

ROTEIRO

Mi viaje visual en busca de la escultura

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ROTEIRO

Mi viaje visual en busca de la escultura

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. FRANCISCO LEIRO LOIS
LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EL DÍA 19 DE OCTUBRE DE 2025
Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. JUAN BORDES



MADRID
M M X X V

ISBN: 979-13-87647-13-1

Depósito Legal: M-22116-2025

DISCURSO DE
EXCMO. SR. D. FRANCISCO LEIRO LOIS

Excelentísimo director, excelentísimos señoras y señores académicos, familia, amigos, compañeros y colegas, me siento muy honrado y agradecido por poder dirigirme a todos ustedes desde este estrado, en este impresionante salón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargado de historia, en este solemne acto de ingreso como miembro numerario.

Os pido disculpas de antemano por alguna imprecisión o tropiezo que pueda tener a lo largo de esta lectura, pues siempre me he sentido más cómodo en las conversaciones de taller, junto a los colegas y a las piezas en proceso, que en presentaciones solemnes como en la que nos encontramos.

Antes que nada deseo agradecer de todo corazón a los académicos que me han propuesto para formar parte de esta Academia, a la que humildemente confío poder aportar una visión del arte desde la escultura, a la que he dedicado mi vida y mi trabajo: Juan Bordes Caballero, escultor con el que me une la pasión por la figura humana, y que se encargará posteriormente de contestar a mis palabras; Blanca

Muñoz, también escultora y artista de la línea y el dibujo en volumen penetrable y atravesable, con quien he compartido muchos años en la Galería Marlborough, y Alberto Campo Baeza, arquitecto dotado de una especial sensibilidad para entender la arquitectura como un paralelo de la escultura, algo que sin duda nos acerca y nos conecta con José Luis Sánchez, de quien hablaré a continuación, miembro de esta Academia y fallecido hace unos años.

Antes de dar inicio a mi discurso de ingreso, deseo recordar la figura y el trabajo artístico de quien me precedió en el puesto que voy a ocupar en esta Real Academia de San Fernando, José Luis Sánchez, un escultor que vivió tiempos difíciles en su juventud, tras la guerra civil, pero que pudo y supo participar en la renovación de la escultura española a través de la abstracción y, especialmente, desde el trabajo con arquitectos. De hecho, es algo muy visible en su obra, la pasión por la arquitectura, y se aprecia tanto en las maquetas que realizaba de sus proyectos públicos como en las formas y estructura de muchas de sus piezas.

José Luis Sánchez nació en Almansa (Albacete) en 1926, con pocos años, en 1935, se traslada con su familia a Madrid, y aunque regresa a su localidad natal al estallar la guerra civil volverá a la capital, donde se formará. Para poderse sufragar los estudios de bachillerato entró a trabajar muy joven en el

Banco Central. El trabajo en el banco le permitió más tarde emprender estudios de Derecho en la universidad. En alguna ocasión afirmó que le habría gustado cursar Arquitectura, pero que no era posible compaginar ambas dedicaciones durante un periodo tan largo de formación.

En esos años, sin embargo, frecuenta un nutrido grupo de amigos que prepara el ingreso en Arquitectura y comparten el gusto por el arte. Con Ruiz Hervás, Berrocal o Higuerras frecuenta la biblioteca del Ateneo, copia vaciados en el Buen Retiro, salen a pintar acuarelas por los alrededores de la capital y el Círculo de Bellas Artes les ofrece dibujo al natural de desnudos. Sus amigos le animan a que frecuente las clases de Ángel Ferrant, en la Escuela de Artes y Oficios.

Varias becas le permiten viajar, primero a Italia, a la Academia de España en Roma; a Milán, donde coincidiendo con la Trienal entabla una duradera amistad con Luis Martínez Feduchi, arquitecto con el que iniciará sus primeros encargos al volver a Madrid. Con una beca del Instituto Francés se traslada a París, y coincide con Feito y Farreras, con quien mantendrá una larga amistad. En 1960 recibirá la Beca de Creación Artística de la Fundación Juan March para la realización de diversas obras y relieves con ocasión de su participación en la Bienal de Alejandría.

Su participación en diversos proyectos de los denominados «pueblos de colonización», impulsados por el arquitecto y urbanista José Luis Fernández del Amo desde el Instituto Nacional de Colonización, le reafirma en la transversalidad e integración de las artes, en la centralidad de la arquitectura y también en la importancia del trabajo colectivo y en grupo. La colaboración con arquitectos en proyectos de todo tipo va a ser crucial en el desarrollo de su trabajo.

Colaboró en la década de 1960, en diversas ocasiones, con el arquitecto Rodolfo García de Pablos y también con Miguel Fisac.

Sobre todo hay que destacar los grandes proyectos de escultura pública civil, que acompañan a algunos de los edificios más singulares de la década de 1970 en Madrid.

En 1973 realiza un proyecto escultórico en acero inoxidable (con formas que simulan expansión y que pueden recordar hoy a ciertos proyectos de Frank Gehry), para los jardines de entrada al edificio de lo que es hoy el Ministerio de Economía, en el Paseo de la Castellana, diseñado por Antonio Perpiñá. Para las Torres de Colón, de Antonio Lamela, realizó una escultura que dominaba la entrada del edificio. Mucho más reciente, hay que destacar la puerta de la Fundación Albéniz, en la Escuela Superior de Música

Reina Sofía frente a la Plaza de Oriente, en el edificio diseñado por Miguel Oriol.

Figuras y obras como las de José Luis Sánchez ayudan a comprender mejor nuestra historia, las dificultades y los vericuetos de los procesos creativos; cómo las prácticas artísticas contemporáneas se abren paso a pesar de las circunstancias adversas. Su vida nos enseña la importancia que tiene la estrecha colaboración entre artistas y arquitectos, algo que se ha ido diluyendo en las últimas décadas y que creo que sería muy positivo recuperar.

Volver la vista atrás, hacia el trabajo realizado, volver a mirar tanto las obras como las exposiciones, es un ejercicio esencial que permite ir hacia adelante con mejor y mayor agudeza. Hay que hacerlo cada poco tiempo porque ayuda a comprenderse a uno mismo. Muy a menudo las exposiciones que agrupan obras de distintas épocas ayudan a ello. Las exposiciones individuales, sobre todo las de galería, y sus títulos, ofrecen muchas claves y sobre todo señalan las obsesiones, las líneas de fuerza, los problemas nucleares que se pretenden enfocar con el propio trabajo. Revisando las propias exposiciones individuales uno se da cuenta de que desde el inicio han ido rondando tres o cuatro ideas básicas o nucleares que se han ido entremezclando y dialogando. Han ido quedando como hilos conductores que aparecen

y desaparecen pero que vuelven a surgir con otro aspecto. Y se trata de ideas, experiencias o conceptos que intentan definir la escultura. En último extremo el objetivo de todo trabajo creativo es el de establecer un punto de vista propio. Este discurso quiere trazar el itinerario de estas obsesiones y de estas ideas, cómo han ido surgiendo y cómo se fueron desarrollando. Galicia, tanto su historia como los diversos estratos de su cultura, —muy especialmente el mundo rural y marinero que pertenecen a mis recuerdos y vivencias de infancia y adolescencia— son un eje central de mis intereses y de mi trabajo. Aunque desde muy pronto me establecí para vivir y trabajar en otros lugares, sobre todo Nueva York y Madrid, siempre he mantenido un pie en Galicia, en Cambados, y muchas de mis obras se explican desde allí: no es una cuestión de inspiración, sino de observación de la realidad y reelaboración de otros recuerdos, ambos chocan y se reformulan en piezas que son situaciones, tipos, personajes, historias, ecos de la lengua en los títulos. De hecho, casi todos mis títulos son en gallego, otros son en inglés por mi relación con Nueva York, pero prácticamente todos los títulos de mis exposiciones individuales en la galería Marlborough son en gallego. Sin embargo, mi encuentro con México puede ser un buen punto de partida en este itinerario. Viajé a México por primera vez a mediados de los ochenta y estuve por allí varios meses. Conocí la región central, la ciudad capital, por supuesto visité varias veces

el Museo Antropológico del DF que conserva las grandes piezas de las culturas precolombinas del país, viajé a la zona de Chiapas, al estado de Oaxaca, y también a las ruinas mayas en Yucatán. Me interesó muchísimo la escultura precolombina, principalmente la azteca, también algunos aspectos de la olmeca, especialmente la manera en la que cierran los volúmenes, simplificando al máximo la figura; es extraordinario lo esquemáticas que son tanto la una como la otra. En el caso azteca se trata de una estética cruel, tanto por la temática como por la propia técnica. En esto influye el hecho de trabajar con piedras duras, de origen volcánico, con formas muy geométricas, con muchas esquinas. Influye también la tecnología empleada en aquella época, pues desbastaban la piedra de una forma muy primitiva, sacando trozos con cuñas y después los acabados se realizaban por desgaste utilizando otras piedras, arena y agua, ya que estas culturas no disponían de herramientas de metal. En aquel momento yo venía de hacer una escultura muy narrativa, con ciertos toques entre cómic, pop y arte popular con elementos historicistas. El arte precedente, la historia, siempre me acompañan y es una referencia inevitable, ya desde el principio de mi carrera.

Mi escultura se da a conocer a principios de los años 80, principalmente en el panorama madrileño. En 1984 participo en la exposición «En 3 dimensiones», comisariada

por María Corral, en La Caixa, en la que se incluye, entre otras piezas, *Eva expulsada del paraíso*, que retoma aspectos de la talla popular gallega con elementos dramáticos y expresionistas. Ese mismo año presento una individual en la Galería Montenegro, en la que se exhibe *Xan Callan* (Fig. 1), un personaje de carácter grotesco, y en Arco 84, en el stand de la misma galería se presentan *Atleta* y *Xan Quinto* (Fig. 2), un personaje histórico pero cargado de leyenda de mediados del siglo XIX, un bandolero activo en el entorno rural de la ría de Arousa y del que habla de refilón Valle-Inclán en *Jardín Umbrío*, por boca de Micaela la Galana, que según cuenta fue sirvienta de su abuela y contadora de historias fantásticas y de terror: «Micaela la Galana contaba muchas historias de Juan Quinto, aquel bigardo que, cuando ella era moza, tenía estremecida toda la Tierra de Salnés». La escultura mantiene un lento movimiento hacia delante mientras mira hacia atrás y sostiene en una mano un cuchillo amenazante: es como si saliera de la escena de un crimen. Además, también se incluye en el stand a *Benito Soto* (Fig. 3), pirata y contrabandista de Pontevedra de principios del siglo XIX, que tuvo una vida corta pero intensa de desmanes en el Atlántico: el cuerpo se levanta levemente sobre las puntas de los pies como para abalanzarse hacia delante, como una reafirmación. En estas piezas la policromía no es detallada y deja ver el color de la madera como la carne de la escultura. A partir de estas figuras (que se



Fig. 1. *XAN CALLAN*, 1983. Madera de pino. 187 x 51.5 x 45.5.



Fig. 2. *XAN V*, 1983. Pino. 230 x 60 x 55 cm.



Fig. 3. *BENITO SOTO*, 1986. Madera de tejo. 255 x 88 x 50 cm.

identificaban por sus nombres-títulos con personajes reales, algunos revestidos de leyenda) hay un interés por abordar caracteres o tipologías de personajes que se van a ir alineando como una «comedia humana», con ironía y humor para hacer una crítica social. El interés por las tipologías surge con los dibujos automáticos de personajes en poses definidas o con características muy propias y singulares que representan al final caracteres y tipos sociales. Estos dibujos los he ido realizando de manera constante, y la primera vez que los expuse, a principios de los 2000, los agrupé bajo el título de *Semillero*, al tratarse de pequeños esbozos que en muchos casos han dado lugar a esculturas. En los dibujos aparece una pulsión narrativa que anticipa situaciones y sintetiza escenas, rozando la caricatura y a veces lo disparatado. Todo esto es un vestigio o resto de mi interés juvenil por el surrealismo. En Santiago, cuando todavía estaba formándome en la Escuela de Artes Mestre Mateo, conocí a varios artistas locales que habían formado un grupo llamado Foga. Era una pandilla de locos, obsesionados con el arte surrealista. Me dejé llevar por ellos y acabé siendo uno más del grupo. Pero aquella experiencia del mundo surrealista me sirvió para siempre (Fig. 4). Esta pieza, *Pies*, es de esos años. Mucho más tarde realicé una exposición con obras de tono surrealista de esa época, a finales de los años 70, en la Fundación Granell de Santiago de Compostela. Lo llevo encima y forma parte de mí y de mi manera de entender



Fig. 4. *PES*, 1975. Bronze. 49 x 32 x 30 cm.

el mundo. Principalmente a través del dibujo automático que sigo practicando, y que me ha ofrecido muy buenos resultados. Es una forma de dejar en libertad la cabeza en conexión con la mano. Hacia el año 1990, ya instalado en Nueva York empecé a hacer un tipo de obra donde recuperaba aquellos primeros tiempos surrealistas compostelanos. En la exposición con la que empecé mi larga relación con la Galería Marlborough de Nueva York, presenté una serie de piezas con estas reminiscencias, por ejemplo, *Fuego o Felipe IV Sur 5* (Fig. 5), *Habanero* y otra a la que le tengo mucho cariño, *Olivia tiene dos cabezas*. Más adelante, estas piezas volverán a salir para describir el contexto y la vida de calle en la ciudad. A la vuelta del viaje a México mi obra empezó a adquirir un aire más sintético, más antropomórfico, menos manierista. En el caso de las piezas en granito, empecé a darles un aspecto más conectado con el material, más telúrico, más hermético. Así estuve trabajando hasta finales de los años 80, pero posteriormente, en varios momentos, estas mismas dinámicas volvieron a aparecer. También en Ciudad de México, en una visita al Templo Mayor, una cosa que me cautivó es que estas culturas precolombinas construían los templos o ampliaban pirámides cubriendo las construcciones previas: no las destruían, sino que las construcciones nuevas se superponían y tapaban las anteriores, dejándolas tal cual. Debajo del Templo Mayor aparece un templo previo con la policromía intacta. Lo que



Fig. 5. *SUR 5*, 1990. Madera, hierro y poliéster. 184 x 180 x 60 cm.

más me impresionó es la piedra donde hacían los sacrificios humanos. Podrías imaginar un fulcro, una especie de altar de sacrificios, pero lo que aparece en este caso es una piedra a modo de estela que puede levantarse del suelo 70 cm con un ancho de 60 cm y un fondo de 10 cm de espesor. Ahí, tumbados los cuerpos boca arriba, les partían el pecho para extraerles el corazón y después depositarlo en el regazo del Chac Mool para que las águilas lo recogieran y lo llevaran al otro mundo. Contemplando esta piedra, recordé cómo la cultura hispánica gira alrededor de la pasión y muerte de Jesucristo. Esta relación entre el cuerpo y el objeto de tortura también aparece en las estaciones del viacrucis: la primera caída, la segunda, etc. Ese hombre con una cruz a cuestas se cae y vuelve a levantarse. Todo este dramatismo me vino a la mente al contemplar aquella piedra y esto influyó mucho en algunas piezas posteriores. Por ejemplo, una serie de piezas inspiradas en los jamoneros. Esos aparatos que vemos en muchos bares y tabernas, donde se pone el jamón y se va cortando a lonchas a modo de una obra en proceso.

También hice una serie de piezas con esa idea del cuerpo atormentado. Por ejemplo, *Jaibota* (Fig. 6), *Pájara* (Fig. 7) o *Androia* (Fig. 8). A partir de la piedra del tormento, el altar de los sacrificios humanos, salieron dos piezas, *Carroña I* (Fig. 9) y *Carroña II* (Fig. 10). Pero en estos casos los cuer-



Fig. 6. *JAIBOTA*, 1987. Madera de castaño teñido. 150 x 200 x 65 cm.



Fig. 7. *PÁJARA*, 1987. Madera de castaño y hierro. 166 x 236 x 64 cm.



Fig. 8. *ANDROLA*, 1988. Madera de castaño y pino, hierro.
220 x 305 x 107 cm.



Fig. 9. *CARROÑA*, 1986. Madera de castaño y granito.
220 x 150 x 70 cm. Colección del artista.



Fig. 10. *CARROÑA II*, 1986. Madera de castaño y granito.
220 x 150 x 70 cm.

pos boca arriba están partidos por la mitad. Muchos años después, durante la guerra de Siria, hice piezas monumentales utilizando figuras de cuerpos muertos colocados en esa postura. Boca arriba, pero esta vez eran torres hechas de cuerpos intercalados con tambores de columnas en recuerdo a las ruinas de Palmira, donde se desarrollaron algunos de los combates más mediáticos y emitidos del conflicto, aunque la pieza se titula *Aleppo* (Fig. 11). No obstante, hay un precedente para estas columnas de cuerpos, y es la pieza titulada *Molido* (Fig. 12), de 1999, realizada a partir de las masacres de la guerra de Bosnia, en la que una mujer lleva sobre la cabeza el cuerpo-cadaver de un hombre (el hijo o el marido) como metáfora de las limpiezas étnicas de aquel conflicto. Arrastrar, llevar o soportar un peso imprime movimiento a la figura a causa de la tensión y del esfuerzo del cuerpo. Esta temática reaparece en otros contextos. A principios de los 90, coincidiendo con el impulso que se dio de nuevo al Camino de Santiago, hice varias piezas combinando granito y bronce, pero dentro de un ambiente un poco más humorístico, más irónico, donde aparecían unos personajes acarreando unas piedras en forma de inmensas conchas aludiendo a los peregrinos: *Xatia I* (Fig. 13) y *Xatia II* (Fig. 14). En 2014 hice una exposición en Madrid, en Marlborough, titulada «Purgatorio». Ahí volví a jugar un poco con esa misma idea del cuerpo atormentado como un objeto. Una serie de personajes caminando con una roca a



Fig. 11. *ALEPPO*, 2016. Madera de pino. 400 x 250 x 250 cm.



Fig. 12. *MOLIDO*, 1999. Madera policromada. 203 x 206 x 64 cm



Fig. 13. *XATLA I*, 1993. Granito negro y bronce. 35 x 87 x 43 cm.



Fig. 14. *XATLA II*, 1993. Granito negro y bronce. 34 x 95 x 38.

cuestas, un poco tal como se representa en el Canto XI del Purgatorio, en la *Divina Comedia* de Dante, a los orgullosos (*Supervisor 2, Dirk, Santi, Pepe*) (Fig. 15). Y después, otros personajes donde el objeto casi se convierte en un juguete cuando se relee con otras claves, como *Sísifo confuso I* y *Sísifo confuso II*. Son personajes antiheroicos que parecen estar jugando con tres piedras. No se sabe muy bien si están haciendo malabarismos, si están en una clase de pilates o qué. En una exposición en la sala de la galería Marlborough, en Chelsea, Nueva York, a mediados de los 90, cuando todo empezaba a pivotar sobre el mundo de los géneros, presenté, entre otras piezas, *Skewered I* y *Skewered II* (Fig. 16), en español sería «ensartado», retomando la pulsión surrealista conectada con la crueldad y la violencia sobre el cuerpo. En estas piezas los cuerpos están atravesados por un espetón a modo de brocheta. De ahí viene el título. También en otra pieza posterior, del año 1997, titulada *Cortocircuito II*, hecha con varios materiales (fibra de vidrio, resina, madera, hierro y cemento) se representan dos cuerpos fundidos enganchados a un artilugio extraño. Debido a mi carácter introvertido, la escultura la utilicé a lo largo de todos estos años como una forma de comunicarme con el exterior. Hay un componente psicológico muy fuerte en algunas piezas. Aunque, por supuesto, en otras lo más importante es lo puramente escultórico. Una pieza que juega con ese vaivén estilístico, *Angelito* (Fig. 17), es un perso-



Fig. 15. *DIRK*, *SANTI PEPE* y *SUPERVISOR*, 2013. Madera y resina.

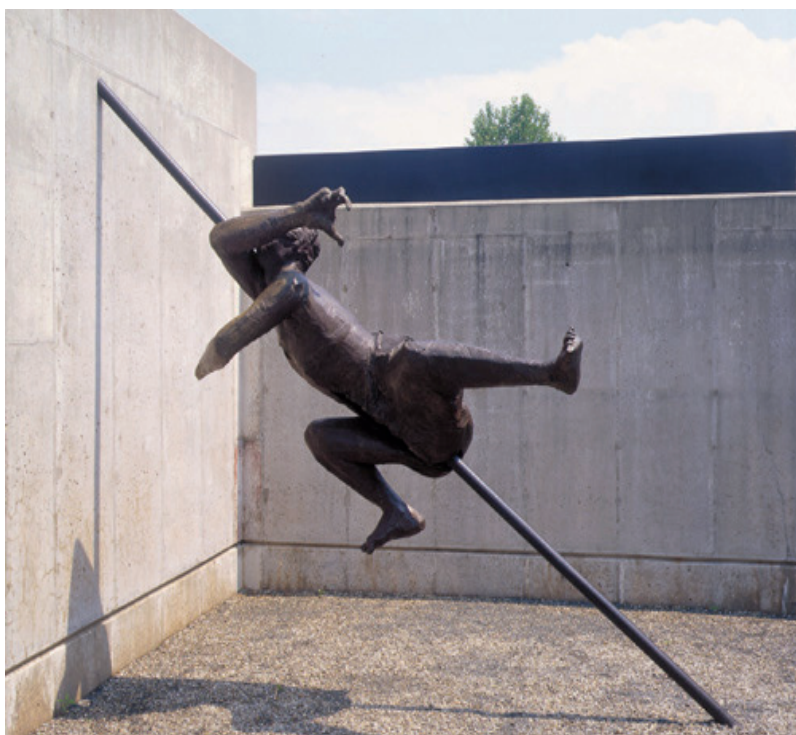


Fig. 16a. *SKEWERED I*, 1997. Bronze. 181 x 150 x 76 cm.



Fig. 16b. *SKEWERED 2*, 1997. Madera y metal. 247 x 208 x 399 cm.



Fig. 17. *ANGELITITO*, 1990. Madera policromada. 100.3 x 100.5 x 97.8 cm.

naje muy esquemático, subido en unos esquíes a modo de balancín, una resolución que utilicé en otras ocasiones. Volúmenes estáticos muy cerrados sobre un elemento inestable, produciendo un dinamismo extraño. En una pieza posterior se repite ese movimiento, *Amarela na eira*. Cuando en el año 1988 me instalé en Nueva York, en el barrio de Brooklyn, concretamente en Williamsburg, en la parte hispana llamada por los habitantes de mayoría latina Los Sures, mi calle, Sur 5, paralela al puente de Williamsburg, desembocaba en el río, al lado de la fábrica de azúcar Dominó Sugar. Aquello parecía que en vez de llegar a un país anglosajón del norte acababa de aterrizar en el Caribe. Pero nevado. El barrio olía a cuchifrito, a comida hispana. Los coches pasaban por delante de mi casa, siempre con las ventanillas abiertas, salpicando música caribeña y con olor de fondo a caramelo de la fábrica de azúcar. Si ya me gustaba la música caribeña, Nueva York era la olla donde se cocía la salsa, y Los Sures, el sitio. En Sur 5 enseguida monté el taller. Las obras continuaban siendo del mismo estilo de las que hacía en Cambados pero rápidamente empezó a cambiar todo. Fui dejando atrás un tipo de escultura hermetica, sobria, esquemática. Empiezan a aparecer trabajos más alegres. Recupero la policromía y mis coqueteos surrealistas. En aquellos primeros años en Nueva York empecé a viajar a la República Dominicana en un conocido vuelo directo que salía del aeropuerto de la Guardia, en Queens,

hacia Santiago de los Caballeros. Escapando del frío neoyorquino y continuando mi vida caribeña sin la nieve. Mi vida en Brooklyn fue transcurriendo en un paisaje en el que era frecuente ver la acumulación de basura en las aceras, mujeres por la calle, coches quemados y achatarrados y siempre todo invadido por ese persistente olor a caramelo de la fábrica de azúcar. Me gusta bailar. En aquella época íbamos mucho a un baile en Harlem, donde tocaban dos o tres orquestas cada noche, se llamaba Fuego Fuego. Y dos esculturas de ese momento se titulan *Fuego* y *Fuego Fuego* (Fig. 18). También recuperé de la etapa surrealista compos telana la combinación de materiales duros con blandos, pesados con ligeros. *Barco preto* (Fig. 19) sería una de las piezas más representativas de ese momento. *Habanero* (Fig. 20) es otra escultura de esa época, en la que un personaje sin cabeza, con un solo brazo, avanza sujetando una especie de enorme fruta. *Sosúa*, hecha en homenaje a la localidad donde me hospedaba en la República Dominicana, es también una fruta enorme con piernas y dos cabezas de haitianos escondidos detrás. En 1992 la Galería Marlborough abre espacio en Madrid. Allí presento una serie de esculturas fruto de esa evolución. Una pieza titulada *Estatua*, homenaje a lo absurdo de la representación del cuerpo humano, una figura de casi tres metros de altura portando debajo de sus brazos dos volúmenes a modo de lámparas, casi como esas figuras de arranque de pasamanos tan graciosas en las



Fig. 18. *FUEGO*, *FUEGO*, 1992. Madera policromada. 175 x 37 x 45 cm.



Fig. 19. *BARCO PRETO*, 1989. Madera, fibra de vidrio, poliéster.
125 x 250 x 190 cm.



Fig. 20. *HABANERO*, 1990. Policromed oregon pine. 164 x 92 x 35 cm.

escaleras monumentales de la belle-époque. Esta pieza viene un poco a contar esa forma irónica de ver la escultura figurativa, defendiendo al mismo tiempo las leyes tradicionales de la escultura, el volumen, la fuerza, el dinamismo, la monumentalidad, etc. Utilizaba y sigo utilizando un elemento para mí muy importante, tener las piezas al límite del equilibrio, como en el caso de *Fariñento* (Fig. 21) o *Thelma se despeja*. En el estudio de Sur 5, en esa época, empecé con una serie de piezas denominadas nubes, combinando partes blandas en poliéster con figuras en madera. Era un juego entre lo que flota y lo sumergido, evidentemente relacionadas con lo onírico. En una exposición en Burgos, en la sala de Caja Burgos, presenté una colección de piezas con el título «Cielo líquido», en la que se incluían obras como *Branca das Neves* (Fig. 22), una caja hecha con tableros de teflón, con un cuerpo desnudo de mujer en su interior, con factura realista y la superficie acabada en silicona. La caja, que remite a una urna funeraria de mármol, tiene unos agujeros por donde se puede introducir la mano y palpar un cuerpo durmiente, un cadáver o una reliquia. Esta situación de actuar con el tacto remite también a la sensación de ceguera cuando estás sumergido en el mar y no ves y necesitas utilizar las manos. Otra pieza importante de ese grupo la titulé *Morir soñando* (Fig. 23). Es un artilugio que se presenta a modo de tendedero o secadero de trajes de neopreno o chalecos salvavidas como se suelen ver



Fig. 21. *FARIÑENTO*, 2001. Madera de álamo. 198 x 137 x 59 cm.



Fig. 22. *BRANCA DAS NEVES*, 1996. Silicona, espuma espaxada, madeira, moqueta, ferro, polietileno. 128 x 205 x 70 cm.



Fig. 23. *MORIR SOÑANDO*, 1996. Tubo y esponja de PVC.
235 x 460 x 233 cm.

en algunas playas cerca de las escuelas de surf o de alquileres de tablas. Pero en este caso son, más precisamente, pantalones matavidas: experimenté yo mismo con uno de esos pantalones flotantes, y efectivamente flotan las piernas y la cintura dejando el tronco y la cabeza sumergidos. Es un flotador para acabar en el agua bocabajo y ahogado. Este mundo onírico líquido reaparece en muchas ocasiones en piezas diferentes, muchas de ellas presentes en la exposición titulada «Jardines fingidos», en la galería Marlborough de Madrid. En piezas como *In vitro* o *Winter 94* (Fig. 24) lo que planteo es una obra figurativa montada en una estructura a veces con carga simbólica, en otras ocasiones simplemente como artilugio que sirve para sujetar las figuras, como en el caso del homenaje a *Simón Rodríguez* o en el *Retablo Hannover*. Abordaré un poco más adelante estas piezas para tratar la estructura del retablo. La pieza *Winter 94* la hice en recuerdo a aquel invierno en el que la ciudad de Nueva York amaneció literalmente congelada. Una figura de mujer aparece suspendida, o mejor dicho flotando, mientras anima con un soplo a un objeto que parece un ideograma oriental o un adorno a modo de cartel. El objeto está hecho de tablero y forrado con moqueta y flores de seda amarillas. La figura aparenta estar congelada mientras sueña con la primavera a través del invierno. En *In vitro* (Fig. 25), del año 1995, prosigo con esa idea, esta vez se trata de una cabeza montada en una estructura más cercana



Fig. 24. *WINTER 94*, 1994. Styrofoam, fiberglass, masonite, carpet, silk flowers. 244 x 300 x 45 cm.



Fig. 25. *IN VITRO*, 1995. Madera de pino, álamo, bronce. 245 x 85 x 38 cm.

al mundo del diseño e insistiendo en la idea de lo que está por arriba o por abajo, sumergido o flotando. En esos mismos años hay otra obra un poco más potente, *Mon ami l'artiste* (Fig. 26), una estructura construida con tubos de hierro curvados con unos tablonos formando una pérgola en la que reposa una enorme silla o butaca con un personaje monstruoso. En la parte de abajo aparece un cuadro colgado en una percha, una alusión a esa parte atormentada de algunos artistas, como símbolo de la locura, pero también del impulso de la creación, de las contradicciones y del mundo interior. Hay otra pieza posterior titulada *Sábrego* (Fig. 27), también con esa misma intención y con varias capas de significado. Sábrego en gallego alude al terreno que está por debajo de la tierra fértil. Estas piezas se inspiran en las bateas, estructuras flotantes con partes sumergidas donde se cría el mejillón en las rías gallegas. Para la escultura, la arquitectura en ocasiones puede ser un recurso y una referencia esencial, porque permite desbordar los límites de la figura, establecer un contexto nuevo, acentuar la escena y, en definitiva, crear un ambiente y una atmósfera sin precisar o necesitar el plano efímero o de montaje de la instalación. Algunas obras citadas, como *Mon ami l'artiste* o *Sábrego*, pero también otras de las que hablaremos brevemente más adelante, como *Congostra* o *El busto parlante*, recurren a esta herramienta constructiva, pero donde mejor se puede analizar esta conexión en mi obra es a través de la



Fig. 26. *MON AMI L'ARTISTE*, 1995. Madera, poliéster y silicona.
310 x 334x 227 cm. 400 x 246 cm.



Fig. 27. *SÁBREGO*, 2001. Madera, hierro, aluminio y poliéster.
304 x 300 x 350 cm.

idea de retablo. Y muy específicamente a través del retablo barroco de la tradición artística hispánica en el que se funden de un modo muy sólido la arquitectura, la escultura, la pintura, los efectos de perspectiva a los que obliga la altura, la luz y el volumen; y la madera como material primordial. El retablo es un volumen «arquitectónico-escultórico» en madera, instalado-insertado dentro de otra arquitectura en piedra, y por lo general funciona como un añadido, a veces como una instalación inmersiva. El retablo me impulsó a una pieza muy significativa, titulada *Simón Rodríguez* (Fig. 28), nombre de un arquitecto muy relevante del barroco compostelano que se conoce como barroco de placas, contemporáneo de Casás Novoa, el autor de la fachada de la catedral y en cierto modo opacado por la monumentalidad de este. Siempre le admiré mucho por la manera en la que en sus retablos y en las fachadas que ha construido en Santiago de Compostela da mucha importancia a los volúmenes de las partes elevadas, acentuando el efecto óptico de las proporciones. Además, en algunos de sus retablos (como el de la iglesia de la Universidad en Santiago) o de sus fachadas (Convento de Santa María de Conxo, en el área de Santiago) aparece una sensación de movimiento hacia adelante que se abalanza hacia el espectador, creando una situación escenográfica envolvente. La pieza deja flotar una serie de figuras sobre la trama geométrica, casi imperceptible, de una parrilla de 4 líneas metálicas. Otra pieza de este



Fig. 28. *SIMÓN RODRÍGUEZ*, 1997. Hierro, madera de castaño, nogal y teka. 500 x 430 x 200 cm.

estilo es el *Retablo Hannover*, pensado para el pabellón de España en la Expo Internacional de Hannover en 2000, donde vuelvo a insistir en esa intención más arquitectónica o constructiva, podríamos decir instalativa, pero yo lo veo más dentro de la tradición del retablo, una escenografía donde los personajes aparecen en varias alturas, mientras el público podía atravesarlo por abajo como si se tratara de un pórtico. *Congostra* (Fig. 29), en cambio, es una pieza en la que recreo un recuerdo, una evocación de algo vivido. Esos sitios secretos, sitios donde crees que nadie te ve, construcciones extrañas, ruinas, escondrijos, lugares degradados o en construcción. En este caso se trata de una construcción hecha con tablones de madera que recuerdan a esos castillos de madera de los aserraderos. Por dentro hay un pasadizo donde aparecen dos personas en cuclillas, en un ambiente húmedo como si se hubiera producido una inundación o una fuga de agua. Aún así es un ambiente equívoco. Dolor de ropa. En el año 1989, en Buenos Aires asistí a la presentación del disco número 100 del gran Goyeneche. Este, al subir al escenario lo primero que dice es «me duele hasta la ropa». Me hizo tanta gracia esa expresión que años después la utilicé como título para una exposición. «Dolor de ropa, 2003». Me encajaba perfectamente con una serie de piezas que venía haciendo desde unos años atrás, donde la expresividad, el dramatismo transmitido al envoltorio del cuerpo, la ropa o lo que podría ser un cascarón a punto de reventar.



Fig. 29. *CONGOSTRA*, 1998.
Madera de pino gallego, poliéster, azulejos y agua, 250 x 250 x 500 cm.
Colección del artista.

Por lo general, en mi obra las piezas se asocian y se relacionan en grupos o en familias más que en series, que desarrollan ideas o preocupaciones comunes. Pero como ocurre en las familias humanas, más allá de los rasgos comunes prima o destaca la singularidad de cada personalidad. Con las piezas de cada familia sucede lo mismo: se relacionan entre sí manteniendo cada una su especificidad, los temas o los elementos formales, a veces coinciden y a veces no. Es lo que solemos definir como un «aire de familia», y es muy importante la relación que cada pieza establece con las demás, no es meramente producto de un desarrollo formal, es más bien de afinidad. Desde ahí construyen líneas narrativas. En el año 2001, a raíz del atentado de las torres gemelas realicé una pieza titulada *David* (Fig. 30). Un hombre ensimismado, melancólico, frustrado, sentado en una sandalia enorme. Esta pieza nos transmite lo absurdo que pueden ser ciertos comportamientos humanos. Poco tiempo después, y a raíz del desastre del Prestige en las costas gallegas, realicé una pieza con muchos personajes, inspirándome en las imágenes que aparecieron en los medios de grupos de personas limpiando las costas, retirando el chapapote tanto en el mar como en la costa. Para mí era como si fueran las mismas personas que normalmente recogen el marisco en las playas, vestidas con la misma ropa, prendas de plástico, ropas de agua que crean unos volúmenes muy geométricos, pero en esta situación, además, con los rostros cubiertos con masca-



Fig. 30. *DAVID*, 2001. Pino y masonita. 135 x 236 x 94 cm.

rillas. A estas piezas las titulé *Recolectoras* (Fig. 31), con cierta ironía, ya que en vez de recolectar marisco están recolectando chapapote. El cuerpo desaparece detrás de estos ropajes, transmitiendo el latir del cuerpo como crisálidas, envueltas en ese cascarón. Por ejemplo, *Rusted man*, también de esa época, provoca una necesidad de romperlo a martillazos y sacar lo que esconde. Pieza emblemática de esa época es *Artrosis*, escultura de 3 metros de altura, tallada en madera de tejo, con movimientos quebrados en el tiempo. *Operario* (Fig. 32), escultura presentada en una exposición en Pamplona, titulada «La Franja», en alusión a la Franja de Gaza. Es una pieza muy escultórica, todos los ángulos son importantes: la figura apoyada está en una mano, en una pala, agachándose a coger algo del suelo. Todo lo que se ve en la ropa cuando te acercas es importante. *Rollito de Primavera* (1994) (Fig. 33) mezcló lo tierno con lo dramático: una mujer con ropa que recuerda un poco a una geisha o a un personaje oriental que lleva en los brazos una colchoneta o un futón enrollado, del que salen por los extremos las piernas y los brazos de un cuerpo. *Relicario* es una figura vestida con una sudadera y tiene un hueco en el pecho donde alberga un seno femenino hecho en silicona. El trabajador con una ropa como si fuera de la piel del cuerpo me ha ofrecido muchas posibilidades escultóricas. Evidente es la pieza titulada *Camisa* (Fig. 34), tal cual como camisa de serpiente la escultura hecha en poliéster y colga-



Fig. 31. *RECOLECTORAS I, II, III, IV*. 2003. Madera policromada, plástico y metal policromado. 190 x 60 x 85 cm. 180 x 100 x 65 cm. 182 x 60 x 80 cm. 175 x 97 x 120 cm.



Fig. 32. *OPERARIO*, 2009. Madera. 135 x 150 x 105.



Fig. 33. *ROLLITO DE PRIMAVERA*, 1994. Madera policromada, arpillera y gomaespuma. 192 x 161.5 x 113 cm.



Fig. 34. *CAMISA*, 2001. Hierro, poliéster y fibra de vidrio.
360 x 375 x 180 cm.

da o enganchada a una estructura de tubo de hierro pintada. Esta obra podría pertenecer también a la familia de las esculturas atormentadas. Tanto *Emisario I* como *Speechless 1, 2, 3 y 4*, del 2003, fundidos en bronce y hierro, serían las obras donde más se evidencia esa idea de hermetismo producido por las vestiduras. Recursos humanos, «Human Resources», fue el título de la exposición en la galería Marlborough de Nueva York, en 2013. A partir del 2005, después de hacer piezas como *David* y *Las Recolectoras*, realicé una escultura titulada *Worker*, que de alguna manera venía avisando o anticipando futuras piezas. Empecé a trabajar un tipo de escultura más naturalista, dejando atrás un poco la ironía, el humor y centrándome más en lo formal. Esto coincide con mi apertura de estudio en Madrid, en 2005, y que dura hasta 2016. Son piezas en las que vuelvo a recuperar el dramatismo. Por ejemplo, *Sayón I* (Fig. 35), pieza monumental donde transmito ese malestar e indignación, cabreo, propios de los años inmediatos a los acontecimientos después del 11-M. Destacaría también la pieza *Capoeiro*, del 2006 (Fig. 36), de la exposición titulada «Compañía» (2006). La realicé a partir de una imagen fotográfica durante la gripe aviar. Un hombre intentando coger una gallina en un espacio cerrado. Este gesto me pareció el paradigma de la escultura. Una figura con los brazos y las piernas abiertas, como un jugador de baloncesto defendiendo, cubriendo huecos. Una escultura que ocupa el espacio y lo abraza.



Fig. 35. *SAYÓN I*, 2005. Castaño. 325 x 155 x 120 cm.



Fig. 36. *CAPOEIRO*, 2006. Madera de castaño. 182 x 161 x 124 cm.

Otras piezas relevantes de esta época son *A vara*, personaje extraño con pico de pájaro y pantalones altos de goma, un mariscador a flote; se llaman así los mariscadores que van en barca, tirando del rastro. Con esta pieza y otras como *Meatmarket* o *Mudanza* (Fig. 37) intento simplemente, a través de sus atributos, crear nuevas esculturas, sin ninguna otra intención. En la pieza titulada *Box* (Fig. 38) aparecen dos operarios de rodillas encima de una caja, en actitud de cerrarla clavándole puntas, de forma que no se sabe quién tiene más importancia, si la caja o las figuras. Recuerda a esos personajes que aparecen en los pórticos y las decoraciones de algunas catedrales e iglesias, representando a los operarios y canteros que las construyeron. Y en el caso de la escultura *Exposed* (Fig. 39), que representa a un hombre apoyado en una banqueta, atándose el cordón de un zapato con un gesto despistado y con dos máscaras descolgadas, una colgada del hombro y otra sobre la cabeza, la intención es transmitir esa sensación de vulnerabilidad, al quedar expuesto sin máscaras. En mi obra tiene mucha importancia lo simbólico y lo alegórico. La intención de las piezas no es la mera descripción, y van más allá de una mera lectura realista. Ese anclaje con la realidad es una herramienta que en ocasiones está muy presente y en otras desaparece por completo. Una pieza de este estilo es *Calafateador*, un personaje sentado, en reposo, mirando hacia un lado. Pieza serena, muy naturalista a primera vista, pero al analizarla se descu-



Fig. 37. *MUDANZA*, 2010. Pino tea. 220 x 110 x 185 cm.



Fig. 38. *BOX I* y *BOX II*, 2011. Madera de pino policromada.
120 x 168 x 60 cm. 125 x 100 x 60 cm.



Fig. 39. *EXPOSED*, 2011. Madera de castaña policromada.
190 x 105 x 60 cm.

bre una anatomía totalmente inventada. Esto es lo que realmente más me preocupó en este periodo. Las piezas más dramáticas en ese grupo son *Alepo* y también *Rendido* (Fig. 40). En el Museo Soumaya, de la Fundación Carlos Slim, en México, se puede ver una pequeña figura de Ecce-Homo sentada, que nada más verla me recordó al púgil en reposo, expuesto en el Museo Nacional Romano de las Termas de Diocleciano, en Roma, una escultura helenística, en bronce, encontrada en las termas de Constantino. A partir de ahí comencé a dibujar sobre esta idea, el hombre rendido, ese que no da más de sí. De alguna manera, esta escultura sería una fusión entre el púgil sentado y el Ecce-Homo cristiano. Hay que recordar que los escultores renacentistas y barrocos no conocieron esta escultura griega. La iconografía es la del hombre sentado y agotado. Sin embargo, se pueden apreciar muchas coincidencias. El cuerpo de *Rendido* se presenta sentado en un fulcro alto, de tal forma que las piernas quedan prácticamente suspendidas. Así, la escultura provoca una sensación de mayor cansancio debido a la incomodidad de la postura. Este recurso escultórico consiste en la sensación del agotamiento. Por lo general, el cuerpo en mis esculturas es inventado. Es evidente que hay varias ramificaciones en mi trabajo figurativo y que voy tomando y dejando esas familias según cómo va la vida, de una manera muy natural; se puede contrastar obra mía actual con piezas de hace 30 años. Por ejemplo, las cabezas



Fig. 40. *RENDIDO*, 2016. Madera de castaño. 133 x 93 x 61 cm.

que presenté en Barcelona en el año 2016 marcaron un cambio profundo (Figs. 41 y 42). Estas cabezas no son naturalistas, sino inventadas y deformadas en algunos casos por el gesto o el movimiento que presentan. Estas tres cabezas están en el territorio de la invención, los rasgos, el pelo ha sido llevado a un mundo posthumano, el tratamiento de las formas ha sido realizado de una manera sinuosa, eliminando pequeños detalles y con un acabado pulido, sin connotaciones dramáticas, al final este ir y venir me tiene ocupado dejando que el cuerpo se invente. En el año 2018 realicé las piezas *Gemela 1* y *2* (Fig. 43), dos figuras sentadas en unas sillas, una de las figuras con tres piernas. Las sillas parecen apéndices de su cuerpo, si en otras piezas la ropa es la continuación del latir del cuerpo, aquí son los objetos. Estas dos figuras van conectadas por la cabeza, de tal forma que una está posada en el suelo y la otra invertida cabeza con cabeza y dejando la sensación de que una está reflejada en la otra. Una pieza cercana es *Madama* (Fig. 44), un cuerpo totalmente inventado: de la cintura le salen unas formas como patas de una mesa o una especie de soporte para faldas. Por otro lado, en *Busto parlante* (Fig. 45), escultura que presenté en Madrid en el año 2018, retomo la solución del retablo en una construcción a dos alturas. Esta pieza es un homenaje a uno de los últimos capítulos de la segunda parte del *Quijote*, donde aparece la cabeza encantada. En ella interpreto la escena de una forma totalmente



Fig. 41. *CABEZA 2*, 2016. Madera de cedro. 51 x 31 x 41 cm.



Fig. 42. *CABEZA 3*, 2016. Madera de cedro. 51 x 31 x 41 cm.



Fig. 43. *GEMELA 1* y *GEMELA 2*, 2018. Madera de pino rojo.
202 x 107 x 80 cm. 193 x 180 x 135 cm.



Fig. 44. *MADAMA*, 2015. Madera de pino rojo. 267 x 80 x 160 cm.



Fig. 45. *BUSTO PARLANTE*, 2016. Madera. 293 x 380 x 240 cm.

libre, construyo en la parte alta del montaje un mueble extraño sobre el que está colocada una cabeza verde y al lado un personaje observándolo también pintado en verde, mientras en la parte inferior se encuentran dos figuras en unas posturas absurdas. Ningún personaje, excepto la cabeza, pertenece a la narrativa del pasaje cervantino. Siguiendo con esta misma poética, ya en el año 2022 realizo una pieza titulada *A filla da porteira* (Fig. 46). En este caso llevo la escultura a un territorio un poco más cómico, pero al tiempo cargado de tensión y de ternura, una pieza muy voluminosa con dos cuerpos abrazados y con unos elementos aplicados que la hacen vibrar. De esta época es también *Dioscuros*, en la que insisto nuevamente en la solución de la figura desdoblada, a través de unos hijos de Leda nacidos de la imaginación. La pieza está construida en varias capas y en ella otra vez aparece el surrealismo, como una referencia a los cadáveres exquisitos. A lo largo de estos 50 años de trabajo realmente mi preocupación ha sido intentar sacar el mayor partido posible a la escultura, profundizar en ella. Y además desde la figuración. Teniendo en cuenta los años en los que empecé a trabajar, a mediados de los años 70, cuando la figuración ya estaba dada por muerta, me empeñé en sacarle partido, con la ingenuidad y el atrevimiento que da la juventud, aventurándome a revisar la escultura a través de experimentos formales desde mi propia perspectiva, aunque de otro modo ya hubieran sido realizados anteriormen-



Fig. 46. *A FILHA DA PORTEIRA*, 2021. Madera de castaño.
226 x 137 x 95 cm.

te por otros artistas. El artista es una persona obsesionada con dos o tres ideas o problemas, quizás a veces más o a veces menos aún, que van y vienen constantemente, y que nunca le abandonan. Pero muchas de estas ideas y problemas son comunes, básicos, y aparecen y reaparecen en la historia. Podríamos poner como ejemplo todo lo que fue la escultura postcubista, por decir algo, o en los propios años 70 lo que se denominó el postminimal. Todas estas cosas al final siguen estando ahí. Contemplando las exposiciones actuales y los artistas jóvenes que trabajan con la escultura siguen insistiendo en los mismos temas. El artista al final es una persona obsesionada con dos o tres cosas y que está toda la vida dándole vueltas.

Y eso es todo.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JUAN BORDES

Quiero comenzar con mis felicitaciones por el claro discurso que acabamos de oír, pues tras su sencillez se oculta una gran riqueza, por lo que me congratula dar contestación a una reflexión tan personal. Creo que el acto de recepción de un nuevo académico, y en este caso compañero en la Sección de Escultura, es una ocasión para que la Academia muestre públicamente un diálogo entre sus miembros. Concebir así esta bienvenida ha sido históricamente una parte destacada del pensamiento plural de esta Institución y, además, al publicarse se difunde fuera de nuestros archivos, trazando la única línea editorial con continuidad en la historia de esta Academia.

Pienso que ser interlocutor de este diálogo se justifica porque compartimos una manera vital de entender la escultura. También para mí la escultura no ha sido una elección, sino una necesidad irremediable que califico tan fisiológica como respirar, y por supuesto como pensar; y que también formó parte de mis juegos infantiles hasta ocupar incluso muchas de las horas del sueño.

El discurso que hemos escuchado muestra un gran esfuerzo de síntesis al estar construido con una reducida selección de una gran producción. El resultado es una sucesión de obras admirables por su coherencia y variedad, pero sobre todo porque dibujan un futuro sin las repeticiones banales que agotan otras carreras de éxito. En esta trayectoria no existe el miedo al cambio tras un logro aplaudido (lo que en otros artistas sepulta la credibilidad de su producción), evidenciando que no concede a su reflexión la prioridad de una autoconstrucción personal. Y todo a cambio de una muy holgada situación económica, acompañada de la admiración de deslumbrados por su presencia mediática más que por su obra.

Para construir mi respuesta quisiera hacerme eco de lo que con esa extrema síntesis ha quedado implícito entre líneas. Así aventuro parte del posible «Manifiesto» que contienen estas obras resumiéndolo en solo cuatro puntos, que igualmente comparto como míos. Y estos son: **1. La prioridad de lo específico; 2. La ejecución personal; 3. La expresividad del material y su policromía, y por último, 4. El cuerpo humano, con sus iconografías y poses como soporte de ideas contemporáneas.**

1.- La prioridad de lo específico queda demostrada al asumir la servidumbre o sumisión de la expresión a la denostada es-

tatua. Es este un tributo al objeto portador que concentra las más específicas capacidades del mensaje del escultor. Pero esa humilde elección no excluye la más grande ambición de configurar el mundo entero con la energía que brota de una pequeñísima cantidad de materia, como así ocurre cuando esta se transmuta y alcanza la categoría de ser *escultura*.

Pero priorizar la *estatua* no implica renunciar a proyectar la teatralidad de este fragmento material, ordenando también el espacio que le rodea para aumentar los ecos de su significado. Eso bien queda demostrado en numerosas de las obras que hemos visto, como los grandes conjuntos ambientados en recintos. Y son ejemplos extraordinarios obras como las tituladas *Busto Parlante*, *Capoeiro* o aquellas en las que las figuras se despliegan en vuelos y equilibrios inverosímiles adaptándose a estructuras metálicas...

Siempre he pensado que el proyecto de la *instalación* no es exclusivo ni distintivo de la modernidad, pues históricamente ha sido así cuando el ídolo o estatua nace al amparo de la religión y su destino es el espacio del santuario con la oscuridad salpicada de reflejos dorados y humo de incienso. Ya después, la historia y el museo han reducido ese proyecto escultórico al *hueso* que lo generó, mostrando solo el núcleo de materia en el que se repliega toda la energía configuradora del proyecto.

Desde luego, esta convicción no pretende devaluar las necesarias experimentaciones que han llenado décadas de la reflexión artística moderna y contemporánea. Sin embargo, sus abundantes realizaciones en la mayoría de los casos abandonaron la idea de permanecer físicamente en el tiempo. Y a cambio de esa renuncia ha primado la aplicación de sus conclusiones y logros a otras artes permanentes o no, como la arquitectura o la escenografía e incluso la publicidad. Esta generosa investigación artística con demasiada frecuencia solo ha convertido la obra en «reliquia» de importantes pensamientos, construyendo líneas teóricas del arte que desarrollan historiadores y críticos, ilustradas con la imagen fotográfica de estas obras como suficiente sustitución.

Considero que esta actitud experimental encuentra su mejor desarrollo cuando el artista se implica en una docencia entendida como parte de su creación, y en la que la dirección de las obras realizadas por sus alumnos son experimentos en coautoría que permiten desarrollar y centrar la obra personal en el exclusivo deseo de cautivar al espectador.

No obstante, creo que coincidimos en concebir la actividad artística como una continua **salmodia** sostenida por el deseo de lograr «objetos» que consigan fascinar y permitan una contemplación prolongada y reiterada, aunque sin re-

nunciar a ser testigos del presente y profetas del futuro; dos consecuencias que irremediablemente aparecen en la obra cuanto más se descuida la preocupación de ser «moderno» a través de ridículos «tics» aprendidos.

2.- La ejecución personal es un acto que soporta gran parte del mensaje *encriptado* en la obra. Esta afirmación la compartirán la mayoría de los pintores, sin embargo, no se acepta con igual contundencia para la escultura. Aún así, creo que toda obra plástica contiene una doble carga de ideas de muy distinta naturaleza. Unas pueden ser descifradas con palabras, mediante el relato de todo espectador, o del propio artista, y por supuesto ampliadas por el crítico experto. No obstante, considero que muy especialmente en las obras maestras, o sea, en aquellas que son capaces de acrecentar sus significados con el transcurso de la historia, hay una inconmensurable carga de ideas que ha depositado la intuición del artista como *ideas plásticas* que no se pueden verbalizar, y que sin lugar a dudas, en su mayoría proceden de la ejecución directa por una mano que vibra con el alma.

Es evidente que muchos de los escultores históricos dirigieron grandes equipos de hábiles artesanos a su servicio para poder abarcar sus grandes proyectos, y más aún cuando su obra estaba ligada a la arquitectura y la contemplación

lejana permitía rudos acabados. Sin embargo, escultores como Antonio Canova, apoyado por fieles alumnos para el transporte de sus modelos del yeso al mármol, consideraba fundamental su «ultimo tocco» para convertir una perfecta reproducción en una obra maestra de su autoría. Y eso lo comprende fácilmente quien haya contemplado cara a cara y sin mediación de la fotografía la piel vibrante de la superficie de sus mármoles.

De esta manera, la irrenunciable decisión de ejecutar con el propio esfuerzo la obra personal no es una actitud soberbia, bien al contrario es reflejo de una generosidad y un compromiso vital que incluso entrega nuestro agotamiento físico en favor de la sinceridad y autenticidad que firma la obra. Por eso, y para verter tales ideas plásticas de tan exclusiva procedencia y lograr la plasticidad de la obra, es necesario moverse en escalas abarcables por la mano. Es por esta razón que una escultura de escala colosal nunca podrá contener ni la más mínima sombra de estas vibraciones. Esta escala está destinada a materializar fríos y ridículos iconos políticos, religiosos o publicitarios; y en la historia, ninguno de estos esperpentos ha alcanzado más consideración que la veneración de un turismo popular o fanático.

Ciertamente, la escala de una obra es tan decisiva para ser precisamente *escultura*, que Rubens (también gran experto

coleccionista de mármoles clásicos) en su cuaderno de notas, hoy conservado en el Museo del Prado, escribió: «Distinguimos siete especies de estatuas; a saber, las semejantes, las grandes, las más grandes, las muy grandes; las pequeñas, las más pequeñas y las muy pequeñas». Y esta contundente e inteligente clasificación excluye al coloso; pero aunque en el Museo del Patio Herreriano pudimos contemplar una de «las muy grandes» esculturas de Leiro, el sello de su ejecución personal marcó la frontera con lo colosal.

3.- La expresividad del material es una de las grandes bazas de las esculturas de Leiro, y su arraigo en la materia le hace dueño de su expresión. Pero esa sumisión ineludible del escultor la resuelve con un diálogo controlado para acompañar su discurso. Los materiales que han construido su obra son principalmente los que tienen un proceso de envejecimiento noble y bien conocido. Madera y más madera... pero también ocasionalmente el bronce, aunque en su exposición faltan ejemplos de la piedra, que igualmente ha trabajado con ejemplos tan brillantes como un *Pugil* o luchador realizado en basalto que vi hace tiempo en algún rincón de su estudio, y del que recuerdo su potente impacto, tan ancestral como el de los faraones del antiguo Egipto.

No obstante, en casi todas sus obras no se ha limitado a dejar visible la maestría de su ejecución, que se manifiesta

en el ritmo de las heridas que le asesta al bloque de madera con el hacha mecánica de la radial. En esa huella de una particular batalla solo queda visible su facilidad, sin alarde de un brutal esfuerzo. Y no conforme con ese lujo de acabados añade otro proyecto accediendo a la policromía, para alcanzar significados absolutamente necesarios en su obra. Colores crudos que refuerzan la contundencia de sus figuras, pero también con matizaciones tan sofisticadas como en la obra titulada *Rendido*, con la que Leiro desacraliza el icono del Ecce Homo haciéndose eco de nuestros maestros imagineros barrocos.

Personalmente, esa lección creía haberla aprendido en mis visitas de adolescente al museo de Valladolid, donde las «carnaciones y veladuras» resultan veinte veces más lujosas que los brocados. Sin embargo, esas soluciones de color las consideraba vetadas sobre el bronce, hasta que en una gran exposición que el Museo del Prado dedicó a la escultura de los Leoni, en 1994, me contradijo una extraordinaria cabeza de Felipe II fundida en plata y acabada con policromía.

4.- El cuerpo humano, con sus iconografías y poses como soporte de ideas contemporáneas es otro distintivo que compartimos. Asumiendo el complejo y difícil reto de convertir el cuerpo humano en el soporte de ideas, aspiraciones y conflictos de nuestro presente. Para reforzar ese convenci-

miento, siempre recuerdo la conocida frase de Miguel Ángel, que en la biografía escrita por su alumno Ascanio pone en boca del maestro que «en el cuerpo humano podemos representar el mundo entero, desde el Cielo al Infierno»... Esa misma decisión la asumimos algunos escultores de nuestra generación y aún recuerdo nuestra coincidencia en aquella lejana exposición de 1984, en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, que bajo el título «Seis escultores», reunía nuestras obras junto con las de Plensa, Bellotti, Nagel y Lechuga.

En el particular empeño para resolver los problemas de esta decisión, la opción ha sido actualizar iconografías históricas, tanto paganas como bíblicas, pues sus historias han sido capaces en todas las épocas de alcanzar nuevos significados. Y aunque las primeras vanguardias las desterraran, quizás haciéndose eco de la recomendación de Baudelaire en su obra *El artista moderno* donde invocaba abandonar la mitología en favor de lo cotidiano, sin embargo, hoy somos muchos los que pensamos que vuelve a ser hora de recoger ese lenguaje simbólico que hace trascendentes nuevas reflexiones y destierra la mezquina literalidad del presente. Los ejemplos de esto en la obra del nuevo académico son muchos y magistrales, como las obras *Purgatorio 2*, o *las Recolectoras*, donde tras el mito es evidente una alusión al desastre del Prestige.

Y junto a estas reinterpretaciones iconográficas, Leiro añade recursos que proceden de las personales contorsiones de sus figuras, pero también de incorporar poses recogidas con una sagaz observación contemporánea. Con ellas quedan registradas ambiguas historias cotidianas detenidas con acertadas instantáneas de movimientos. Son ejemplos de ello su *Ope-rario* (que se encorva vestido con chubasquero naranja), o *Box1* (obreros sellando un embalaje), o *Exposed* (un hombre con máscaras atándose el zapato, gesto tan fugaz y doméstico como el de la figura clásica de *El Espinario*).

La *pose*, como elección de entre las infinitas coordinaciones de los movimientos del cuerpo humano, puede ser expresión voluntaria o instintiva de sentimientos y de pensamiento, pero resueltas con voluntad artística pueden llegar a contar historias y mitos. Eso bien lo sabía el fotógrafo Cartier Bresson, dueño de un inteligente reflejo que apretaba el disparador de su cámara para capturar lo que él llamó el «instante decisivo», relatando el pasado y el futuro de cada una de sus imágenes. Pero no obstante, lo que él nombró de forma tan certera es lo que grandes artistas han practicado, resumiendo complejos mitos en un movimiento suspendido capaz de sintetizar todo un relato.

Un perfecto ejemplo de esto podemos contemplarlo en el patio del Belvedere de los Museos Vaticanos, donde se

conserva el original del *Laoconte* que maravilló a Miguel Ángel tanto como el inestable equilibrio del *Apolo* que subyugaría a Richard Serra. También allí podemos quedar fascinados por la energía plástica que surge de las posturas de *Los púgiles*, de Canova, cuyas actitudes resumen una mítica pelea en la que cada contrincante podía asestar un solo golpe: el primero alza el brazo para utilizarlo como potente martillo, pero el vencedor impulsa su mano simulando una punta de espada que hunde en el vientre de su adversario. El resultado es un perfecto icono del triunfo de la inteligencia sobre la fuerza bruta.

Finalmente, dejemos para otras conversaciones comentar importantes problemas en la plástica del escultor, como es el modelado de la luz o la fuerza de la gravedad, etcétera, pues extenderían mucho más esta propuesta de ideario compartido. Todos ellos son proyectos recurrentes que están presentes en toda escultura (tanto en la figurativa como en la abstracta), manifestándose como ideas de lo inestable, el vuelo, la ponderación y su infinita coreografía del equilibrio...

Así, y después de aventurarme a este estricto resumen de un posible Manifiesto, quisiera al final de este acto de bienvenida hacerme portavoz de las felicitaciones de esta corporación por una extraordinaria obra que justifica su nombramiento como académico numerario de nuestra Academia.

J B

RELACIÓN DE ACADÉMICOS PORTADORES DE LA MEDALLA NÚM. 16 DESDE 1857

Excmo. Sr. D. SABINO DE MEDINA,
del 1 de enero de 1857 al 10 de mayo de 1888.

Excmo. Sr. D. JUAN SAMSÓ,
del 22 de enero de 1899 al 14 de diciembre de 1908.

Excmo. Sr. D. MIGUEL BLAY,
del 22 de mayo de 1910 al 22 de enero de 1936.

Excmo. Sr. D. VICTORIO MACHO,
del 25 de junio de 1936 al 13 de julio de 1966.

Excmo. Sr. D. JUAN LUIS VASSALLO PARODI,
del 23 de junio 1968 al 18 de abril 1986.

Excmo. Sr. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ,
del 29 de noviembre 1987 al 8 de agosto 2018.

Excmo. Sr. D. FRANCISCO LEIRO LOIS,
desde el 19 de enero 2025.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL DÍA 15 DE OCTUBRE DE 2025
FESTIVIDAD DE SANTA TERESA DE ÁVILA,
EN LOS TALLERES GRÁFICOS
DE IMPRENTA TARAVILLA, S.L.
LAUS DEO

