formar parte como un extraño, un nuevo habitante, que con el transcurso del tiempo se va haciendo familiar, e incluso llega a ser capaz de entenderse e integrarse como un elemento más del paisaje urbano, hasta la intervención que renunciando a toda valoración plástica hace de la creación artística un instrumento de cambio o desarrollo social de la comunidad en la que se inscribe.

El artista ha de tomar decisiones inmerso en un complejo ámbito de intereses. En primer lugar, están aquellos que le son propios como creador, y seguidamente, tendrá presentes los del representante social, entidad privada o responsable político que le ha propuesto el encargo, y posteriormente, valorará las necesidades o las características del colectivo humano que ha de acoger la obra.

Es, además, ciertamente probable que se vea atrapado en una tupida maraña de teorías y opiniones expuestas, de manera más o menos categórica, por autores o iniciados en la materia, cada uno defendiendo una manera particular de entender lo que ha de ser y cómo ha de ser la escultura en el espacio público, cómo ha de actuar el artista y cuál ha de ser su responsabilidad.

Resulta evidente que, en las últimas décadas, dentro del contexto sociocultural occidental, el espacio público se ha transformado en un marco en el que los poderes políticos, quizás sobre todo económicos, articulan sus discursos apoyándose en la elaboración de imágenes que pretenden pasar a formar parte de las señas de identidad de la ciudad. En estas circunstancias, es fácil que el artista se sienta instrumentalizado y que su obra, sacrificando la autonomía del arte, pase a formar parte de la industria del turismo o de los servicios, muy próxima a la imagen publicitaria.

Sobre el arte público, de pronto, se han vuelto las miradas y comienza a semejarse a un auténtico campo de batalla. Los partes de víctimas más o menos inocentes comienzan a hacerse oficiales. El primer caído, el monumento, falleció tras desplomarse su otrora sólido pedestal, sus despojos se expanden por los campos desolados de la ciudad. Se han roto los espejos y sobre los mármoles y bronceos de antaño ya no se refleja la imagen heroica de la comunidad.

* Universidad Rey Juan Carlos. *E-mail:* ana.balboa@urjc.es.

** Universidad Complutense de Madrid. *E-mail:* pablodearriba@art.ucm.es.

Desde finales del siglo XIX se aprecia un gradual desvanecimiento de la lógica del monumento. Durante todo el periodo de la modernidad vanguardista, desde los comienzos del siglo XX hasta el afianzamiento del *pop art*, el monumento ha sido sistemáticamente negado¹.

Las escaramuzas se suceden y aunque no parece haber una estrategia que aglutine los distintos movimientos de ofensivas y contraofensivas, el espacio urbano, sus calles y avenidas, sus plazas y rotondas, los jardines, así como los parajes naturales, son ahora el reducto donde se liquidan las últimas cuentas, donde se termina de desmontar el viejo tinglado de la representación monumental, de la escultura cuyo propósito original era el de conmemorar, es decir, hacernos recordar juntos.

La idea de crear una escultura para un espacio público a partir de la iniciativa de un responsable-representante-mecenas se vuelve en este contexto un dilema que va más allá del mero ejercicio formal. Voces críticas reclaman un replanteamiento conceptual del artista y una revisión de su actitud y del sentido de su actividad.

Los viejos modelos, con su belleza atemporal, habiendo perdido parte de su poder de representación y sugestión no terminan de abandonar el imaginario colectivo y en la mente del escultor acechan agazapados, dispuestos a ofrecer sólidas alternativas ante la confusa y volátil situación. Pero no parece ni viable ni coherente atender su canto de sirena; y si el artista decide, a pesar de todo, tenerlos en cuenta se le exigirá una relectura crítica y sobre todo su valoración como representación unívoca del poder.

Efectivamente, el monumento y, en general, el arte público a menudo resulta demasiado ampuloso, cargado de retórica encerrada en un monólogo estéril incapaz de conmover o trasladar sentimientos. Pero ocurre también que en ocasiones esta especie de maleficio se rompe y la obra es capaz de abrirse en un diálogo que transforma su esencia y lo dota de una segunda vida, probablemente ajena a las intenciones particulares de su creador o de su promotor.

Es también frecuente encontrar que las propuestas que surgen como alternativas a la práctica tradicional del arte público adolecen de los mismos males y vicios, pero agravados por la voluntad expresa de alejarse de la conmemoración o la representación de unos valores o intereses colectivos, limitando su campo de actuación a reflexiones estéticas, ejercicios de una suerte de metalenguaje, propuestas autorreferenciales o formas deliberadamente vaciadas de significados. Si el monumento tradicional pretendía ser un reflejo de la sociedad, a menudo su alternativa es una obra que se refleja a sí misma; la obra, de este modo, pasa a hablar de las preocupaciones plásticas o estéticas más íntimas de su creador, pero articulado todo ello en el espacio público donde el colectivo ciudadano debe sentirse representado.

¹ Maderuelo, Javier. *La idea de Espacio* (Madrid: Akal, 2008) 190.



1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la práctica monumental tradicional la imagen adquiere un valor eminentemente simbólico, con voluntad explícita de conmemoración y el deseo de perpetuidad e inmortalidad. El monumento clásico se constituye en hito espacial; objeto para la memoria que impregna de significado determinados lugares urbanos. Se proponen representar sentimientos e ideologías colectivas arraigadas en forma de símbolos religiosos o políticos, evocando sin cuestionar. La representación tiene un marcado sentido narrativo y, tanto desde el punto de vista formal como del significado, se identifica con el lugar específico.

El monumento tradicional es, por tanto, un objeto dotado de un cierto magnetismo dentro del contexto urbano y, junto con la arquitectura, que a menudo se constituye en marco para la puesta en escena de la representación escultórica, componen auténticos espacios para la propaganda.

A partir de la influencia de la obra de Rodin, el artista reivindica una cierta autonomía y la libertad para interpretar los acontecimientos y construir una personal estructura simbólica. La experimentación formal y conceptual asociada a esa libertad creadora hace de la obra una manifestación eminentemente subjetiva, extraña al ámbito cotidiano y colectivo de los espacios abiertos de la ciudad. (Jianou, I, 1986)². En un primer intento por recuperar la conexión con la esfera pública, la escultura de las vanguardias históricas se apoya en la traslación de las propuestas experimentales, de índole eminentemente estética, de la intimidad y privacidad del taller o del recinto expositivo a la calle. Es una escultura pública que nace sin esa vocación, sin esa intención y, ante todo, no para ese lugar.

Pronto se hace patente esta incoherencia sobre todo entre aquellos artistas que, como los constructivistas, sienten la necesidad de dar una mayor trascendencia social a la creación plástica, superando así los límites de la investigación formal o material (Krauss, R, 2002)³.

Con esta nueva actitud el arte público encamina sus esfuerzos hacia la conquista de un lenguaje diferenciador apostando por la invención de una estructura formal y de significación que active el espacio colectivo. Para superar el problema de la relación entre la escultura moderna y los espacios abiertos, el artista toma conciencia de la importancia que adquieren las características específicas del entorno a la hora de establecer un determinado discurso formal, simbólico o referencial, logrando así un conjunto escultórico activamente relacionado con el entorno que le rodea (Maderuelo, 1994)⁴.

El arte en este contexto reconquistado parece adquirir de este modo nuevas dimensiones y asumir nuevas funciones: como punto de referencia o hito espacial, como elemento activador de un entorno urbano, como objeto que dota de contenido

² Jianou, Ionel. *Rodin*. Paris: Arted, 1986.

³ Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal, 2002.

⁴ Maderuelo, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Visor, Cuadernos del círculo, 1994.

al lugar que lo acoge, como elemento que humaniza o amortigua actuaciones de urbanismo agresivo, como catalizador de relaciones comunitarias; funciones que, sin embargo, no son necesariamente ajenas al monumento tradicional, aunque en aquel caso estas consideraciones quedaban supeditadas a intereses propagandísticos, representativos o conmemorativos.

La escultura que actualmente surge en las calles y plazas de nuestras ciudades está dominada por el signo de la apertura. Frente al carácter compacto y cerrado del significado y la simbología del monumento, ahora la obra ofrece, e incluso provoca, una lectura múltiple, cargada de ambigüedades y marcada por la subjetividad del propio espectador.

Junto a la figuración, que lejos de capitular parece recobrar impulso bajo nuevos aspectos conceptuales, conviven propuestas en las que pervive la especulación puramente formal con aquellas en las que de forma radical se promueve no sólo la mejora del entorno urbano, sino también del propio tejido social.

La utopía de un verdadero proyecto colectivo, que acoja las actuaciones de los artistas plásticos en el espacio público y las propuestas producto de esas intervenciones, y se integren plenamente en el universo simbólico o el entramado de intereses de la sociedad, choca a menudo con la volatilidad de ese universo simbólico y el cambiante y heterogéneo panorama social.

El artista afronta la creación en y para el espacio público apoyándose en diversos mecanismos que institucionalizan su relación con la sociedad. No sólo con el encargo, sino también a través de festivales, exposiciones y demás eventos temporales, el espacio urbano se transforma en una suerte de marco de experimentación donde aportar propuestas a la difícil relación entre el arte y la ciudad; siempre teniendo en cuenta que la obra, o mejor, la imagen pueda ser utilizada, asumida o al menos tolerada por quien representa los valores del momento.

2. CASO DE ESTUDIO: EL PROYECTO ESCULTÓRICO

Han pasado casi veinte años desde que se llevó a cabo este monumento, tiempo más que suficiente para que las reflexiones antes explicadas se hayan madurado, evidenciando su actualidad.

Con el repertorio conceptual e ideológico antes descrito, los escultores Pablo de Arriba del Amo y José de las Casas Gómez afrontaron el proyecto del que se dará cuenta, el cual se concretó en la realización de un grupo escultórico en la plaza Ágata de Villaverde Alto, dentro del contexto de renovación del equipamiento del distrito. La propuesta surgió del Ayuntamiento de dicha localidad, y la intervención artística debía ir encaminada al enriquecimiento estético de la zona. En definitiva, acontecieron los elementos para la creación, con una cierta libertad y margen de actuación.

La propuesta había que materializarla atendiendo a distintas premisas, unas conocidas, como el lugar, la función y el porqué, otras a las que había que dar forma como el qué y el cómo; se han de ver en el desarrollo de este artículo, determinando que el cómo fue la piedra angular de este proyecto.





Fig. 1. Pablo de Arriba del Amo, *Ilustración primeras ideas: llamas*, 2003, ilustración digital de 424 x 283, archivo Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

El primer desafío que originó este proyecto vino de la mano de la idea, pero continuó con la materialización y el proceso de plasmación de esa idea.

Este artículo pretende servir de ayuda, a propios y a extraños a la escultura, para entender el proceso de desarrollo y realización de una obra escultórica. De cómo la lógica de la escultura transmuta la materia a través de las ideas y el saber hacer de dos escultores, en una forma escultórica que al pasar a formar parte del ámbito colectivo debe asumir vida propia e independiente de los creadores, como así ha sido.

El impulso inicial se articula en torno a una forma escultórica figurativa, es decir, una forma humana, animal o vegetal (figs. 1 y 2). El porqué de elegir una forma figurativa nos remite al universo conceptual de los escultores encargados de hacer este proyecto, la obra escultórica de ambos artistas gira en torno a la figuración; por tanto, parece lógico pensar que su proyecto gire en torno a este tipo de lenguaje formal.

Sin embargo, en esta decisión tuvo también que ver el futuro emplazamiento de la obra: Villaverde Alto. Este es un barrio del sur de Madrid con una alta densidad de población, pero que, sin embargo, guarda la esencia de barrio común a muchos otros distritos de Madrid que aún conservan esa idea de cercanía y de vecindad tan particular. Por tanto, dos fueron las razones que determinaron el lenguaje escultórico que iba a intervenir en este proyecto, por un lado, la necesidad de dotar al «barrio» de un signo cercano, reconocible y familiar, y, por otro lado, la propia personalidad de los autores, cuyas tendencias e intereses se mueven en los terrenos de la figuración.

Una vez establecido el tipo de lenguaje comienza el fluir de ideas e imágenes. En el repertorio de formas que fueron diseñando, discutiendo y argumentando llegaron a un elemento en común, el animal. Cuando dos creadores trabajan juntos en un proyecto, deben llegar a tocar un asunto que a ambos les resulte interesante, cómodo y gratificante.



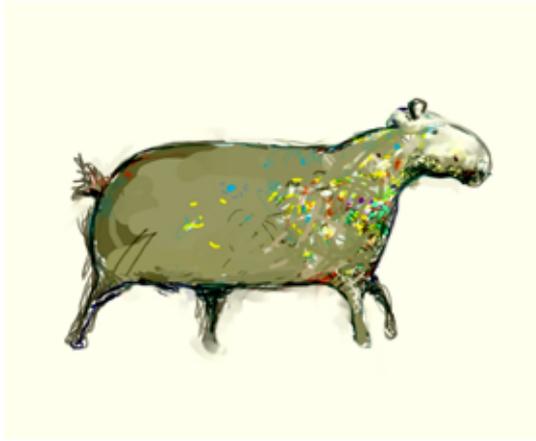


Fig. 2. Pablo de Arriba del Amo, *Ilustración primeras ideas: especie de animal*, 2003, ilustración digital de 303 × 249, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

Realizaron un amplio abanico de bocetos. En ellos había representados distintos animales con formas muy diversas, en algunos estaban agrupados y en otros aislados.

Se hicieron todo tipo de planteamientos en relación con el impacto visual de la forma, la escala, la situación, la colocación, etc. Estos planteamientos fueron solventados junto con los promotores del encargo, a los que se les presentaron distintos bocetos. En ellos se incluía habitualmente una figura humana como elemento referencial, el cual explicaba visualmente, la escala, el volumen y la proporción del animal.

Lo que en un principio se plantea como un mecanismo de trabajo y análisis, no exento de cierto carácter lúdico, adquiere, en este caso, otra naturaleza, la composición entre la figura humana y el animal pasa a primer plano y abre nuevas expectativas para la imagen que está comenzando a definirse con cierta nitidez en los dibujos y maquetas. Existía la disyuntiva de representar escultóricamente una figura humana a escala mayor o bien plantear una figura a escala natural.

Para resolver esta incertidumbre planteada por la escala se optó por conjugar sus dos aspectos más comunes, representar una forma animal a escala ampliada y junto a ella una forma humana a escala natural.

Hay una connotación primera cuando analizamos la relación entre el hombre y el animal, ciertamente relevante si el animal supera la escala del hombre. Hay una clara intencionalidad en la concepción de ello y una manera de ponernos frente al mundo como creadores. De alguna manera, esto es lo que lograron estos dos creadores con su propuesta.

Si bien se alternan distintos planteamientos, al observarlos con detenimiento tienen una serie de elementos formales que se repiten mas allá del animal al que representan, todos los bocetos previos reúnen en sí unas formas apreciadas como equivalentes; estamos ante una forma rotunda, cóncava con gran sensación





Fig. 3. Pablo de Arriba del Amo, *Fotomontaje del trecandis sobre una ilustración de la tortuga*, 2003, ilustración digital de 424 × 269, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España.

Fuente: archivo personal del artista.

de solidez, cerrada en dirección a la tierra, que descansa sobre unas patas en las que se mezclan, en distintos bocetos, la gracilidad, la sutileza, la precisión, la pesadez. Y de la que sale una cabeza con un largo cuello que no sólo pretende dar coherencia a la forma, sino que le imprime equilibrio y vigor.

Esta es la parte más importante de las ideas que se barajaron, y además esta forma enjuta y rotunda *avanza*, el animal es de este modo hecho pasar por el tamiz de la forma que reiteradamente se repite en los dibujos, en los bocetos del grupo de llamas a pesar de que hay una forma principal amplia y cerrada sobre sí misma que descansa en unas delgadas patas sobre ella sobresalen los largos cuellos y las cabezas, en la tortuga estas formas son de alguna manera equivalentes, y en el armadillo una forma rotunda que se alarga hacia la cabeza al igual que la tortuga descansa sobre unas patas que no parece puedan sostener al animal.

Esta es la coherencia de los escultores, el apostar por una forma y representarla con distintos caracteres, pero partiendo de una idea común. La valoración final está condicionada bien por sus formas, por su simbología o en último extremo por su expresividad. Al final, la tortuga tomó fuerza, quizás debido a su carácter apacible, con sus volúmenes rotundos, arcaicos y pesados casi pétreos, pero que sin embargo parece a la vista de los bocetos que su peso no es terrestre sino existencial. Un ser extraño al espacio urbano, un ser cuyo hábitat no tiene nada en absoluto que ver con el entorno en el que se le iba a ubicar.

La tortuga es considerada un animal extraordinario en muchas culturas, tolerante, carnal, con gran fortaleza y cómplice en la longevidad del cosmos, hay que tener en cuenta que es calificado como un fósil viviente dado que se tiene constancia de su aparición en la Tierra hace alrededor de trescientos millones de años. Su presencia está asociada a religiones, cultura y magia de muchos pueblos desde la





Fig. 4. Pablo de Arriba del Amo, *Fotomontaje del trecandis con mármol*, 2003, ilustración digital 298 × 212, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España.
Fuente: archivo personal del artista.

antigüedad, ha sido asociada al agua, a la tierra, al cielo, al universo, al cosmos, ha simbolizado el silencio, el tiempo, y también ha sido imagen de la lentitud.

Pueden ser buscadas asociaciones y relaciones simbólicas que justificarían la elección. Y estas podrían ser algunas de ellas: en la China ancestral, la tortuga era un animal espiritual, mágico y de buen agüero, en el caparazón de la tortuga se leían presagios y adivinanzas; además, se creía que podía pasar mucho tiempo sin comer ni beber, por lo que se le achacaban poderes sobrenaturales.

La tortuga, en este contexto mitológico, representaba un modelo del universo bajo la creencia de que el cielo era semiesférico y la tierra cúbica.

Para los chinos, el cielo es hemisférico y la tierra es cuadrangular; por ello, descubren en las tortugas una imagen o modelo del universo. Las tortugas participan, por lo demás, de la longevidad de lo cósmico; es natural que las incluyan entre los animales espirituales (junto al unicornio, al dragón, al fénix y al tigre) y que los augures busquen presagios en su caparazón⁵.

La razón de los caparazones abovedados enfrentados se verá que es fundamental en este proyecto, no sólo conceptualmente, sino que técnicamente se verá que va a resultar muy interesante.

Las posibles cargas simbólicas que distintas culturas pudieran haber proyectado sobre esta figura tampoco resultaban relevantes para las intenciones que iban

⁵ Borges, J.L. y Guerrero, M. (1966). *Manual de Zoología Fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 32.



Fig. 5. Ana Balboa González, *Primera maqueta de escayola*, 2003, fotografía digital de 306 × 228, archivo personal, Madrid, España, Fuente: archivo personal Ana E. Balboa González.

marcando este proyecto, cuyo perfil esencial estaba definido por la apertura. Por ello, más que simbologías asumidas o asentadas en torno a este animal, lo que más se apreciaba era su capacidad de sugerir e incluso de acoger ideas; una forma rotunda pero dotada de cierta ambigüedad en cuanto a su significado, que, además, se ubicaba en un espacio en el que se encontraría extraña a la dinámica social del lugar.

La figura humana se determinó como nexa, ante la extrañeza que la tortuga provocaría en los vecinos. Los creadores imaginaban que la tortuga provocaría un cierto rechazo o temor por su tamaño, pero que podría provocar también un cierto deseo de protección y este se manifestaba en que la figura humana era la representación de una mujer que se acerca a este ser gigante y lo quiere acariciar.

La ubicación de la escultura es determinante con relación a los materiales con los que se va a trabajar; si va a estar localizada en el exterior los materiales deben soportar la intemperie y tener una durabilidad y resistencia determinados. Todo creador quiere que la obra que va a realizar se mantenga en las mismas condiciones durante el mayor tiempo posible, y también que los agentes atmosféricos, los propios del entorno natural y los del entorno urbano no afecten demasiado a la obra. La resistencia, por otro lado, debe estar garantizada, más si cabe, en una obra en la que es de prever una fuerte interacción social.

Pablo de Arriba y José de las Casas venían desarrollando una investigación técnica, en aquellos años, acerca de las posibilidades que determinados aditivos, relativamente recientes, que se venían aplicando en el cemento en la construcción, tenían para la escultura.

Tradicionalmente el cemento ha admitido gran cantidad de operaciones y también ha sido utilizado para diferentes trabajos con gran carga creativa, como el trencandis, que será utilizado ampliamente por Gaudí a principios del s. xx (fig. 3).

Otra característica que resultó determinante a la hora de optar por este material fue la posibilidad que brindaba a los escultores de abarcar y controlar todo el proceso de realización dentro del propio taller sin necesidad de recurrir a medios externos. Plantear la obra en este material generaba problemas y retos que lo harían muy interesante como materia prima escultórica.

El tratamiento cromático y textural que se puede aplicar al cemento, la forma de trabajarlo e incluso la combinación con otros elementos como la piedra o el metal hacen que este material resulte ciertamente flexible y con amplias posibilidades desde el punto de vista expresivo.

La idea de dar al objeto final un cierto aspecto mineral, con aire de piedra preciosa en el que el trabajo con el material resalte sus valores, afianzó la necesidad de combinar el cemento con mármol de diversos colores para lograr una imagen más colorista, rica en matices en lo que se refiere al trabajo de las superficies. La incrustación de mármol en el cemento (fig. 4) resultaba además coherente con las características formales de la propia tortuga, en especial en lo que se refiere al aspecto de su caparazón.

Por otra parte, esta elección implicaba que, a nivel técnico, habría que descartar la utilización de moldes o encofrados para la realización de la pieza definitiva, y optar por la construcción, el modelado y la talla directa.

En cuanto a la figura, se decidió optar por realizarla en bronce; las cualidades del bronce definían a la figura, le transmitían un carácter existencial, y desde un punto de vista técnico facilitaban el proceso.

Con la idea clara y el material o materiales definidos, comenzaron a realizar las maquetas. Estas tenían una importancia primordial, ya que eran necesarias en los procesos de ampliación que seguirían.

En este primer trabajo con maquetas tridimensionales (fig. 6), se estableció el proceso que se seguiría para llegar al tamaño definitivo. Con la composición realizada a pequeña escala, se haría una primera ampliación de la tortuga a un tamaño intermedio para mantener cierto control sobre las formas y su expresividad ante los cambios de escala y que estas alteraciones no resultaran demasiado drásticas.

El modelado de la tortuga a una primera ampliación fue sencillo. Trabajaban con unas medidas accesibles (de aproximadamente 100 cm x 100 cm) (fig. 5). Y además realizaron unas maquetas de la estructura, que iban a resultar fundamentales.

Para la figura humana, resultaba más coherente trabajar directamente al tamaño final, teniendo en cuenta que se trataba de un tamaño asequible y que el tratamiento de las formas estaba marcado por una fuerte contención expresionista. Ampliar esta figura en concreto mediante un sistema de compases o cajas de ampliación restaría cierta inmediatez y visceralidad al modelado, algo que se consideraba esencial en la concepción de esa figura.





Fig. 6. Pablo de Arriba del Amo, *Primera maqueta completa del proyecto vista cenital*, noviembre 2003, fotografía digital de 5850 × 6330, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

3. EL MODELADO Y FUNDICIÓN EN BRONCE

Las calidades texturales del modelado aconsejaban seguir un sistema de fundición que respetara esas características, por lo que se decidió fundir por el procedimiento denominado a la cera perdida, que a grandes rasgos consiste en la elaboración de un modelo en cera que una vez recubierto por un molde refractario se «quema» dejando un espacio que pasa a ser ocupado por el bronce fundido.

Para seguir este proceso con la figura modelada en barro (fig. 7), primero se elaboró un molde flexible de silicona, realizado en dos capas. La primera capa sirve como registro y es de aproximadamente 2-3 mm, siendo aplicada directamente a pincel sobre la arcilla del modelado. La segunda capa de silicona tendrá un grosor de aproximadamente 15 mm. En la segunda capa a la silicona se le añade un agente tixotrópico que la hace más espesa y evita que se descuelgue de las superficies verticales. Sobre estas dos capas se aplica el contramolde o madreforma de escayola reforzada con cañas o varillas de acero corrugado fijadas con estopa.

Una vez recubierto el barro con estos moldes de silicona y escayola, se abre y se limpia. Con ello se eliminará todo el barro. Con este molde se hace una primera reproducción en cera de fundición, que de nuevo estaría compuesta por dos



Fig. 7. Pablo de Arriba del Amo, *Modelado de la mujer*, 2003, fotografía digital 8000 × 10 667, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

capas. Una primera de registro de cera roja, de aprox. 2 mm, aplicada a pincel, y una segunda de cera negra de aprox. 4 mm.

A partir de la reproducción en cera se pasa a lo que es propiamente el proceso de reproducción en bronce, que, en este caso, como ya se ha dicho, será a la cera perdida. La figura de cera, en una de las fases del proceso denominada quemado de la cera, desaparecerá y el espacio que deja será ocupado por el bronce fundido a unos 1100°C.

Una vez obtenida la figura en su material definitivo, se repasa y se le da el acabado final mediante la pátina, que en esencia consiste en un ataque al bronce con diversos productos químicos que producen una oxidación o coloración en la superficie del material, que tiene además la particularidad de proteger el bronce de su degradación por efecto de la exposición a la intemperie y la polución.

Se optó por una pátina con base de sulfuro de potasa, nitrato de hierro y nitrato de cobre, aplicados en disolución acuosa, pulverizado sobre la pieza de bronce calentada con soplete de gas.

Con todo esto, ya se tendría una de las figuras del conjunto escultórico. Esta reproducción en bronce no resultaba tan problemática, pues al fin y al cabo se trata de un procedimiento usual que, si bien tiene mucho de artesanal, está bastante industrializado.



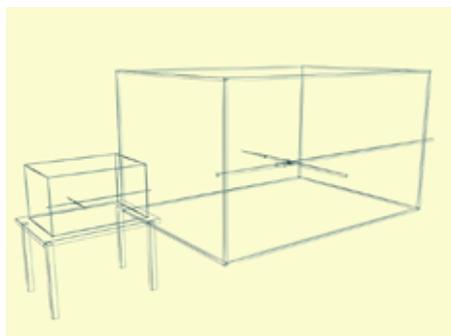


Fig. 8. Pablo de Arriba del Amo, *Ilustración de las cajas utilizadas en el procedimiento de ampliación por puntos*, 2003, ilustración digital de 3333 x 2500, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

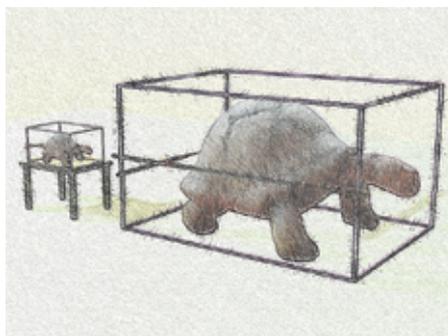


Fig. 9. Pablo de Arriba del Amo, *Ilustración de las cajas de ampliación con las figuras en el interior*, 2004, ilustración digital de 3333 x 2500, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

4. PROCEDIMIENTOS: SACADO DE PUNTOS, AMPLIACIÓN, ESTRUCTURAS, APLICACIÓN DEL MORTERO, COLOCACIÓN DEL MÁRMOL, RETALLADO, APLICACIÓN DE LA PÁTINA

Tanto por su tamaño como por el material elegido para su realización la parte del conjunto que planteaba más dificultad era la tortuga.

Antes de iniciar el proceso de ampliación, había que plantearse una serie de cuestiones de carácter técnico que se circunscribían al método de ampliación, la estructura, el material, el acabado, el transporte y el emplazamiento.

Se decidió que el método que se aplicaría para ampliar el boceto de escayola a su tamaño definitivo sería por la técnica tradicional de sacado de puntos (fig. 8). Viendo este procedimiento con la perspectiva de estos últimos veinte años parece mentira todo el trabajo realizado, la complejidad y laboriosidad de un procedimiento que hoy resulta hasta extraño, atendiendo a los nuevos modos de reproducción escultórica que nos han traído las nuevas tecnologías aplicadas a la escultura, escaneado, fotogrametría, etc.

Teniendo ya el modelo de escayola de aproximadamente un metro de longitud, había que proceder a su ampliación respetando la forma general y sus proporciones.

Para ello se construyó un juego de cajas de ampliación con estructura de tubo de hierro de 20 x 20 mm para la caja del modelo y de 50 x 50 mm para la de la ampliación, con sus reglajes y sistema de calas.

Este juego de cajas es en realidad un juego de dos prismas rectangulares proporcionales en cuyas aristas verticales se sitúan los reglajes también proporcionales y sobre los que se desplazan vertical, horizontalmente y en profundidad las calas





Fig. 10. Pablo de Arriba del Amo, *Maqueta a escala de la estructura portante*, 2003, fotografía digital modificada de 10 083 × 7108, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España.
Fuente: archivo personal del artista.

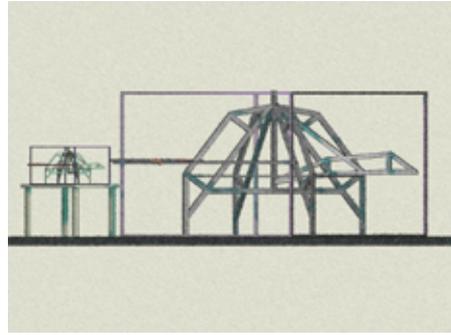


Fig. 11. Pablo de Arriba del Amo, *Ilustración de las estructuras dentro de las cajas de ampliación*, 2004, ilustración digital de 13 333 × 10 000, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

con las que se consiguen las tres coordenadas correspondientes a cada punto del modelo. El modelo de escayola se sitúa dentro de su correspondiente caja y mediante este sistema de ejes tridimensionales, se van tomando puntos de referencia que se trasladan a la caja dentro de la cual se irá configurando la tortuga ampliada.

Así, el modelo de escayola quedaba dentro de su caja de ampliación, para permitir que la tortuga definitiva fuera apareciendo en la otra caja (fig. 9).

Se estaba planteando una voluminosa forma en cemento que por distintas razones debía ser hueca; por lo tanto, habría que diseñar una estructura portante que soportara el peso del conjunto, estimado en unos 8000 kilogramos, que fuera lo suficientemente rígida como para que no se produjeran fisuras en la carcasa de cemento y a la vez que sus movimientos de dilatación y contracción por los cambios de temperatura no se transmitieran al cemento. Debía ser además una estructura que en el momento del traslado pudiera soportar, sin deformaciones, en un punto superior de anclaje todo el peso del conjunto.

El material que se iba a utilizar, el cemento, debía llevar una serie de aditivos y fibras que reforzaran su estructura y a la vez le dieran elasticidad y plasticidad.

La superficie del cemento y las incrustaciones de mármol debían tener ciertas cualidades cromáticas que les proporcionaran expresividad; además, ese tratamiento debería soportar las agresiones propias de los agentes atmosféricos, la contaminación o el vandalismo, así se decidió dar un acabado a base de nitratos de hierro, cobre y sulfuro de potasa en caliente, es decir, aplicados con brocha y calentados con soplete.

Una vez realizada la pieza en el taller habría que transportarla a su ubicación definitiva, lo que implicaba problemas técnicos de peso, vibraciones, medidas, etc.



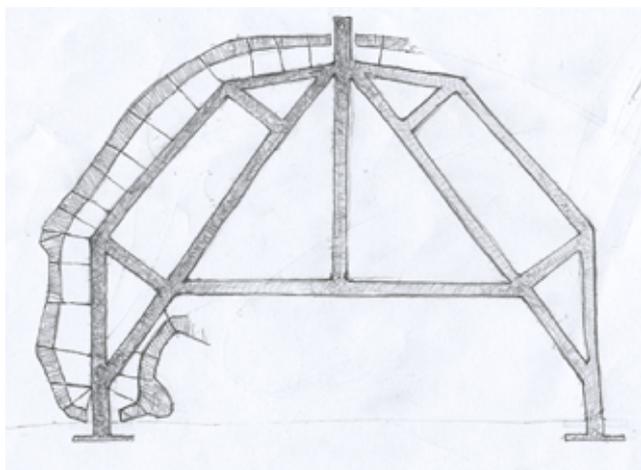


Fig. 12. Pablo de Arriba del Amo, *Dibujo de la estructura*, realizado en noviembre de 2003, dibujo escaneado con dimensiones 1918 x 1423, archivo de Pablo de Arriba del Amo, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

Era preciso definir la cimentación y los sistemas de anclaje, así como el propio proceso de instalación.

El diseño de la estructura debía hacer frente a la problemática técnica antes avanzada: el peso del conjunto estaba distribuido en las cuatro patas y, por tanto, la estructura debía soportar todo ese peso (fig. 10).

En el momento del transporte a su emplazamiento definitivo se levantaría la figura desde un punto superior de la estructura que quedaría al aire y se tataría posteriormente una vez cimentado. Este punto estaba conectado con toda la estructura y debía poder sostener todo aguantando las tensiones derivadas del transporte.

Estos problemas suponían riesgos que corría la obra, había que garantizar que no sucedieran: riesgo de que las cuatro patas no soportaran el peso de la bóveda-caparazón de la tortuga y se produjeran fisuras en el encuentro de las extremidades con el bloque central; y riesgo también de que, una vez concluida la escultura, cuando, para su transporte, fuera elevada por el punto de anclaje superior, el consiguiente cambio de tensiones provocara deformaciones y fracturas en esos puntos de encuentro entre el cuerpo y las patas o el cuello.

Por todo ello, se diseñó un sistema de cerchas que se constituiría en una estructura portante lo suficientemente rígida como para soportar, no sólo el peso, sino las variaciones en las tensiones.

Los bocetos y dibujos para el diseño de esta estructura eran fundamentales para visualizar la solución más adecuada. Diversos ensayos permitieron llegar a una maqueta de la estructura, a partir de la cual, se procedería a su propia ampliación dentro de la caja definitiva. Se abordaba esta fase del proceso con especial cuidado ya que un error en el diseño de la estructura o en su cálculo implicaría un mal



Fig. 13. Ana E. Balboa González, *Fotografía de la estructura, proceso de soldado de las varillas de acero corrugado sobre la estructura portante*, enero 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

funcionamiento de esta, por lo que, sin duda, truncaría el resultado final, ya que el proceso que se iba a seguir no permitiría correcciones.

Además, había que tener en cuenta otra serie de aspectos. El primero, que la construcción de cemento armado no debería estar en contacto directo con la estructura portante, ya que al ser esta de tubo de hierro con pared de 3-4 mm, sufriría apreciables movimientos de contracción-dilatación con los cambios de temperatura, movimientos que la carcasa de cemento no podría absorber y por lo tanto produciría fisuras.

Había, pues, que diseñar la estructura en función de dos condicionantes: que el cemento no tocara directamente la estructura y que la estructura repartiera bien el peso entre los puntos de apoyo para que lo soportaran eficientemente.

La propia forma de la cercha resolvía el problema del reparto del peso. Vendría a ser un sistema de dos cúpulas, una de ellas invertida, unidas por su base y que trasladan su peso al exterior en cuatro puntos.

Así, convergen, de forma inconsciente, algunos aspectos conceptuales que aparecen en la génesis de la idea con los aspectos técnicos derivados del propio proceso constructivo: el concepto de bóveda, que había surgido en la configuración conceptual de la escultura (el caparazón superior de la tortuga como metáfora), se materializaba ahora en un proceso técnico.

La construcción de la estructura sustentante (fig. 11) se realizaría en tubo de hierro estructural de 80 × 40 × 4 mm para los elementos principales y 50 × 30 × 3 mm para los secundarios, todo ello unido con soldadura eléctrica.

Era, así mismo, necesario definir un sistema para separar la estructura metálica portante, del cemento, pues, como ya se ha indicado antes, había que evitar que las dilataciones y contracciones propias del hierro afectaran al cemento. Para ello





Fig. 14. Ana E. Balboa González, *imagen de la triangulación realizada con las varillas de acero sobre todo el volumen de la figura*, enero 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

se fueron soldando varillas de acero corrugado de 8 mm que se proyectaban radialmente desde la estructura hacia el exterior.

Estas varillas, por un lado, separaban y por otro unían el modelado de cemento y la estructura metálica; además, su número, longitud y diámetro configuraban un entramado relativamente flexible que absorbería las tensiones producidas por los cambios de temperatura evitando las fisuras (fig. 12).

La longitud de estas varillas era también determinante, ya que cada una de ellas debía fijar en el espacio los puntos ampliados tomados de la superficie del modelo. Es decir, el extremo de estas varillas serviría para ir configurando tridimensionalmente la forma de la tortuga al tamaño definitivo.

El modelo de escayola daba los datos, es decir, el punto definido por las coordenadas X-Y-Z, que se trasladaba proporcionalmente como un punto definido espacialmente por el extremo de una de las varillas de acero corrugado.

Una vez determinados en el espacio los principales puntos de referencia, había que dotar de mayor solidez a ese conjunto de varillas; para ello se fueron uniendo unas con otras mediante un entramado triangular también de varilla de acero corrugado, logrando así un conjunto relativamente estable, pero flexible.

El caparazón de la tortuga, su parte más volumétrica, estaba formado por dos bóvedas. Por lo que a la hora de aplicar el cemento había que establecer un orden que facilitase el proceso.

Desde el primer momento, se pensó en dividir el caparazón de la tortuga en dos partes, la bóveda superior y la bóveda inferior, y aplicar el cemento siguiendo un procedimiento distinto en cada caso.

La estructura de acero de ambas ya estaba construida: las cerchas de hierro, las varillas soldadas y la triangulación hecha (figs. 13 y 14).



Fig. 15. Ana E. Balboa González, *Bóveda inferior construida con el cemento blanco, y con los extremos de las varillas de triangulación en la superficie*, enero 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

El mortero utilizado para todo el conjunto de la tortuga estaba constituido por una mezcla de cemento Portland BL II/A-L 42,5 R (blanco) y CEM II/A-L 42,5 R (gris) de alta resistencia, de la marca Lafarge Asland, arena de río lavada como árido principal, fibra de polipropileno Sikafiber M-12 para darle mayor resistencia a la fractura, Sika Latex como emulsión adhesiva y plastificante, que permite aplicar la masa sobre superficies verticales sin que descuelgue y pigmentos minerales en pequeñas dosis para zonas concretas de la superficie.

La dosificación de la masa fue la siguiente: una parte de cemento (blanco o gris en función de si la masa era para la superficie o para el interior) por tres partes de arena de río, una parte de Sika Latex por dos partes del agua para la masa, y en el proceso de amasado se dispersaría dentro de la masa la fibra de polipropileno en filamentos.

El proceso comienza por el caparazón inferior, para el que se construye una especie de encofrado sobre el cual aplicar el mortero. Previamente sobre el entramado de varillas se colocó una malla galvanizada que armaría el mortero, es decir, que le daría resistencia.

Sobre el encofrado se podría verter el cemento como si de un cuenco se tratara. Este encofrado se formó con una lámina de plástico y una malla metálica exterior. Esto iba a permitir echar el mortero en el interior manteniendo la forma de la panza y dejando en el exterior los extremos de las varillas de ampliación.

La malla que refuerza el encofrado de plástico se ataría a las propias varillas de ampliación dejando fuera unos 20 o 30 mm del extremo de estas.

Cubierto el encofrado internamente por una capa de unos diez centímetros de mortero y una vez fraguado este, se procedió a desmontar dicho encofrado apa-





Fig. 16. Ana E. Balboa González, *Creación del volumen completo con el cuello en voladizo, primera prueba de pátina en el cuello*, febrero 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

reciendo así la forma general externa del caparazón inferior con los extremos de las varillas de ampliación asomando unos 20 mm.

Si en la parte inferior el encofrado funcionaba como un cuenco (fig. 15) sobre cuya superficie interior se aplicaba el mortero, para la parte superior del caparazón el sistema se invierte y la masa se aplica sobre la superficie exterior del cuenco. Se procedería elaborando un encofrado invertido que evitaría que la masa de mortero rellenara el interior de la bóveda. Para ello se colocó una malla mosquitera de acero galvanizado que por su pequeña trama evitaba el paso del mortero. Esta malla mosquitera se apoyó sobre el entramado triangulado de varillas.

A continuación, se realizó una segunda estructura triangulada, también soldada a las mismas varillas de ampliación. Esta segunda estructura quedaría incluida dentro de la propia masa del mortero, y sería la armadura principal que dotaría de resistencia al caparazón superior.

De nuevo, y sobre este segundo entramado triangular se soldó una malla hexagonal galvanizada de 13 mm. El conjunto estaría formado, de este modo, por una primera malla que evitaría las filtraciones de mortero al interior de la escultura y una segunda malla que quedaría incorporada al cemento para darle mayor resistencia.

A continuación, se aplicó una capa de mortero de unos diez centímetros de grosor que dio el volumen de cemento global a la obra.

Conviene señalar que a la hora de diseñar la estructura principal la cabeza de la tortuga planteaba unos problemas específicos derivados de su propia configuración. Ésta era una parte muy delicada, teniendo en cuenta que sería un volumen en voladizo (fig. 16) y que, además, en su definitiva ubicación, sería sometida con toda probabilidad a fuertes tensiones y, con probabilidad, a bastante peso.



Fig. 17. Ana E. Balboa González, *Detalle de la aplicación del mármol, comienzo de la elaboración del trecandis*, febrero 2003, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

Había que asegurar su resistencia y rigidez; para ello, se diseñó un sistema de cerchas reforzadas con tirantes también de tubo de hierro estructural.

Se consideró la solución más fiable, y además la que presentaba mayor facilidad para unirla a la estructura de la cúpula y las patas.

En cuanto al cemento aplicado en estas zonas de patas y cabeza, había que tener en cuenta que el mortero quedaría visto; así pues, se optó por el cemento blanco de 42,5. Este mismo tipo de mortero blanco se aplicaría también en la panza como masa para el modelado superficial.

5. TRATAMIENTO Y ACABADO FINAL

Desde un primer momento, se barajó la idea de dar un acabado final a la escultura de la tortuga similar, en su aspecto, a los revestimientos de fragmentos de baldosas cerámicas, el trecandis, que caracterizan el universo formal que el arquitecto Antonio Gaudí plasmó en sus edificios. Se trataba de un acabado visualmente muy colorista y cercano al público, fácilmente reconocible, que permitía darle al caparazón de la tortuga un atisbo de realidad.

También se contó con la posibilidad de teñir o dar una cierta coloración al cemento, para ello sería necesario hacer una serie de pruebas no sólo cromáticas, sino de resistencia y durabilidad de la coloración.

Con esas imágenes tan particulares del posible acabado superficial, había que adaptarlo al material base empleado, el cemento.





Fig. 18. Ana E. Balboa González, *Repasado y pulido del mármol*, marzo 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

Inicialmente, se pensó en la utilización de los fragmentos de baldosa, pero pronto se apreciaron sus limitaciones en cuanto al modelado de las superficies, ya que implicaba un cierto facetado que no se ajustaba plenamente a las formas orgánicas de la tortuga, por ello se optó finalmente por la incrustación de fragmentos de placas de mármol de diversos colores, este material ofrecía la posibilidad de un posterior retallado con el que matizar o suavizar el modelado de las superficies (fig. 17).

Sobre la superficie de mortero del caparazón se aplican las piezas de mármol y piedra con la propia masa de mortero blanco, una vez fraguado se procede al rejuntado, rellenando también con mortero los espacios que quedaban entre los distintos fragmentos. Esta última aplicación de mortero serviría al mismo tiempo para sellar y reforzar la superficie.

Con toda la superficie del caparazón ya cubierta y el mortero bien fraguado se procedió al repasado y pulido, tanto del propio mortero como de las zonas recubiertas con mármol y piedra. Para el proceso de retallado se utilizó la amoladora radial, con muelas y discos de diamante y abrasivos (fig. 18).

Con el modelado final ya resuelto había que ocuparse de otro aspecto expresivo importante como era el del tratamiento cromático del cemento y las incrustaciones. Por una parte, se pretendía dar unidad al conjunto para que tuviera una entonación general, por otra se buscaba una mayor riqueza de matices que aportaran expresividad.

El tratamiento final se dio a base de nitrato de hierro y nitrato de cobre aplicado tanto sobre el mortero como sobre la piedra y el mármol. Para esta aplicación se utilizó un soplete de gas para calentar ligeramente las superficies y así acelerar el proceso de secado y coloración del material.



Fig. 19. Ana E. Balboa González, *Repasado final, aplicación de aceite*, abril 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

Una vez aplicado, las sales depositadas sobre la superficie permitían acentuar el tono de la piedra y potenciar el pulido. El resultado final era el de unos tonos verdes, cobre, amarillo, muy sugerentes de gran permanencia y resistencia.

En cualquier caso, y a pesar de la durabilidad de esta pigmentación, fue necesaria la aplicación de un aceite protector, la idea al aplicar este aceite era la de proteger la superficie de posibles agentes externos (no había que olvidar el hecho de que la escultura iba a estar en la calle y podría sufrir pintadas, etc.). Este aceite, aunque no elimina la acción de estos agentes, sí facilita sus limpiezas posteriores (fig. 19).

Finalmente, la tortuga gigante ya estaba lista. Sólo quedaba un pequeño detalle, la realización de unos pequeños orificios que cumplirían dos funciones: el drenaje de la humedad (evacuación del agua que hubiera quedado dentro de la misma) y la aireación del espacio interior.

6. TRANSPORTE

Llegó el momento crucial, la prueba definitiva que confirmaría la ejecución correcta de la obra. Cuando la tortuga fuera suspendida por el anclaje superior, se comprobaría si los cálculos de reparto del peso, así como la resistencia y rigidez del conjunto funcionaban adecuadamente.

Por fin, la grúa elevó a la gran tortuga, sin que esta sufriera el menor percance, no aparecieron las temidas fisuras y confirmaban su peso: cerca de 8000 kilogramos.

La imagen de esta criatura gigante de cemento suspendida por un solo punto resultaba a la vez sugerente e inquietante (fig. 20). La tortuga salía de su lugar





Fig. 20. Ana E. Balboa González, *Traslado de la Tortuga*, abril 2004, fotografía digital de 10 667 × 8000, archivo de Ana E. Balboa González, Madrid, España. Fuente: archivo personal.

de gestación y nacimiento para dirigirse a su nuevo hábitat, el entorno para el que había sido concebida.

7. CONCLUSIONES: EN SU NUEVO HÁBITAT

Desde el punto de vista técnico había que atender a la cimentación en su emplazamiento definitivo. Los técnicos del distrito habían preparado unas zapatas de hormigón con unas placas de anclaje a las que se soldaron los extremos de la estructura portante que sobresalían por la parte inferior de las patas.

Esta cimentación se cubrió con losas de Calatorao formando un disco que completaba la composición. Se cortó, asimismo, el anclaje superior por el que había sido transportada la figura, y se rellenó el hueco con una pieza de cemento y una placa de mármol que se llevaban preparadas para su finalización, ya en el lugar, con la figura anclada al suelo.

Una vez resuelta la parte técnica, sólo quedaba observar si el conjunto escultórico funcionaba en el lugar y era acogido con la sorpresa y la satisfacción que los autores esperaban.

Probablemente estamos ante la parte menos previsible del quehacer escultórico. Cómo es acogida la obra del artista cuando su público no está en las galerías de arte al que se le presume un interés y cierto conocimiento, sino que el público para el que se ha realizado la obra pertenece a cualquier lugar y tiene diferentes y contrapuestos intereses, todos legítimos y respetables.



Fig. 21. Pablo de Arriba del Amo, *Obra final instalada en la plaza Ágata*, 2005, fotografía digital de 2953 × 2481, archivo del artista, Madrid, España. Fuente: archivo personal del artista.

En este momento, me gustaría hacer referencia a la acogida particular que tuvo este conjunto escultórico por la gente del lugar, por sus vecinos, legítimos destinatarios de varios meses de trabajo y de mucha ilusión por parte de los autores de la obra y del equipo de escultores y técnicos que les ayudaron, esta acogida no fue muy buena en un principio, recibieron bastantes críticas por los vecinos puesto que no la esperaban, y les causó extrañeza. Sin embargo, esto no duró mucho tiempo, al cabo de unos pocos meses la escultura había dejado de ser un estorbo o un sinsentido para ser algo más en su vida, lugar de reunión, espacio para quedar, objetivo de las travesuras de los niños; en definitiva, había pasado a formar parte de la vida de los vecinos.

Dos seres extraños aparecen en un entorno que les es ajeno (fig. 21). La sorprendente situación provoca revuelo, todo tipo de reacciones, desconfianza en principio, asombro, admiración e incluso indignación. Las figuras, inmóviles, reciben las miradas y devuelven sugerencias y misterios.

Pasarán los días y los años y estarán ahí, pasarán a formar parte del paisaje urbano, a ser un vínculo, un lugar de encuentro que permanece.

Su nueva vida: el frío del invierno, el calor del verano, los juegos de los niños, las gamberradas de los adolescentes, la mirada de los vecinos, la compañía de los ancianos... Las pintadas, los golpes, soportará el peso de niños y no tan niños que cabalgarán como si de un caballo se tratara. Ahí continuará. Sorprendida y desubicada como el primer día, pero integrada en su entorno, y en ese proceso de integración mucho o todo tendrán que ver sus vecinos, los transeúntes habituales de las calles del barrio.



Es curioso pensar cómo una escultura con el paso del tiempo adquiere vida, los que la ven todos los días la van llenando de emociones, de sentimientos, van proyectando sus sensaciones, van creando una historia, su propia historia, van incorporándola al lugar, al barrio.

La transformación de la tortuga gigante perdida, que con el paso del tiempo se enraíza en este espacio, convirtiéndose en cotidiana y amiga. En una imagen amable y apacible para los vecinos, que la buscan sin querer todos los días con sus miradas, y que sin duda la echarían en falta el día que decidiera abandonarlos para buscar un nuevo lugar donde perderse... o quizás no.



BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J.L. y GUERRERO, M. (1966). *Manual de Zoología Fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- JIANOU, I. (1986). *Rodin*. Paris: Arted.
- KRAUSS, R.E. (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal.
- KRAUSS, R.E. (2015). *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- MADERUELO, J. (1994). *La perdida del pedestal*. Madrid: Visor, Cuadernos del círculo.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de Espacio*. Madrid: Akal.

Fotografías: Ana E. Balboa González
Ilustraciones: Pablo de Arriba del Amo.



