



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



2. JOSÉ AGUIRRE.

1. CONTEXT EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCUPTURA DE J. AGUIRRE

J. Aguirre (Vitòria, 1928) resideix en el mateix lloc on va néixer. És descendent d'una família d'artesans de la fusta, que disposa d'un taller d'ebenisteria situat en el claustre del palau Bendaña, (s. XVI), a Vitòria. En aquest lloc ha realitzat gran part de les seves escultures.

Ja de jove, i envoltat per unes condicions favorables, es dedicà a la pràctica del dibuix, i ingressà en l'escola d'Arts i Oficis de Vitòria (1948-53).

La seva formació, per altra banda, ha estat autodidacta, ha partit de la interdisciplinarietat de l'ofici d'artesà, del gust per la història de l'art, per la prehistòria, per la natura, etc.:

"Degut a la meva curiositat per la Prehistòria, visito jaciments, coves, llegeixo memòries d'excavació i assisteixo a cursos i excavacions amb l'equip de l'Institut Alavès d'Arqueologia, Grup Espeològic, Grup de Ciències Ararrezadi, Secció de Ciències Naturals..." (1)

J. Aguirre es dedicà a la pintura, abans de fer-ho a l'escultura, però a partir del 1960 decidí **utilitzar** els coneixements apresos en el taller familiar i dedicar-se a l'escultura de tipus religiós amb la fusta. L'elecció del tronc va ser una conseqüència de la necessitat de treballar amb l'entitat de la matèria, de fugir de tot el que hi ha d'artificiosos en els mobles d'imitació, que tan desagradables li són.

"Me gusta hacer muebles rotundos, pero hacer muebles falsos no lo soporto". (2)

El context artístic **basc** ha incidit en la seva evolució, Les propostes d'Oteiza, van ser ben acollides per Aguirre; a partir d'aquest moment ell recuperà el sentit espacial en l'escultura:

"El buit em fa intuir el so, paraula, semàntica, seleccionant el sentit de la paraula per tal de materialitzar una idea:
GARAUN-ATHAL (hemisferi cerebral, crani articulat)
IKUGAY (presencia tangible, palpable)
ONBOR (tronc)

1 - José G. de Aguirre: "Currículum de José G. de Aguirre", inclòs en aquest treball

2 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", inclosa en aquest treball

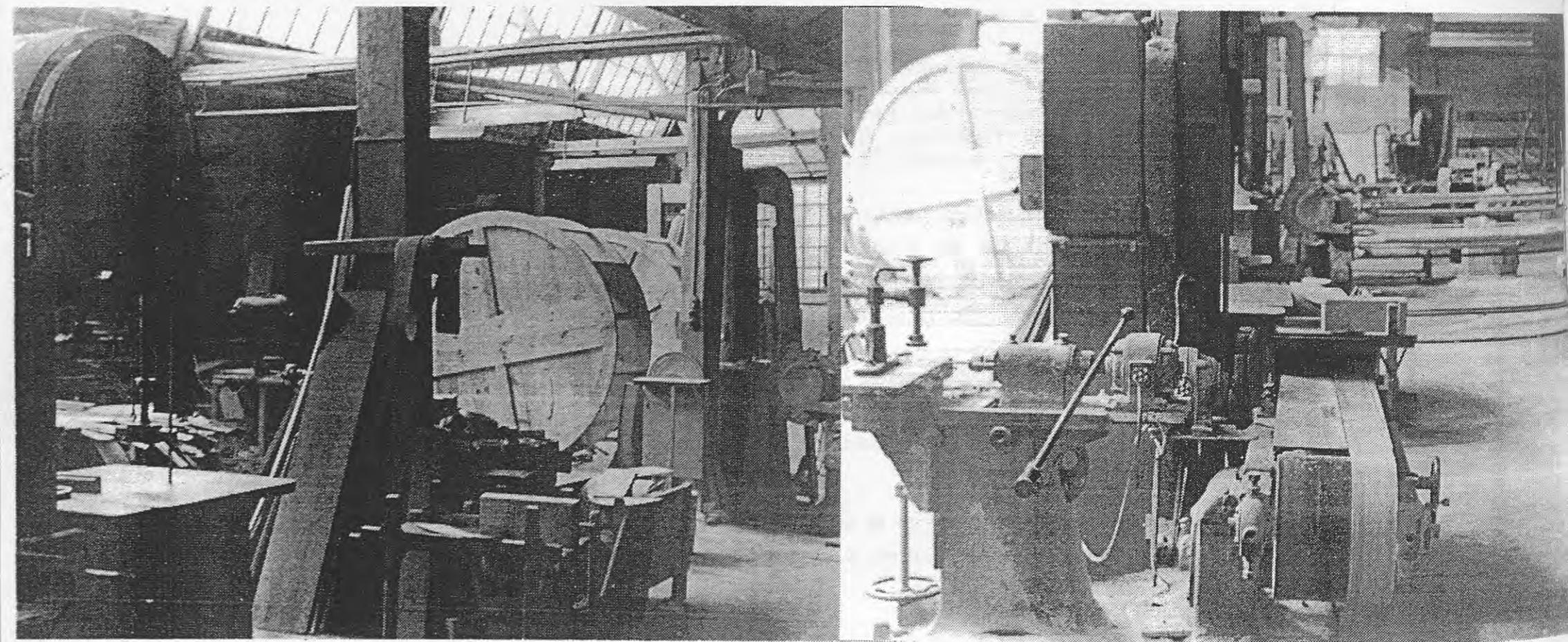
3 - José G. de Aguirre: "Curriculum de José G. de Aguirre", op. cit.

INGURU (encerclament)
ZUTIK (erecta)". (3)

L'àmbit internacional també li ha resultat atractiu, i especialment les formes i els espais de l'escultura de Henry Moore:

"En el escultor inglés Henry Moore encuentro una propuesta que me ayuda a comprender lo que, puede ser la verdadera esencia de las obras de arte" (4)

4 - AGUIRRE, José G. de: CATÁLEG OBRA 1960-1980 (Trabajo de ingreso en la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País). Ed. Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País. Comisión de Álava, Vitoria, 1984



Taller d'ebenisteria d'Aguirre.

2. EVOLUCIÓ DE L'ESCUPTURA DE J. AGUIRRE

Al voltant dels divuit anys, en l'escola d'art i oficis, J. Aguirre s'inicià en la pintura. Es dedicà plenament a la recerca del seu llenguatge, i per tant, no deixà en cap moment d'experimentar, i d'observar els diferents recursos d'altres artistes.

Però el que pintava no li satisfieia, donada la manca de volum i decidí abandonar la pràctica de la pintura.

Al voltant del 1960, Aguirre començà una nova etapa, amb la sèrie "Iconográfica", que desenvolupà durant dotze anys.

Són diverses les raons que el motivaren a pendre aquesta opció. En principi, cal destacar la seva trajectòria artesanal; en segon lloc, la insatisfacció que li provocà la pintura; i en tercer lloc, el precedent d'Arantzazu.

La motivació inicial va ser:

"La necesidad de emplear un medio adecuado de expresión distinto al de la pintura, en la que no me encontraba centrado ni satisfecho". (5)

Mentre que l'elecció del tronc com material va tenir el seu origen, segons les paraules de l'escultor mateix, en:

"... las sugerencias que posee, el oficio y la preparación para trabajar la madera y (el hecho) de disponer de un taller adecuado". (6)

El precedent d'Arantzazu, dels anys cinquanta, motivà a l'escultor respecte del tema religiós. (7)

La primera intervenció d'aquest tipus l'ha explicada d'aquesta manera:

"Cuando había renunciado a la pintura surge la oportunidad de hacer una imagen. Sin haberme propuesto planteamientos de escultura ni compromisos con el espacio, realizo la primera obra, un Crucifijo para la parroquia de San Ignacio en tres dimensiones. En esta obra trato de plasmar el expresionismo dramático que no conseguía con la pintura; aún uso técnica de pintor, la frontalidad, el perfilado y recorrido de la imagen con trazados y grafismos son prueba de ello". (8)

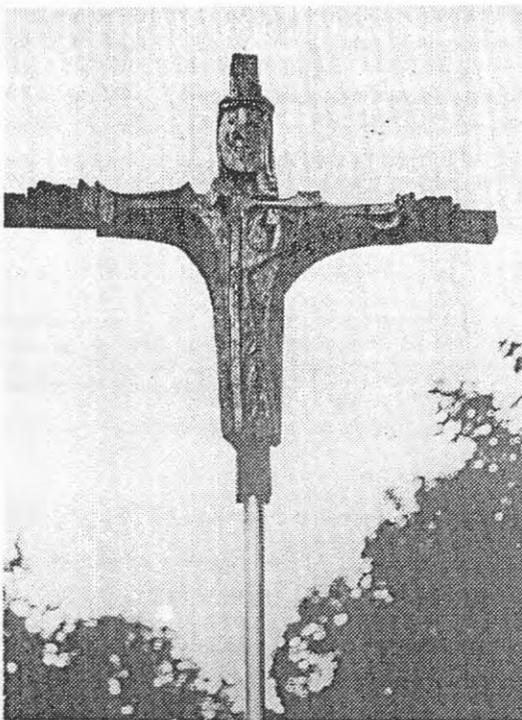
5 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Respuestas de José G. de Aguirre a un cuestionari previ", inclòs en aquest treball

6 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

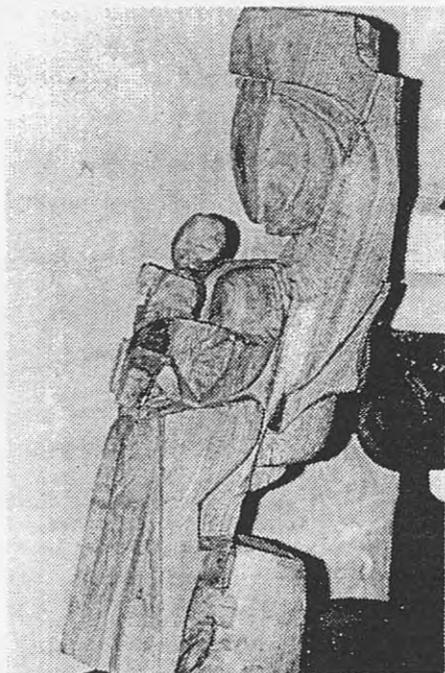
7 - "Ocurrió en los años cincuenta, un hecho importante, las esculturas para la Basílica de Arantzazu. Sintió entonces una atracción hacia la escultura religiosa. Realiza una serie de imágenes que resultan una abstracción de las imágenes góticas y románticas"

ZAPIAIN, Itziar: "La obra de Josetxu Aguirre", EL CORREO ESPAÑOL. EL PUEBLO VASCO, Bilbao, 27 de desembre de 1983

8 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit.



Crucifix d'Estíbaliz.
Santuari Romànic.



"Andra Mari".

Darrera aquesta primera escultura en van venir d'altres:

"Para Salinas de Léniz, cuya parroquia incendiada restauré al cabo de 8 años de abandono, tallé una cruz, diseñé un mural de cerámica, las vidrieras de ventanales, el altar y pila bautismal, también realicé un Via-Crucis con técnicas de Aguadas". (9)

"Hice otra imagen en Sabando. Teníamos la imagen de una Virgen bastante interesante y para no hacerle competencia, yo hice un crucifijo muy sencillo (parece una mantis), y lo colocamos a un lado y pusimos la virgen en el centro". (10)

A Sabando també va participar en la realització del mobiliari i la decoració dels murs, amb ceràmica:

"Este otro crucifijo está en el Santuario Románico de Estíbaliz, a 9 Km. de Vitoria. Es de madera de nogal. Es una imagen que refleja dos posturas en la cara; es un problema de simetría que incluye en la vista frontal de la cara la imagen de frente y de perfil al mismo tiempo. Tiene una expresión muy solemne, muy seria y al mismo tiempo una sonrisa un poco socarrona... En el torso he trabajado un corazón que representa una especie de motor, como un mecanismo muy percutido". (11)

El primitivisme d'aquest crucifix s'integrà perfectament amb les restes romàniques de l'església.

Aguirre va realitzar igualment, un crucifix per a les Carmelites de Vitòria (Collegi del Niño Jesús).

Dins aquesta mateixa línia cal incloure l'"Andra Mari de Sirisolo" del 1978.

Javier Serrano es referix a la sèrie de contingut religiós amb els següents termes:

"... un obscuro sentimiento religioso inconcreto, en la acepción más amplia de la palabra. Pero cualquiera que sea el sentido religioso de esta estatuaria, una característica es evidente en él: su acento marcadamente primitivo (...). Dos direcciones vemos en la estatuaria para-religiosa de J.G. Aguirre: aquella que nos transmite una sugestión claramente zoomórfica y nos hace pensar en el totem, en la angustia y la búsqueda de protección tribal; y aquella otra, más cercana a lo antropomórfico, que nos sugiere el camino hacia el ídolo, el icono o la imagen". (12)

9 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit.

10 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

11 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

12 - SERRANO, Javier: CATÀLEG AGUIRRE en Galeria Mikeldi, Bilbao, 1974

A partir del 1970, i durant tres anys, treballà en la sèrie "Anàlisi formal", en què es plantejà una clara preocupació per l'espai i la forma geomètrica.

La preocupació per l'espai, comuna a gran part de la primera generació d'escultors bascs, la compartí Aguirre, i l'evidencià Itziar Zapiain:

"Tampoco está ausente de su planteamiento el discurso que Chillida realiza con el alemán Heidegger: El hombre se podrá definir como el ser que desea crear espacios habitables. Varias de las obras de Aguirre quieren desarrollar o verificar estos conceptos, hasta el año 73". (13)

13 - ZAPIAIN, Itziar: "La obra de Josetxu Aguirre", op. cit.

Les seves escultures s'articulen geomètricament, al voltant de l'espai. Resulta bàsic considerar, segons Carlos Arean, que aquesta etapa d'Aguirre és neo-constructivista:

"José Gabriel Aguirre, ..., es otro neo-constructivista, pero este neo-constructivista trabaja la madera. La madera exige formas generalmente más gruesas que el hierro y estas maderas, para que tengan una mayor emoción se hallan semipulidas, es decir un poco, en bruto. La intercomunicación entre sus espacios interiores es de una notable fluidez". (14)

14 - AREAN, C.: "Sobre la escultura contemporánea", CATÀLEG EXPOSICIÓN DE ARTE VASCO, novembre de 1971-gener de 1972. Ed. Ilustrísimo Ayuntamiento de Baracaldo, 1971

"Aldazkuntza" (Variació, 1971) és una de les escultures que integrà l'espai "habitable", al mateix temps que es pot modificar canviant la posició d'aquesta.

Altres reberen el nom de "Kutxa" (1972), "Inguru" (1974), "Galgeta Lan" (1974), "Riscla" (1970); altres no tenen títol, com la situada davant el Parlament Basc, en un bloc d'edificis.

El llenguatge geomètric es complementa amb referències als noms de les escultures de formes geomètriques, i també al concepte d'hàbitat:

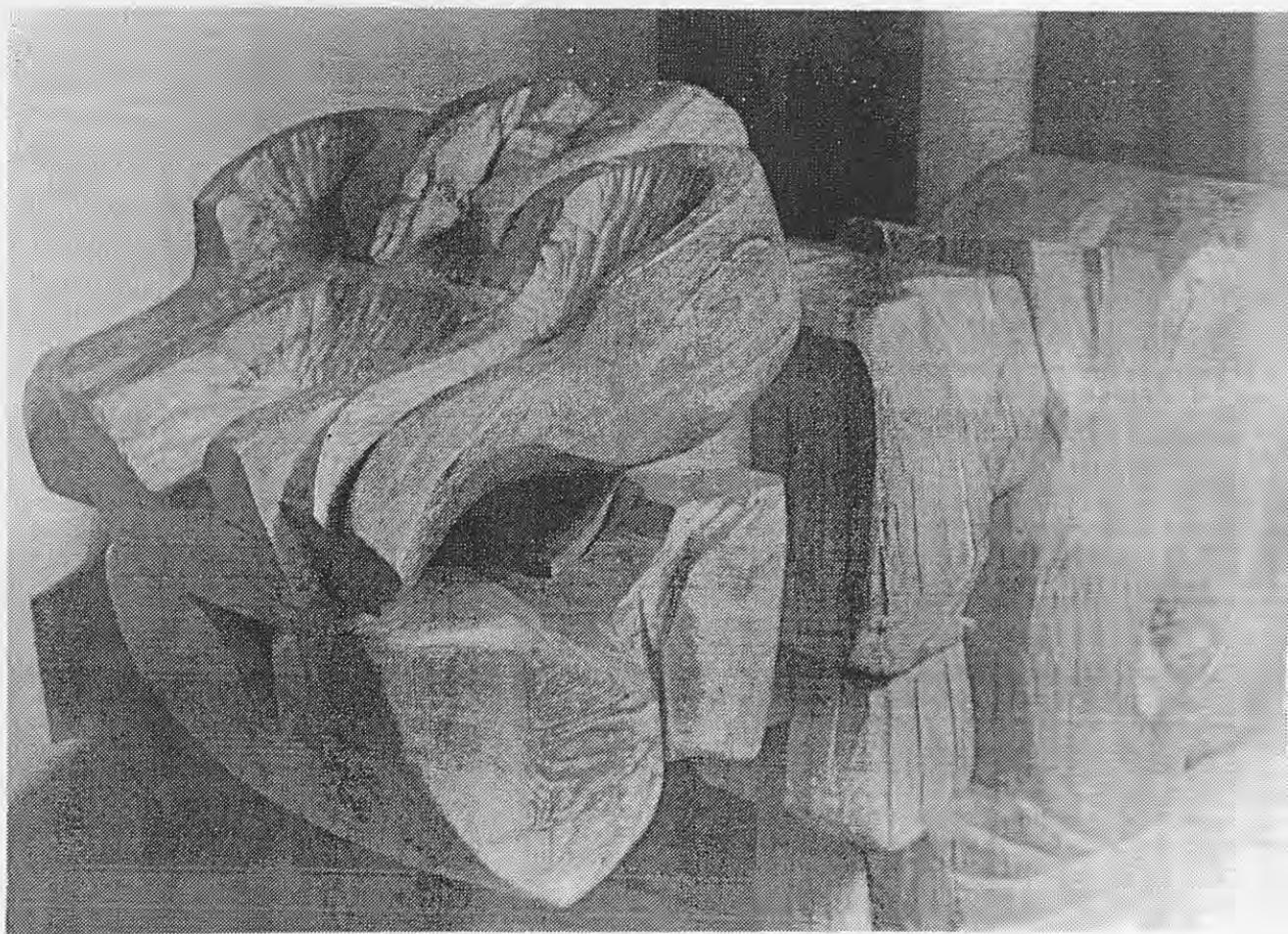
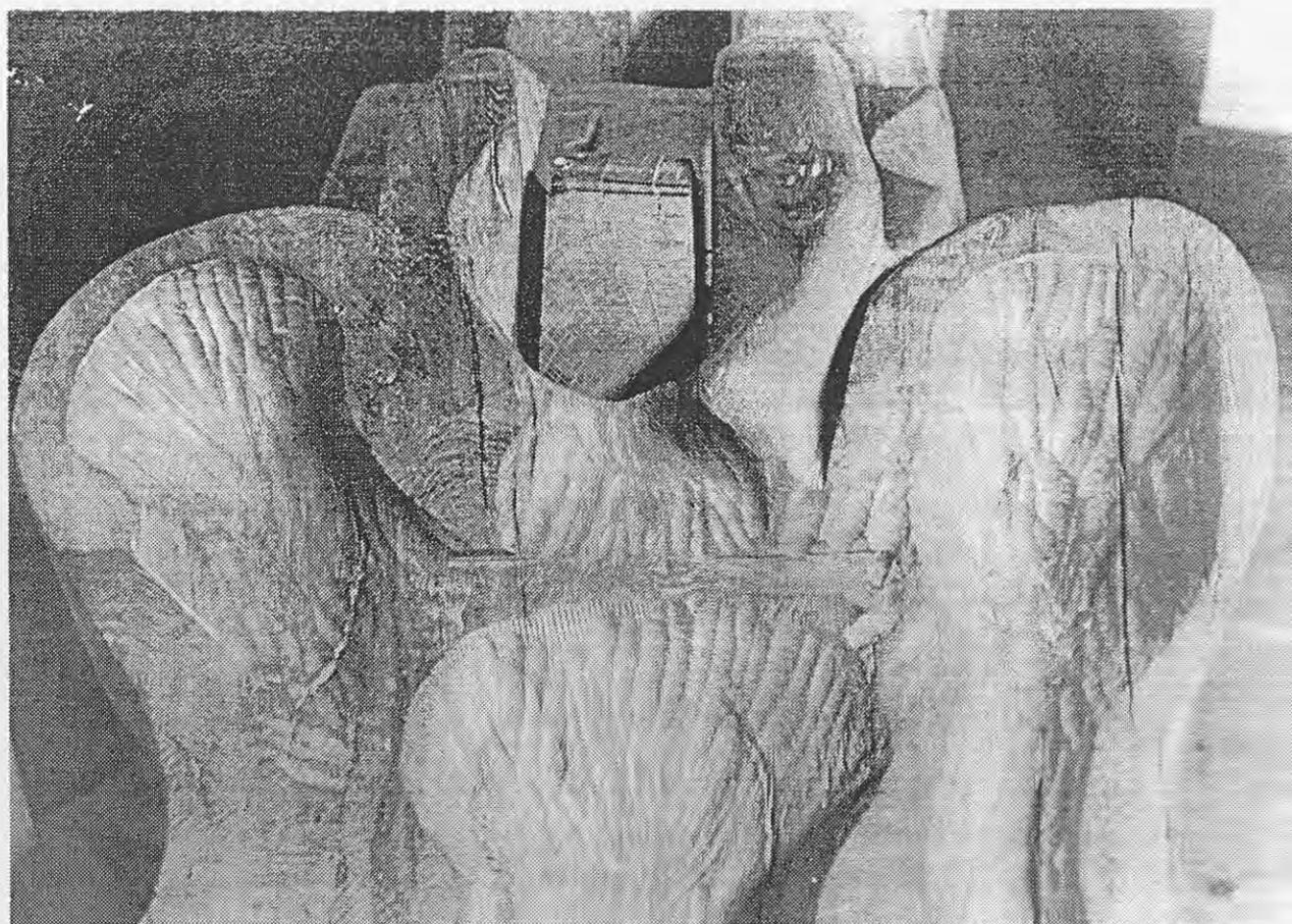
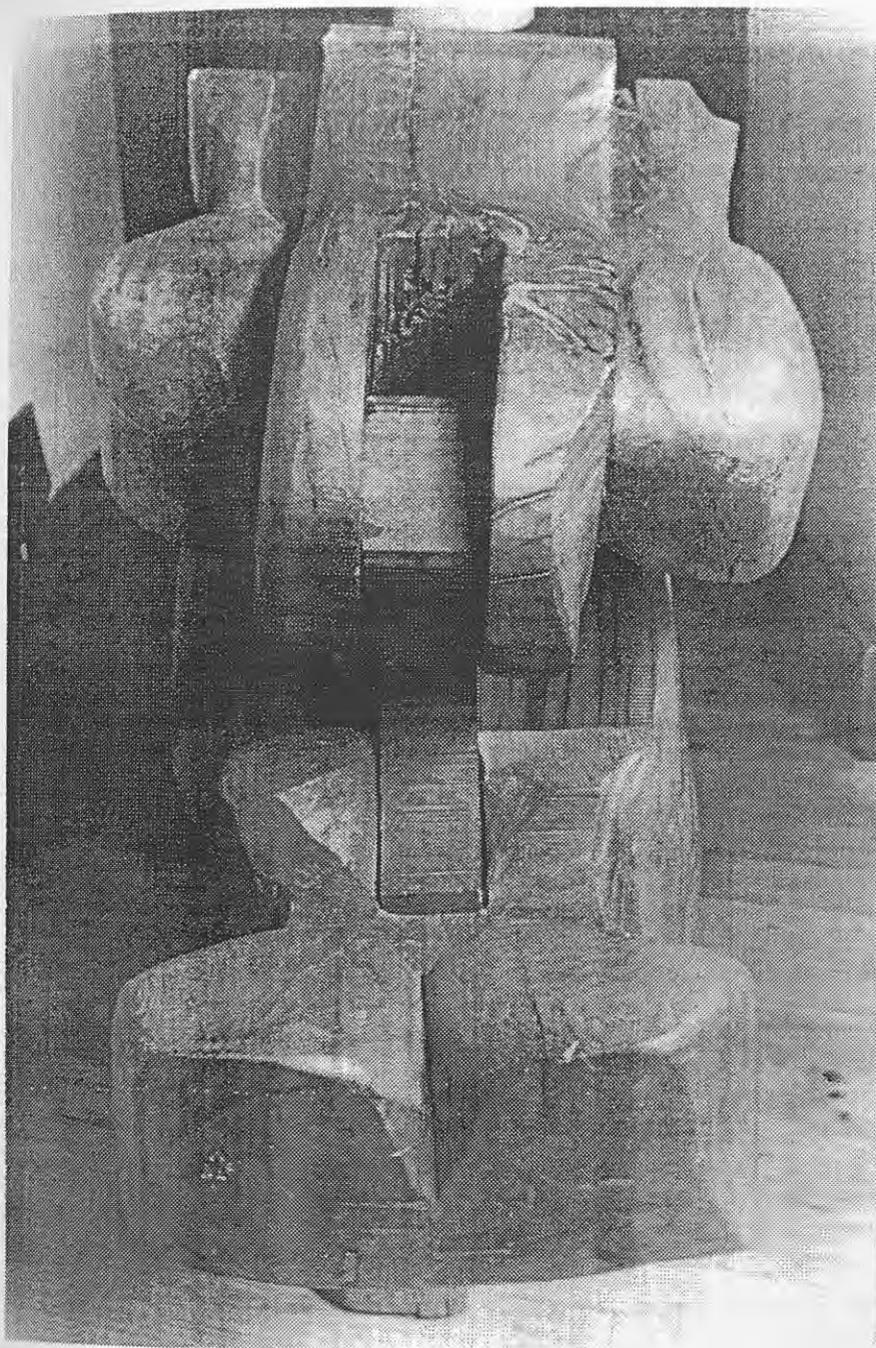
"En estas esculturas se emplea como soporte la interpretación plástica de la semántica de algunos vocablos de elementos que forman la estatua. Base, Cubo, Tubo, Odi, Seiki. También se ha empleado como soporte el diseño de curvas que forman el techo de espacios habitables en cuevas artificiales como las de Laño..." (15)

15 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit., pàg. 5

A partir del 1973 començà la sèrie "Morfología orgánica", amb la qual seguí fins al 1976.

El tema nasqué a partir de les seves experiències arqueològiques i espeleològiques:





"Ikugay", 1973-74
Sèrie Morfologia orgànica.

16 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

"... mi primera época que es la morfológica, la orgánica, a la cual llegué influenciado,..., por mis experiencias con arqueólogos como Barandiarán, y por mis propias experiencias en espeleología (en cierta ocasión encontré en una cueva una osamenta de oso).
Estos recuerdos me llevaron a hacer una serie morfológica que está en la línea de Henry Moore...". (16)

Durant aquesta etapa l'interès es centrà fonamentalment en la morfologia dels éssers vius, i en les seves transformacions. L'observació de cranis li serví de referent formal i mecànic en les articulacions.

17 - ZADIAIN, Itziar: "La obra de Josetxu Aguirre", op. cit.

"Del 73 al 76 su obra trata de investigar en la realidad orgánica de la existencia. Le preocupa la morfología de los seres vivos. Trabaja con el formato de cabezas prehistóricas y a veces logra crear una forma fantástica. La reflexión sobre los seres vivos le obliga a incorporar a su obra el concepto de tiempo. La dimensión temporal se da a través del movimiento. Algunas de sus obras zoomórficas son móviles, articulables". (17)

L'espai es relega a un segon terme en recuperar la presència formal de l'objecte, i l'aparença compacta de la matèria.

A pesar de la possibilitat de moviment i transformació que tenen aquestes escultures, no és l'espectador qui pot jugar amb elles, a causa del pes, i la relació d'equilibri: inestable, que sols solucionà en "Ikugay".

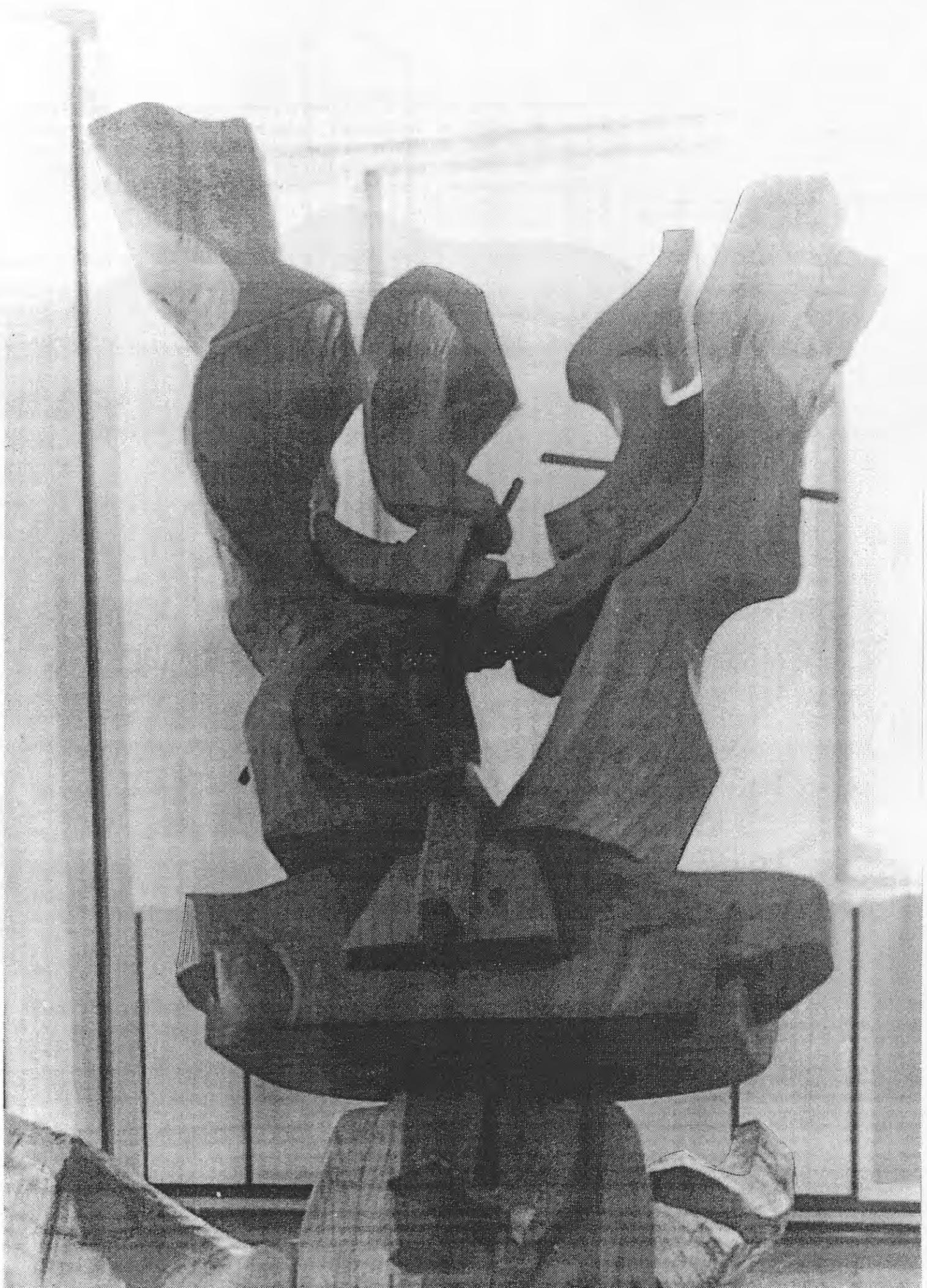
"Garaun Athal" (1973) va ser una de les escultures articulades, que difícilment pot moure una persona:

18 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

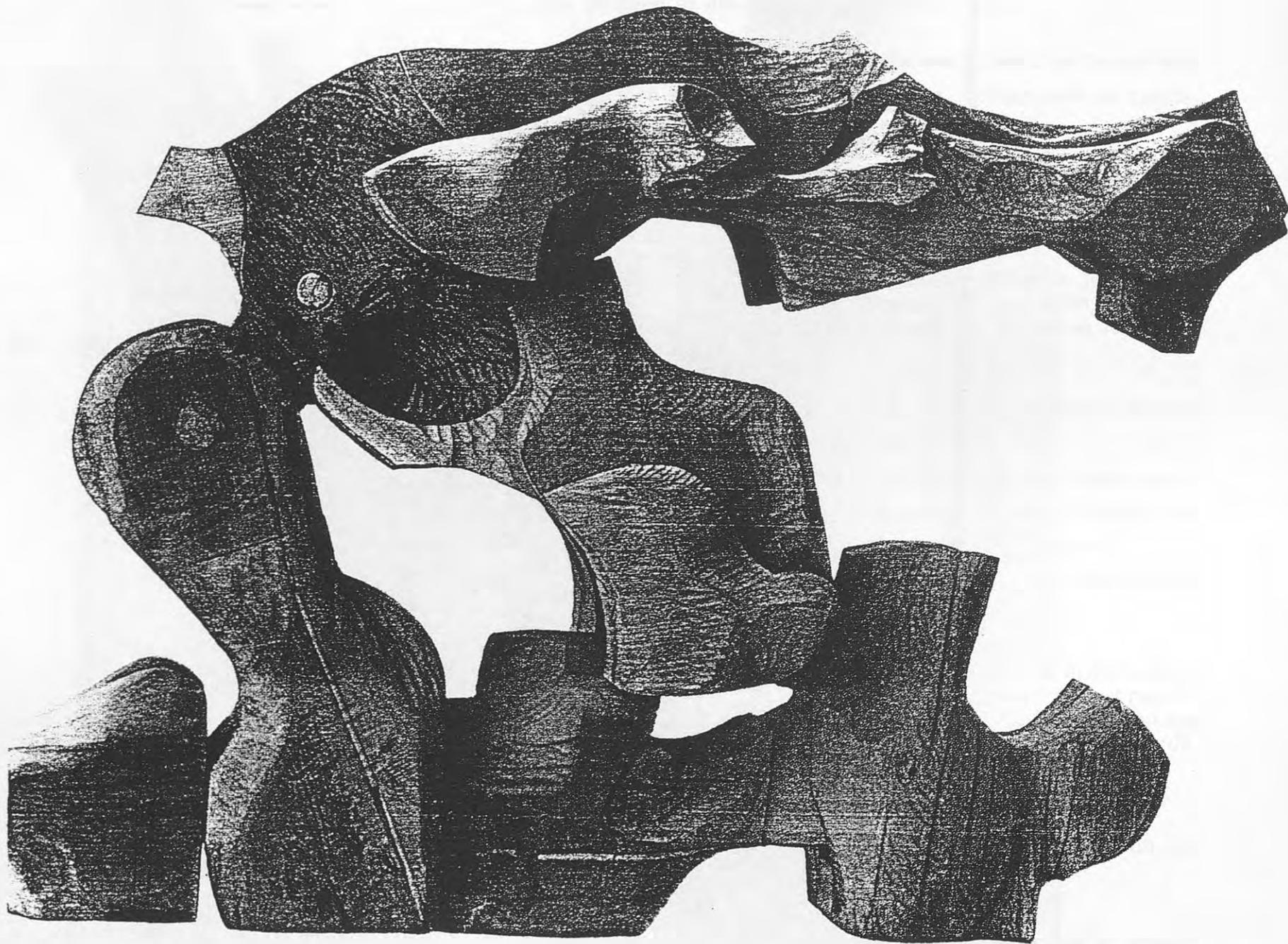
"... 'Garaun Athal', Athal significa corteza, yo le llamo también 'Hemisferio cerebral', tiene distintas posturas. La primera postura recuerda al caballo de Gernika de Picasso. Las siguientes recuerdan un cráneo, un grito de victoria, una caída y un distanciamiento.
Cada postura sugiere un sentimiento". (18)

Aquesta escultura pot ser col·locada horitzontalment o recollir-se totalment:

"... la proximidad de su obra con la naturaleza que le presta la riqueza formal que un elemento funcional, un hueso por ejemplo, y sobre todo un hueso craneano (recordamos el soberbio cráneo de elefante del que tanto ha gozado Moore) puede ofrecer. Aguirre introduce en sus esculturas el engranaje funcional que ha observado en la naturaleza, pero no



"Guernika", 1975.
Sèrie Morfologia Orgànica.



"Garaun Athal", 1973.
Sèrie Morfologia Orgànica.

sólo como mero cotejo de una certeza orgánica, sino también como un elemento distanciador. Porque al no disimular sus ejes, ni construir los movimientos para oficiar una engañosa realidad, el escultor está introduciendo un factor que nos pone sobre aviso de su naturaleza creada y no encontrada". (19)

19 - VIAR, Javier: "Arte Vasco. Pintores alavese", GACETA DEL ARTE, 30 de desembre de 1974

"Itxaskabra" (Cabra de mar, 1973), va ser un altra escultura d'aquesta sèrie articulada, en què l'equilibri és pràcticament inestable.

"Ikugay" (Rotunda, 1973-74) també té mobilitat i l'espectador hi pot intervenir. La seva forma recorda una mandíbula rotunda, de formes arrodonides. Aguirre situa l'origen d'aquesta escultura en un instrument de percussió, la "Txalaparta". El gran molar superior emet un so contundent en colpejar l'inferior; al mateix temps que desequilibra i fa balancejar l'escultura.

"Guernika" (1975), pertany igualment a la sèrie "Morfología orgánica", però li manca mobilitat. El tema fa referència a l'arbre simbòlic de Guernika i en la seva forma es pot diferenciar els tres nivells de l'arbre; les arrels, el tronc i la branca.

Totes aquestes escultures tenen una tendència massiva, a conseqüència de l'ús del tronc o de la biga de roure, tradicional en el País Basc.

A partir del 1976 i fins el 1979, realitzà la sèrie "Recuperación de espacio interior contenido", en què, com el seu nom indica, recupera l'espai interior dels troncs.

"En mis paseos por los bosques, veía las talas que se hace para sacar lotes. El árbol y el bosque han proporcionado y supuesto mucho en el desarrollo de la cultura y la industria humana. El bosque pese a su grandeza se tala y sus despojos quedan como mudos testigos de una tragedia necesaria, inevitable.

Estos despojos, estos testigos que se quedan en el bosque son los que yo recojo para darles nueva vida recuperando la morfología y el espacio que contienen y rendir un homenaje a esas formas que se pudren en el fondo de los barrancos.

Las referencias orgánicas, zoomorfía, la articulación y el cambio son relegados para tratar de dar interés a la materia en si misma, ella en su forma natural es protagonista de nuevas estatuas, me interesa el interior, el espacio envuelto por la corteza del cuerpo que lo contiene. Recupero el espacio interior que hay en troncos de árbol huecos; a este espacio se le hace aflorar al exterior, se recupera para que protagonice la escultura". (20)

20 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit.

Les formes exteriors dels troncs són tractades, segons la duresa, amb incisions (per les parts més toves). El resultat formal és profundament irregular i barroc, conseqüència, en gran part, de la naturalesa de l'arbre: faig.

La primera escultura de la sèrie "Uts-Arte" (1976) la trobem en el Museu Provincial d'Artes Plàstiques de Vitòria, a Àlaba.

"Con esta comencé quemando el interior y haciendo barrenos; según salía el humo, iba dibujando con el hacha y dándole más salida al humo. Esta escultura está conformada de manera inversa a lo que ocurre en las rocas erosionadas por el agua". (21)

"Hitos y MUGas" va ser la sèrie següent (1977-1981) cronològicament.

La preocupació per l'espai continuà vigent en aquesta sèrie, però també recuperà la naturalesa constructiva i compositiva de la primera sèrie.

"Recuperado el espacio interior surge una nueva escultura condicionada por la circulación del mismo en torno a su envoltura exterior. Este tratamiento de un espacio inédito, oculto, me permite al sacarlo a la luz, el recuperarlo, tratar con él, entrar en su conocimiento y relacionarlo con la materia.

El espacio al ser ocupado se integra en el objeto determinando un lugar. El lugar ocupado en un espacio es un Hito determinando la inmediatez de espacios contiguos". (22)

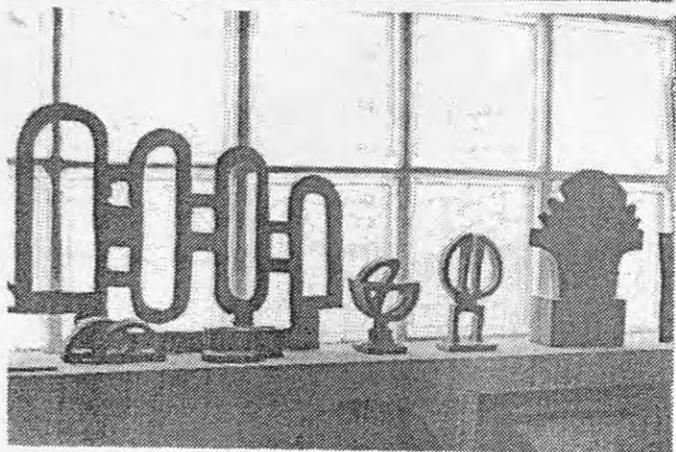
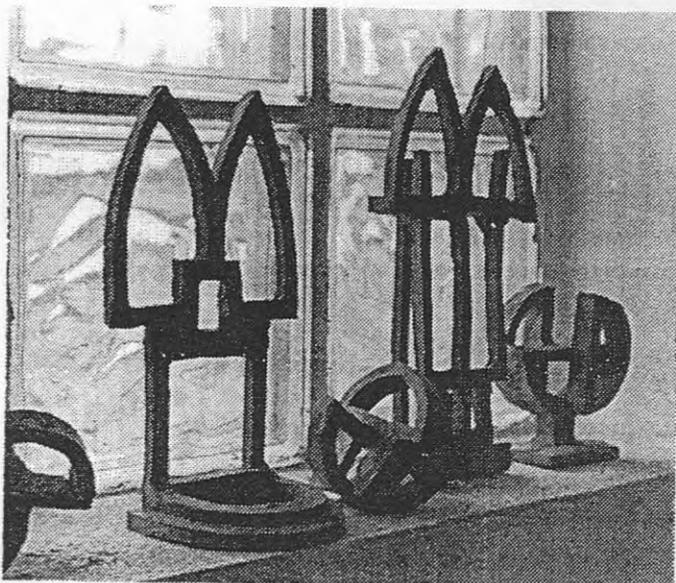
"Itxaz-Aize" (Muga per a les brises del nord", 1980?) i "Lur-Aize" (Brisas de planura, 1980?) van ser realitzades partint dels costellars de les embarcacions naufragades, però la seva disposició és vertical, abracen l'aire. La primera està situada a l'exterior, en un espai públic, on l'intervenció dels nens la converteix en un joc, encara que no està ideada amb aquest propòsit, cosa que comporta un deteriorament progressiu.

"Iru-Zati" (1980) també pertany a la sèrie. L'escultor ens ha comentat que el tema fa referència a les esteles discoïdals basques, com un senyal en l'espai. La part superior, de forma circular, és el resultat de la unió de tres fragments, d'aquí ve el seu nom.

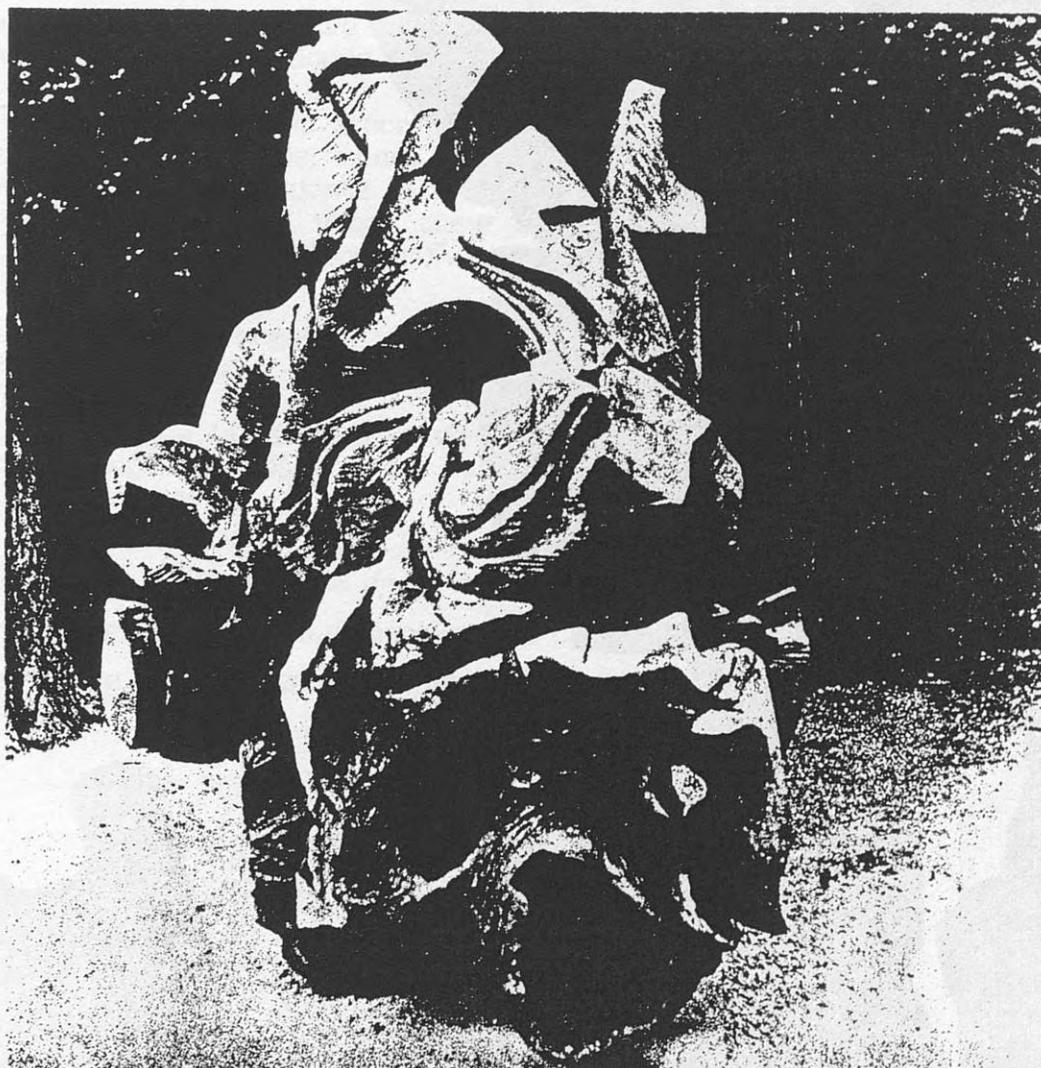
La darrera sèrie ha estat iniciada a partir del 1987 i rep el nom de "Huecos y Fisuras". La massivitat del tronc queda relegada en aquesta sèrie. Començà a treballar amb un sentit projectiu, preocupat pels espais i les formes retallades, geomètriques, que en algun moment tenen relació

21 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

22 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit.



Estudis per a la sèrie "Huecos y Fisuras".



"Uts Artea", 1976. Sèrie "Recuperación del espacio interior".

Sèrie "Recuperación del espacio interior contenido".



amb els objectes d'ús en l'esport basc.

L'última peça realitzada amb tronc, ha estat una mena de símbol de l'arbre, protector, venerat tradicionalment, en què ha tingut en compte la relació còsmica arbre-home:

"El árbol con sus raíces en la tierra, su tronco rotundo y ramas en el espacio, es un símbolo antropomórfico de carácter totémico.

La relación sol-árbol se ve claramente en las fiestas de solsticio de verano, en donde la hoguera es también símbolo solar.

La existencia, en períodos precristianos de un culto al árbol cósmico o sustentador del mundo, en que el árbol luz tiene un carácter más trascendente relacionado con el culto cristiano y que en el País Vasco tiene el mito de Olentzaro y el tronco de Navidad (Gabonzuri)". (23)

"Mi escultura es de nogal, y representa al árbol sol, al de la vida, el árbol madre; es decir un árbol tutelar y de protección.

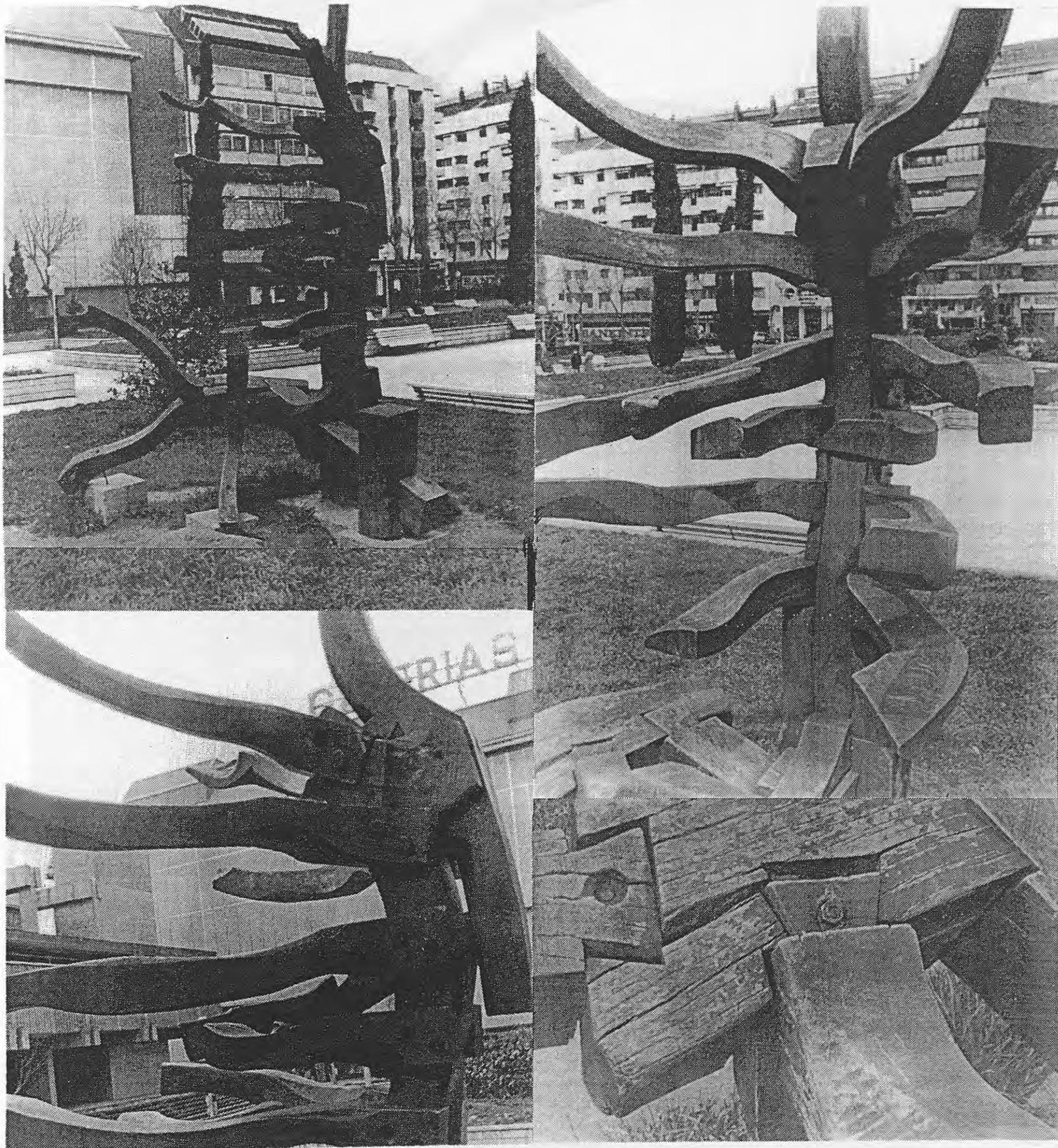
Hay veces en que la vidriera le da unas luces muy bonitas al tronco, según la posición del sol. Realmente el espacio es un hallazgo". (24)

La seva ubicació actual, en la caserna de la Guàrdia Urbana (Protecció Ciutadana), té una relació evident en voler significar el contingut protector d'aquesta entitat, per sobre de qualsevol altra significació.

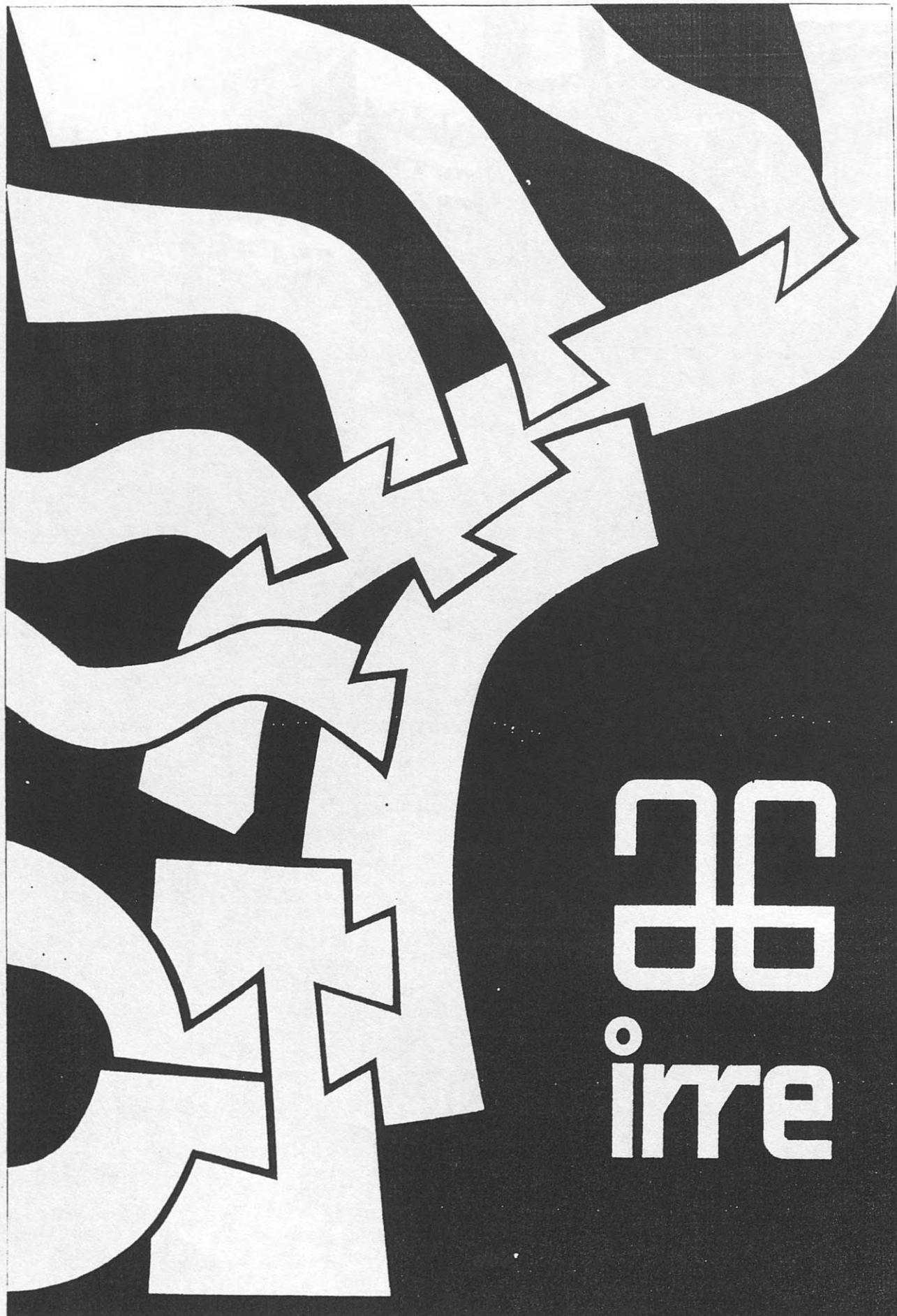
23 - José G. de Aguirre a l'Extracte de la memòria presentada per el projecte realitzat en la Caserna de la Guàrdia Urbana (Protecció Ciutadana)

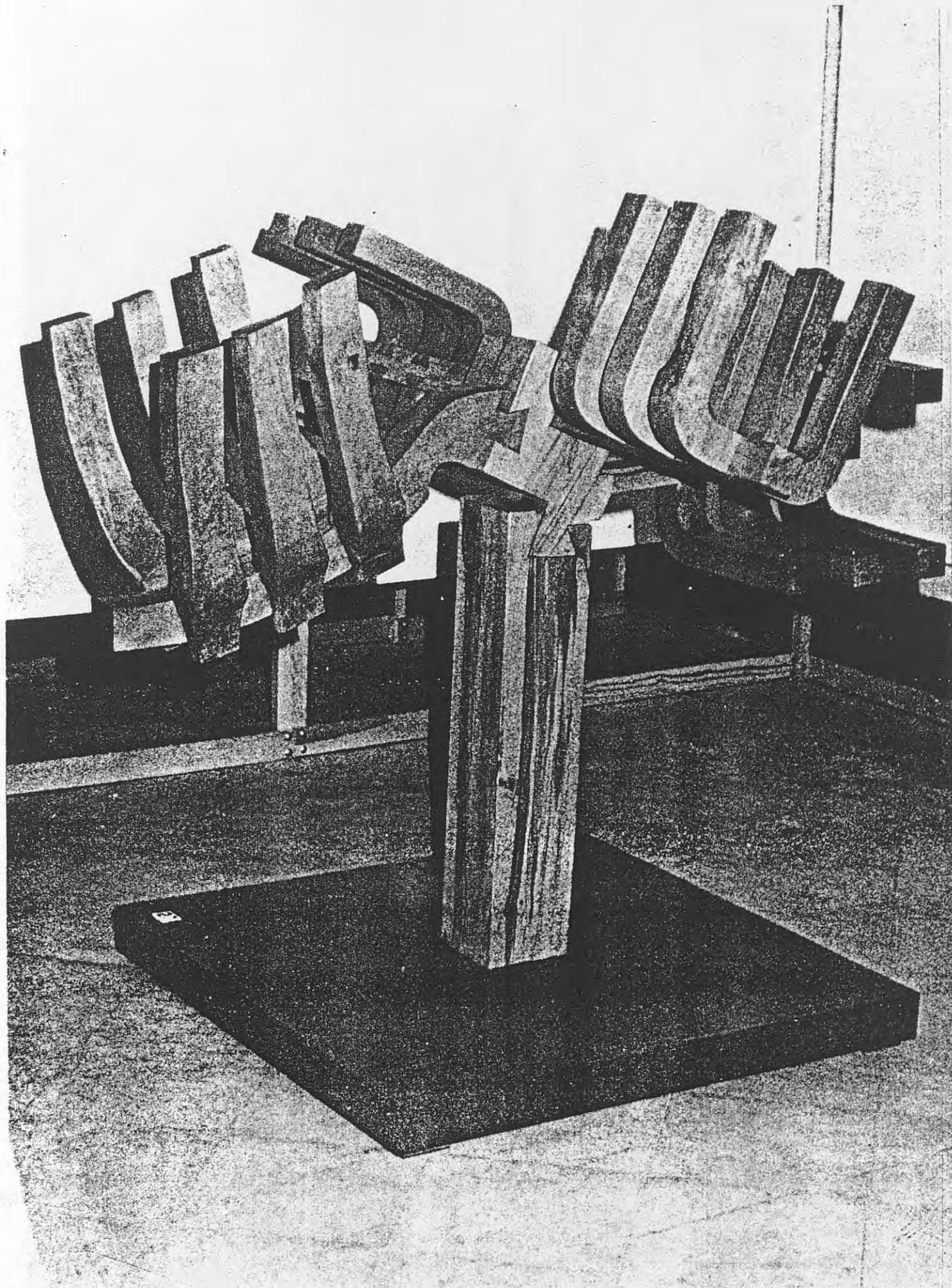
24 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.



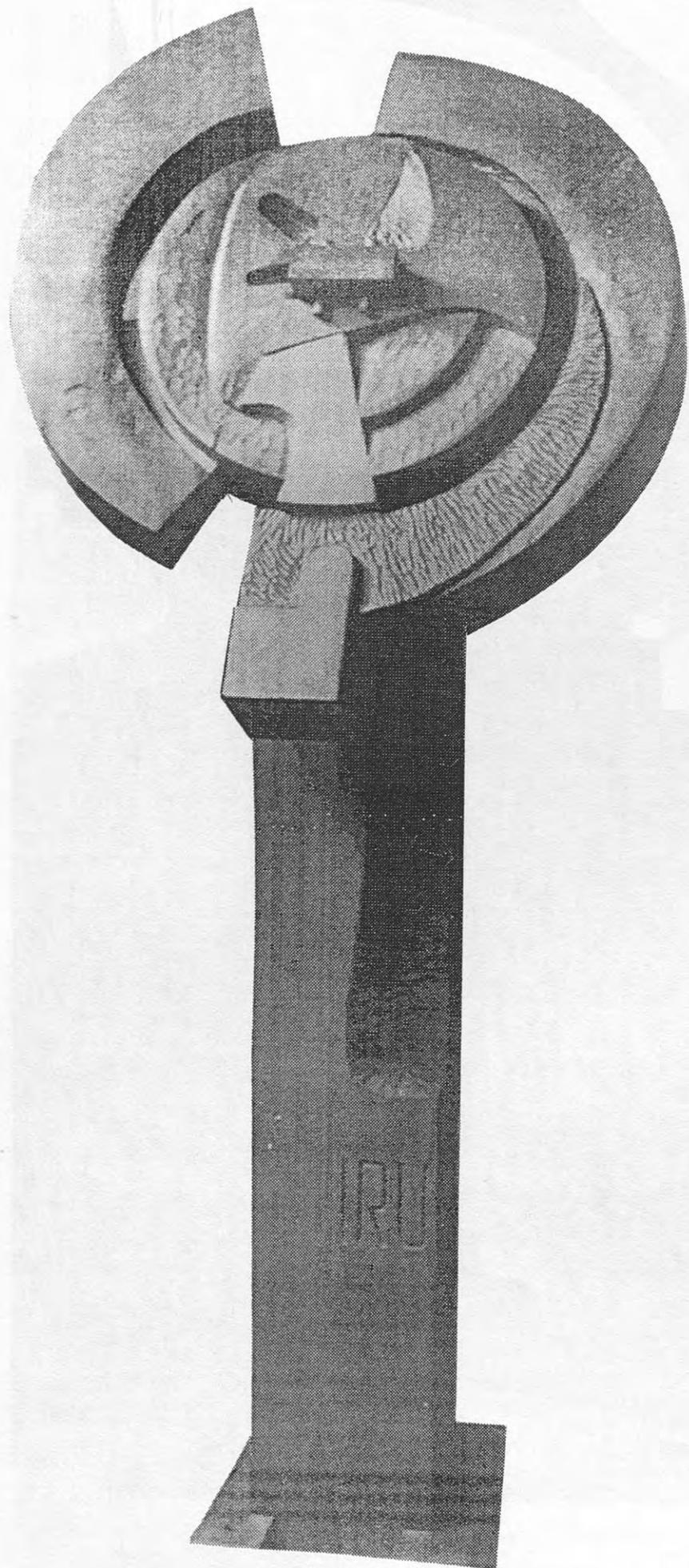


"Itxar-Aire", 1980?. Sèrie "Hitos y Mugas".

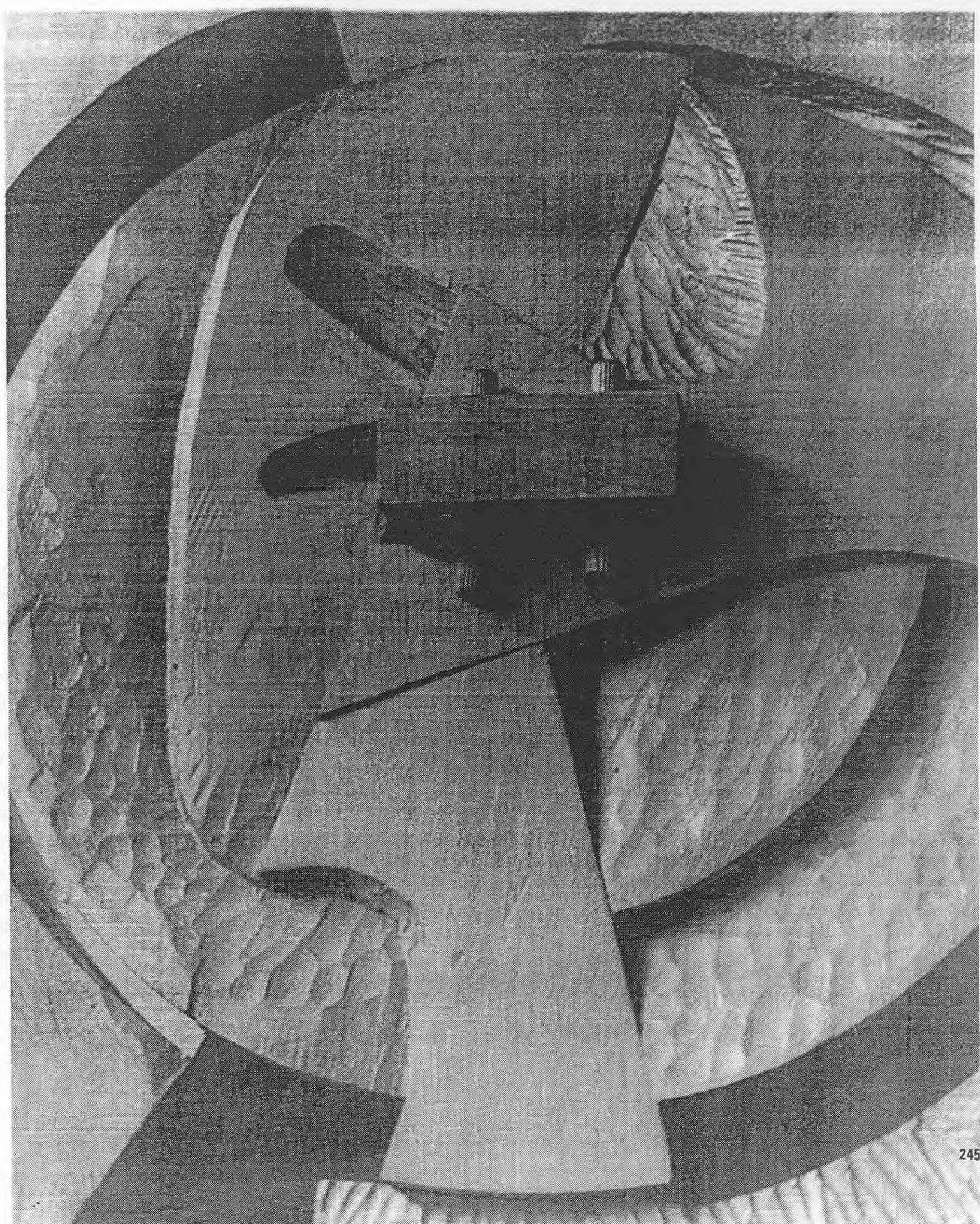




"Luz-Aire", 1980?



"Iruzati", 1980. Sèrie "Hitos y Mugas".



3. EL TEMA EN L'ESCLTURA DE J. AGUIRRE

El tema al voltant de la qual s'estructura l'obra d'Aguirre ha anat evolucionant paral·lelament a les sèries, algunes de les quals ja mostren amb els títols el contingut.

La figuració religiosa de la primera etapa representa una excepció, però sols a través d'aquestes es pot entendre l'evolució personal i el conjunt de l'obra.

El tema religiós s'ha anat transformant; el podem retrobar en algun moment en el seu interès per la natura, pel simbolisme de l'arbre, pels espais religiosos, etc.

De totes formes, són dos els temes essencials que defineixen la seva trajectòria: la preocupació per l'espai, heretada dels plantejaments oteizans i fins i tot dels de Chillida mateix, i el tema de l'arbre.

L'espai nasqué en l'escultura d'Aguirre amb la primera sèrie, "Anàlisi Formal", amb escultures com "Aldazkuntza"; l'espai participà tangencialment en la sèrie "Morfología orgánica" i s'integrà amb tota plenitud en les sèries restants.

L'arbre, en canvi, aparegué en "Morfología orgánica", a través de "Guernika", amb tot el contingut simbòlic propi d'aquest referent; participà plenament en les escultures de la sèrie "Recuperación de espacio interior contenido" a través del tronc, d'un recipient, d'un ànima interior. En "Hitos y Mugas" la seva presència va ser relativa, reduïble a la concepció ramificada d'alguna escultura com "Lur Aize", per exemple. La referència al símbol de l'arbre còsmic, arbre de la vida, protector, ..., quedà plenament reflexada en l'escultura de la caserna de Protecció Ciutadana, a Vitòria.

Altres temes com la morfología d'ossos i de crànis, o les referències a objectes d'ús tradicional com la "Txalaparta" o els estris emprats en els esports bascs, participen, encara que en menor mesura, en algunes de les seves sèries d'escultures.



4. L'ACTITUD DE J. AGUIRRE DAVANT L'ESCLTURA

Aguirre mostra davant la vida un desig de coneixement que es manifesta en diferents disciplines. La natura i els orígens culturals de l'home són dues d'aquestes disciplines que tant interessen a l'escultor i que relaciona amb la seva manera de fer.

El contacte amb la natura i els primers vestigis humans han estat motius temàtics en les diferents sèries, com ja hem vist.

Aguirre ens comentà en l'entrevista, aquest interès per la natura:

"Soy aficionado al monte y estudio micología. Soy también muy aficionado a la botánica (herborizo plantas y hago estudio de herborización, en plan amateur, no profesional). He colaborado algunas veces con biólogos en labores de campo, y he tenido ocasión de obtener ejemplares que no los obtiene el científico que está en su laboratorio, pues no se mete por barrancos a buscar culebras, reptiles o batracios".

(25)

25 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

Hi han altres disciplines, com l'arqueologia o l'antropologia, que han atret la seva atenció.

Aquest interès pel món que l'envolta, J. Viar l'ha comparat amb l'actitud científica, pròpia del Renaixement:

"A la sugestión natural de las formas añade un elemento científico, muy renacentista, que advierte lo que de semejante hay en las máquinas hechas por la naturaleza y las hechas por el hombre". (26)

26 - VIAR, Javier: "Arte vasco. Pintores alaveses", op. cit

L'interès per la natura s'ha concretat en una observació constant dels arbres, dels seus comportaments, dels seus cicles, del seu aspecte profundament humà.

"En estos dibujos se ve mi afición por el árbol". (27)

27 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

Aguirre ha dibuixat els arbres en nombroses ocasions, fonamentalment mentre ha descansat en la seva segona residència, al costat del riu.

L'atracció de l'arbre ens la mostra a través de l'escultura, en una actitud de respecte profund per la naturalesa de la matèria, per la seva

presència física.

"He buscado la entidad propia de la materia orgánica. Un árbol, cuando está vivo, me parece maravilloso, pero cuando lo ves cortado da lástima, por eso pretendo darle vida. El árbol deja de ser un ente vivo cuando lo cortan, y yo trato de hacer un ser latente, sugerente, que nos muestra su presencia y su funcionalidad". (28)

28 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

Aguirre ha comentat que una de les causes que originen l'elecció del tronc com a matèria i, a la vegada, referent, és a causa del seu treball com a ebenista:

"Si yo comencé a hacer escultura fue para redimirme, un poco, del uso que hacemos de la madera". (29)

29 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

Viar relaciona aquest respecte profund amb el context basc:

"... de ellos (los escultores vascos) conserva muchas cosas, como la honrada, respetuosa agresión del material" (30)

30 - VIAR, Javier: "Arte vasco. Pintores alaveses", op. cit.

Aguirre planteja el seu tractament de la fusta de la següent manera:

"La madera te ofrece resistencia, tú no te opones y vas por donde ella es dúctil" (31)

31 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan : "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

Per a Aguirre el món de l'escultura no es regeix pel plaer de l'estètica, hi ha una reflexió profunda que l'ha conduït cap a la recerca dels aspectes essencials, a través de la contemplació silenciosa de l'interior humà, de l'arbre, de les necessitats espacials a partir del nucli, de la religiositat fonamental, immersa en la natura, i que, en definitiva, es concreten en la multiplicitat del contingut.

"Esta actitud del escultor Aguirre es la postura antípoda del productor de 'múltiples'. En vez de reproducir indefinidamente una sola entidad formal, concentra en un objeto único, una multiplicidad de presencias y estructuras estéticas que se agazapan y conviven como gérmenes impacientes" (32)

32 - SERRANO, Javier: CATÀLEG AGUIRRE, op. cit.

Per a l'escultor:

"Arte no es solamente provocar una emoción estética..., sino un interés intelectual..., hacer que..., una escultura sea un razonamiento esculpido" (33)

33 - AGUIRRE, José G. de: CATÀLEG OBRA 1960-1980, op. cit.

5. TRACTAMENT DE LA FUSTA

Habitualment, Aguirre ha utilitzat les fustes del país, encara que excepcionalment també ha fet servir embero en alguna talla de tema religiós.

Les fustes que ha fet servir són les que habitualment es troben en els boscos del País Basc: roure, faig, noguera, freixe, pi.

Aguirre ha adquirit, la fusta en els boscos, seleccionant els troncs desestimats en els lots de subhasta:

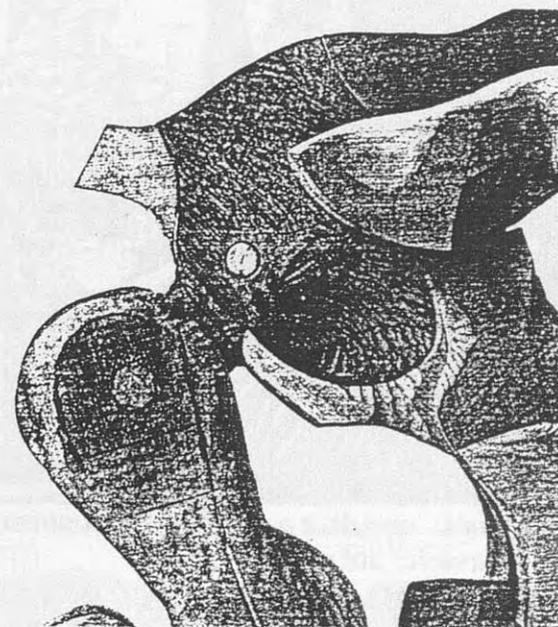
"He andado mucho por el monte, y lo que suelo hacer es lo siguiente: cuando me entero de que en un pueblo hay una subasta de arbolado, voy a verla; me fijo en los árboles que me pueden interesar, y al final de la subasta voy a hablar con el que ha ganado, y le compro los árboles que me interesan. O sea, no son esculturas hechas con árboles arrancados por capricho; son árboles condenados, porque una vez hecha la subasta, han de arrancar todos los árboles que se sellan previamente. Yo les compro los árboles que cortan (porque así está convenido), pero que abandonan en el monte.

Generalmente cuando me entero que en un bosque van a talar árboles, selecciono los que a mi me interesan, que generalmente son los que no le interesan al maderero porque como madera valen poco" (34)

El sistema emprat per a assecar-los és prou particular, en fer servir el procés d'asseccament en la mateixa dinàmica de treball:

"Yo es que suelo hacer lo siguiente: los primeros meses las trabajo en el campo desbrozando la escultura y dándole la forma aproximada. A los cuatro meses la madera se ha rajado, se ha abierto; estos cuatro meses de silencio entre la escultura y yo, le han dado a la escultura la oportunidad de abrirse, de mostrar su estructura; yo voy observando todas esas figuras para comprender qué le falta o le sobra y, generalmente, yo añado" (35)

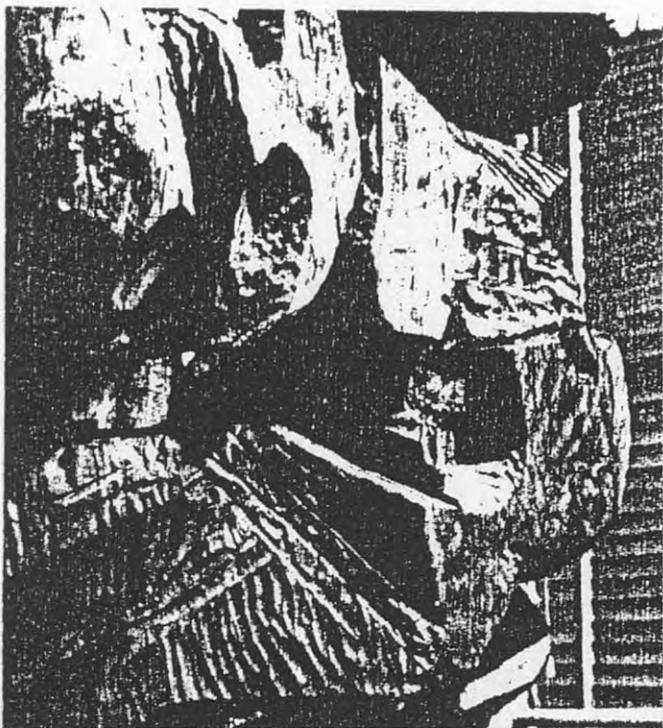
La primera fase de treball la fa a l'aire lliure, mulla la fusta amb aigua, per mantenir la humitat estable, deixa reposar, a continuació, el treball realitzat i manté el tronc en el mateix lloc, però cobert de manera



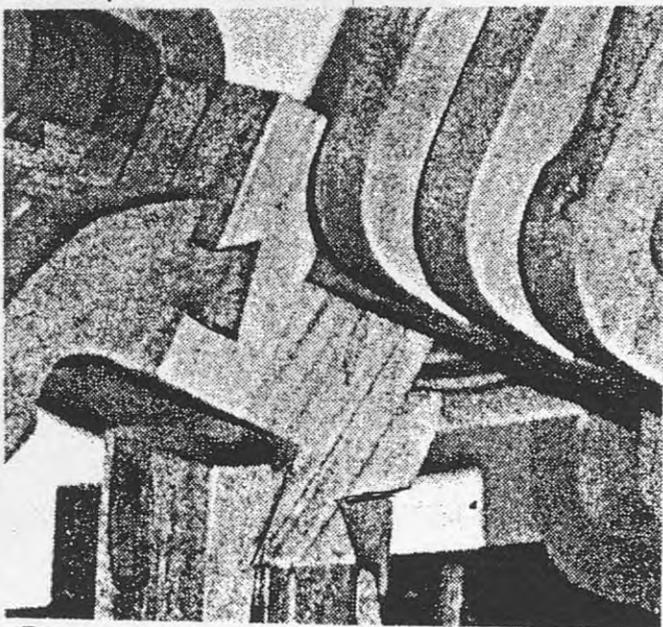
Articulació, fragment de "Garaun Athal", 1973.

34 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

35 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.



Fragment escultura, sèrie "Recuperación del espacio interior".



Fragment escultura "Luz-Aire", 1980.

36 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Respostes de José G. de Aguirre a un qüestionari previ", op. cit.

37 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

38 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Respostes de José G. de Aguirre a un qüestionari previ", op. cit.

que el sol no provoqui contraccions extremes. La fase d'acabat la realitza en el taller.

La talla directa és l'habitualment emprada en aquests casos, però Aguirre també construeix. Mostra una preferència especial pels aspectes compositius. El coneixement de les tècniques d'ebenisteria li permet solucionar amb facilitat el procés constructiu, sobretot si pensem en la disponibilitat d'un taller amb tots els recursos.

En les seves escultures construïdes és usual l'aplicació d'engalzaments de diferents tipus, com la cua d'oronella ("cola de milano") ben tradicional en la seva obra.

"Utilizo ensamblajes en cola de milano, rayo de Júpiter, medias madera, y encoladuras" (36)

Finalitzat el treball, realitza un assecament artificial, amb productes químics per protegir la fusta.

"Secado al vacío por el procedimiento Vac-Vac.

La vacsolización es un procedimiento de secado al vacío, es una técnica inglesa que abre todo el poro de la madera extrayendo toda la humedad, y sustituyendo el agua por un chorro de este producto, vac-vac.

Esto se hace en una cámara de vacío.

Este producto actúa contra los xilófagos y los agentes que se desarrollan con la humedad. Pero hay un factor más perjudicial para la madera que los anteriores: el sol. Esta casa tiene un producto para el sol: Eliotán; se puede adquirir en distintos colores" (37)

No es corrent l'aplicació del color en les escultures, però, de vegades, unifica el color de la fusta amb diferents productes:

"Igualo las partes del tronco con anilinas y bicromato" (38)

També fa servir la tradicional nogalina o el betun de Judea.

En els acabats de la fusta fa servir tots els recursos; tant la textura del tall de la gúbia, com la no alteració de certes parts, com un poliment que permet un tacte suau.

6. EL MÈTODE DE TREBALL

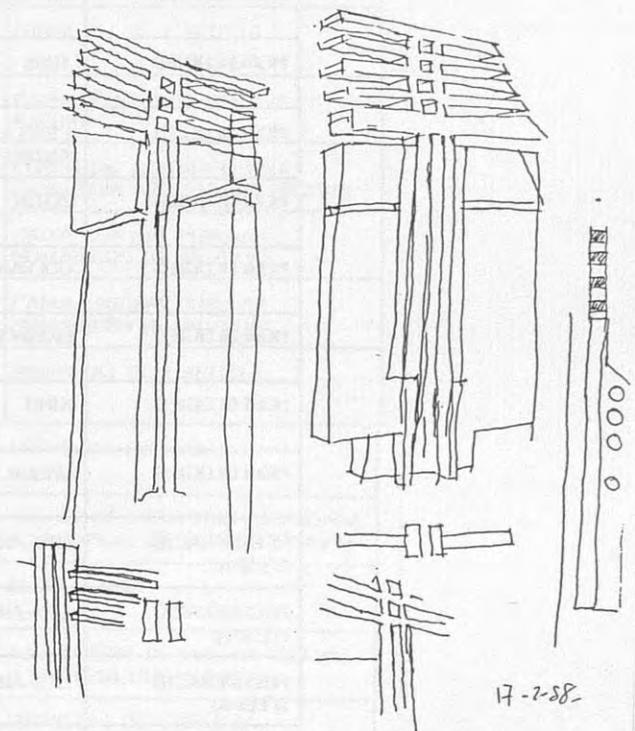
J. Aguirre ha desenvolupat la pràctica del dibuix com una activitat paral·lela a l'escultura. Ha preferit actuar directament i intuïtiva amb els procediments de talla directa o de construcció. En el darrer cas ha acostumat a fer estudis preparatoris per solucionar els problemes tècnics:

"He hecho algunos bocetos para hacer las esculturas articuladas, más que para dibujar la escultura, para definir el sistema de articulación. Los bocetos míos son un estudio del mecanismo de la escultura, de sus articulaciones" (39)

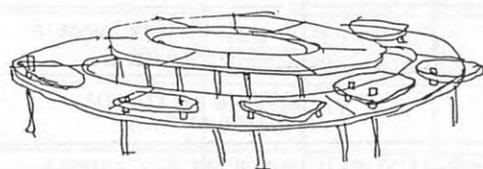
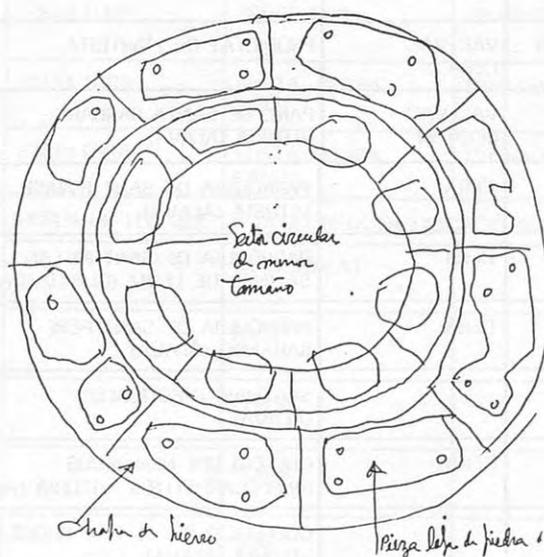
Darrerament la impossibilitat de treballar amb assiduitat li ha fomentat el recurs del dibuix, amb que ha realitzat tot tipus de projectes, que han continuat en la trajectòria anterior o que han participat de la nova sèrie "Huecos y Figuras".

Tampoc acostuma a fer maquetes dels seus projectes, excepte quan es fa imprescindible en algun encàrrec.

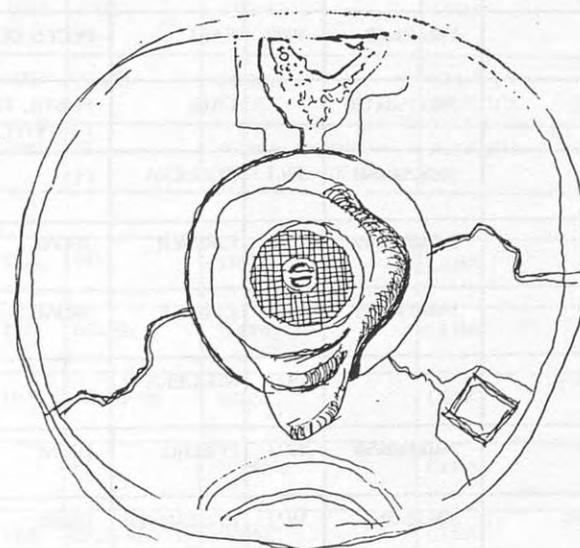
"Suelo hacer diferentes proyectos sobre una misma idea, y, desgraciadamente, los que más se dibujan son los que menos se hacen, y las esculturas que se hacen son las más espontáneas" (40)



Dibuixos preparatoris per a la sèrie "Huecos y Figuras".



14-2



14-2-88

Projectes de taules-escultura.

39 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

40 - José G. de Aguirre a VALLE, Joan: "Entrevista a José G. de Aguirre", op. cit.

7. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC O BIGA PER AGUIRRE.

SERIE	NOM	MESESURES (cm.)	ANY	FUSTA	MATERIAIS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
MORFOLOGIES	DANA	100x30x30	1973	ROURE	TRONC	CERA	CAIXA D'ESTALVIS D'ÀLAVA INDEPENDÈNCIA 1. VITORIA (ÀLAVA)
MORFOLOGIES	TENSIÓ ESPACIAL	200x200x200	1974	OM	TENSORS D'ACER	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
MORFOLOGIES	ARTICULADA	90x30x30	1973	ROURE	ARTICULADA	CERA	COLLECCIÓ J.J.ÀLVAREZ DE ARLAYA MUEBLES MOSEL. VITORIA (ÀLAVA)
MORFOLOGIES	TORS	80x70x30	1975	ROURE	TRONC	CERA	J.R. MILLÁN VITORIA (ÀLAVA)
MORFOLOGIES	ESTELA ANTROPOMORFA	80x130x60	1979	ROURE	TRONC	VAC-VAC CERA	INDUBAN LOGROÑO (LA RIOJA)
MORFOLOGIES	ZUTIK	120x30x30	1975	ROURE	TRONC	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
MORFOLOGIES	GUERNIKA	200x140x80	1975	ROURE	PECES ENGALZADES	VAC-VAC CERA	LAGUNARO-S.C. MUNDRAGÓN (GUIPUZCOA)
MORFOLOGIES	EKIÑALDI	220x100x60	1978	ROURE	BRANCA		ASIL MUNICIPAL DE VELLS SORALUCE (GUIPUZCOA)
MORFOLOGIES	KIMU	90x40x50	1980	FAIG	TRONC		PROPIETAT DE L'ARTISTA
MORFOLOGIES	ONBOR	125x60x50	1980	FAIG	TRONC		PROPIETAT DE L'ARTISTA
RECUPERACIÓ D'ESPAI	UTS-ARTE Nº 1	270x170x100	1976	FAIG	TRONC	VAC-VAC ELIOTAN I CERA	MUSEU DE BELLES ARTS D'ÀLAVA VITORIA (ÀLAVA)
RECUPERACIÓ D'ESPAI	UTS-ARTE Nº 2	120x160x60	1977	FAIG	TRONC	VAC-VAC ELIOTAN I CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
RECUPERACIÓ D'ESPAI	UTS-ARTE Nº 3	250x100x100	1978	FAIG	TRONC	VAC-VAC ELIOTAN I CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
RECUPERACIÓ D'ESPAI	UTS-ARTE Nº 4	80x230x120	1980	FAIG	SECCIONADA	VAC-VAC ELIOTAN I CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
RECUPERACIÓ D'ESPAI	UTS-ARTE Nº 5	110x80x80	1982	FAIG	TREPADA	VAC-VAC ELIOTAN I CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
FITES I MOLLÓNS	PEU I CILINDRES	130x60x40	1979	FAIG	PECES DE FUSTA	POLIURETA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
FITES I MOLLÓNS	IRU-ZATI	130x60x40	1980	FAIG	PECES DE FUSTA	VAC-VAC CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
FITES I MOLLÓNS	ITXAS-AIZE	230x150x120		FAIG	FUSTA, FERRO I CIMENT	VAC-VAC ELIOTAN	PARC DE SANTA BÀRBARA VITORIA (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	SANTCRIST	350x200x40	1961	NOGUERA	PI	CERA	PARRÒQUIA DE SANT IGNASI VITORIA (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	SANTCRIST	350x200x45	1962	CIRERER	TRONC	CERA	PARRÒQUIA DE SANT MILLAN SAINAS DE LENIZ (GUIPUZCOA)
ICONOGRÀFICA	SANTCRIST	140x110x35	1962	CIRERER	TRONC	CERA	PARRÒQUIA DE SANT PERE SABANDO (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	SANTCRIST		1973	NOGUERA			SANTUARI D'ESTÍBALIZ (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	SANTCRIST	260x140x50	1973	EMBERO	TRONC	CERA	COLLEGI DEL NEN JESÚS RR.MM.CARMELITES. VITORIA (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	ANDRA MARI	50x30x25	1977	CASTANYER	TRONC		COLLECCIÓ SR. M. GAY POBES VITORIA (ÀLAVA)
ICONOGRÀFICA	ANDRA MARI DE SIRISOLO	120x40x35	1978	FAIG	TRONC		COLLECCIÓ JAIME ARRIETA MAESTU (ÀLAVA)
CONSTRUCTIVISME	MURRU EMBALUM DISFORME	500x200x180	1972	ROURE	TAULONS UNITS		PARC DE LA FLORIDA VITORIA (ÀLAVA)
ANÀLISI FORMAL	RISCLA	60x50x20	1970	PI	LÀMINA DE FUSTA DE PI	ESMALT VERMELL	PROPIETAT DE L'ARTISTA

SERIE	NOM	MESURES (cm.)	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
ANÀLISI FORMAL	ALDAZKUNTZA	120x100x80	1971	ROURE	TACS ENCOLATS	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
ANÀLISI FORMAL	KUTXA	60x100x60	1972	PI	TACS ENCOLATS	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
ANÀLISI FORMAL	INGURU	70x55x25	1974	ROURE	TRONC	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
ANÀLISI FORMAL	GALGETA LAN	40x40x30	1974	ROURE	TRONCS	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
MORFOLOGIA ORGÀNICA	GARAUN ATHAL	200x150x60	1973	ROURE	ARTICULADA TRONC	CERA	CAIXA D'ESTALVIS D'ÀLAVA MADRID
MORFOLOGIA ORGÀNICA	ITXASKABRA	130x200x50	1973	ROURE	ARTICULADA TRONC	CERA	COMERCIAL ALBERDI-RENAULT CARRETERA Nº1. VITORIA (ÀLAVA)
MORFOLOGIA ORGÀNICA	MORFOLÒGICA	150x90x60			TRONC	VAC-VAC CERA	CAIXA LABORAL POPULAR MONDRAGÓN (GUIPUZCOA)
MORFOLOGIA ORGÀNICA	GAUR	70x100x25	1980	FAIG	TRONC	CERA	CAIXA LABORAL POPULAR MONDRAGÓN (GUIPUZCOA)
MORFOLOGIA ORGÀNICA	IKUGAY	70x160x60	1973 1974		TRONC	CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
FITES I MOLLÓNS	LUR-AIZE	120x150x120		FAIG	RISCLES DE FUSTA	VAC-VAC ELIOTAN	PROPIETAT DE L'ARTISTA
FITES I MOLLÓNS	ARBRE-LLUM	530x200x180	1986 1987	NOGUERA	TRONCS ENGALZATS	VAC-VAC ELIOTAN	EDIFICI DE PROTECCIÓ CIUTADANA AJUNTAMENT DE VITORIA (ÀLAVA)
MÚLTIPLES	ALKAR (1-75)	40x30x25	1979	FAIG	TACS ENGALZATS	VAC-VAC ELIOTAN	SERIE VENUDA
MÚLTIPLES	HOMENATGE A JESÚS GALÍNDEZ (1-6)	30x15x15	1983	NOGUERA	BRONZE	PÀTINA	AJUNTAMENT DE VITORIA (ÀLAVA) (L'ENTREGA COM A PREMI)
MÚLTIPLES	ARBRE (1-25)	28x15x15	1987	NOGUERA	NOGUERA	VAC-VAC CERA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
MONUMENT	COMTE DE PEÑAFLOIDA	250x1100x480	1985		PEDRA FERRO	FERRO PINTAT	PLAÇA COMTE DE PEÑAFLOIDA VITORIA (ÀLAVA)
ESCULTURA	SENSE NOM	40x40x30	1980	CAOBA	TAULÓ	CERA	FUNDACIÓ CULTURAL ZALDUEÑO (ÀLAVA)
ESCULTURA	SENSE NOM	40x40x28	1983	FAIG	TRONC	CERA	AJUNTAMENT DE LA GUARA SAHARA (ÀFRICA)
ESCULTURA	FUSTA, PEDRA, FANG	120x60x60	1987	AURÓ	PEDRA FANG	CERA I ACRÍLICS	PROPIETAT DE L'ARTISTA
ESCULTURA	FUSTA, PEDRA, FANG	130x40x30	1987	PI	PEDRA AMORFA PALET DE RIERA	ACRÍLICA	PROPIETAT DE L'ARTISTA
OBRES DE LES QUE ES DESCONeix LA UBICACIÓ ACTUAL							
	IMPULS ALAT		1974	PI	TRONC	CERA	JAVIER SERRANO
	BROJ		1974	ROURE	TRONC	CERA	JAVIER SERRANO
	FLAMA		1975	NOGUERA	TRONC	CERA	GALERIA WINDSOR KULTURGINTZA
	MURAL			PI	TRONCS	CERA	GALERIA MOSEL BILBAO (VIZCAYA)
	NOU		1975	CASTANYER	TRONC	CERA	GALERIA MOSEL BILBAO (VIZCAYA)
	DUES TALLES SANT SOPAR		1966	PI	POSTS	CERA	RR.MM.MERCÈ D'ARIES VITORIA (ÀLAVA)
	NTRA.SRA. DE LA MERCÈ		1966	CIRERER	TRONC	CERA	RR.MM.MERCÈ D'ARIES VITORIA (ÀLAVA)
SAGRARI	ZIKUJANO	65x45x40	1980	CEDRE	LLAUTÓ	CERA	PARRÒQUIA DE SANT JOAN ZIKUJANO (ÀLAVA)

8. BIOGRAFIA I CURRÍCULUM DE JOSÉ AGUIRRE.

Primaria: Colegio Hermanos Corazonistas. Vitoria (Àlava)
Escuela de Comercio. Bilbao (Biscaia)

Família artesanal o d'artesans, la qual dona molta importància al dibuix, que és considerat com l'eina necessària per al desenvolupament del seu treball al taller d'ebenisteria i fusteria. Aquest taller és ubicat a un solar tocant a un palau del segle XVI, el qual han restaurat per oferir una exposició permanent dels mobles de la seva producció; també organitzen als seus salons exposicions de pintura dels artistes més notables a Vitoria als anys quaranta i cinquanta: Gustavo de Maestu, Basiano Martínez, J. Ciga, Eloy Erenchun, Jesús Apellaniz, Mariano Bastera, Miguel Jimeno, etc.

Atret pels espais del nou edifici, escales, galeries, sòtans i salons amb quadres en exposició i tertúlies d'artistes, passo el temps lliure copiant i dibuixant les obres exposades i decideixo seguir l'aprenentatge de l'ofici d'artesà alternant-lo amb la formació de dibuix i pintura a l'Escola d'Arts i Oficis de Vitoria, i a l'estudi dels artistes amics i practicant la pintura a l'aire lliure (1948-1953).

La meua formació teòrica és autodidacta, aprenc la Història de l'Art, Pintura, Escultura, Arquitectura, en la lectura de llibres, conferències, visites a Exposicions, Monuments i Museus. Al mateix temps, i degut a la meua curiositat per la Prehistòria, visito jaciments, coves, llegeixo memòries d'excavació i assisteixo a cursos i excavacions amb l'equip de l'Institut Alavès d'Arqueologia, Grup Espeleològic, Grup de Ciències Aranzadi, Secció de Ciències Naturals de la Societat Excursionista Manuel Iradier (1953-1960).

El contacte amb les formes pures d'antigues civilitzacions (Santimamiñe, Ventalaperra, Ekain, Altamira) o amb les formes naturals de roques i vegetals, m'indueixen a d'altres formes d'expressió diferents a les utilitzades fins ara.

El 1960 decideixo utilitzar un llenguatge nou aplicant els recursos dels meus coneixements artesanals a la creació d'obres artístiques en tres dimensions.

Aquestes primeres obres escultòriques, de la mateixa manera que les meves darreres pintures, es troben dins un expresionisme religiós i són destinades a temples de nova construcció.

Del tracte amb la tercera dimensió sorgeix la necessitat de crear formes que suggereixin per elles mateixes, originals, que no imitin res. Jorge Oteiza fa propostes sobre el buit, inspirat en aquestes propostes genero un tipus d'escultura en el qual construeixo per tal de produir buit, espai contingut. ALDASKUNTZA (1971-1973).

El buit em fa intuir el so, paraula, semàntica, seleccionant el sentit de la paraula per tal de materialitzar una idea: GARAUN-ATHAL - Hemisferi cerebral (crani articulat); IKUGAY - Presència tangible, palpable; ONBOR - Tronc; INGURU - Encerclament; ZUTIK - Erecte, dempeus; i altres (1973-1976).

La forma ha estat tractada amb la seva rotunditat densa i així, a partir d'avui, descobrir i analitzar l'espai interior o buit que origina la matèria quan aquesta l'envolta. Per aconseguir-ho treballa amb troncs buits dels quals tracto de recuperar el seu espai inútil, per tal de fer-lo funcionar amb dinàmica, pel fet de comunicar-lo i relacionar-lo amb la matèria, protagonitzant amb l'entitat i essència del tronc, una presència nova (1976-1980)

1980 - Ingresso com a soci de número a la "Real Sociedad de los Amigos del País".

1983 - Juntament amb Juan Mief, Santos Iñurrieta, Álvarez Plágaro i Gerardo Amesto, participo en la gestió de la direcció del Museu Provincial de Belles Arts, per encàrrec del diputat de cultura, fins el nomenament del Director.

1983 - GURE ARTEA (El Nostre Art): concurs organitzat pel Departament de Cultura del Govern Vasc. ACCESIT.

Segueixo treballant escultura; si fins ara recuperava l'espai, arrenco d'aquesta idea no tan sols per recuperar-lo sinó per tractar de posar-li límits, de crear contigüitats, competències que converteixen l'escultura en una "fita". Fita o "molló" que estableix una frontera entre allò que emergeix i allò que l'envolta, simultanejant de manera alterna la densitat i el buit.

Assisteixo com a jurat als concursos que es celebren i a la selecció a tallers oberts.

1986 - Participo en el concurs, convocat per l'Ajuntament de Vitoria, per l'adequació d'obres d'art a l'Edifici de Protecció Ciutadana. Juntament amb Juan Mief i Carmelo Ortiz de Elguea, presento esbossos de murals per la bòveda, parets, vidriera i una escultura. Adjudicat el projecte, el realitzo amb equip, treballant des d'Agost de 1986 fins Gener de 1987.

Aquest mateix any intento una nova tècnica realitzant diverses escultures en bronze fos amb el procediment de "a la cera".

1988 - Amb un concepte diferent, estic investigant en una sèrie de "Buits i Fissures".

CURRÍCULUM DE JOSÉ GABRIEL AGUIRRE

José Gabriel de Aguirre Álvarez de Arcaya

Vitoria-Gasteiz, 1928. 25 d'Abril

Escultor autodidacta.

- 1946-1953 Escuela de Artes y Oficios, Vitoria-Gasteiz. Pràctiques i aprenentatge de dibuix i pintura.
- 1946 Exposición de Pintores Alaveses, Caja de Ahorros Municipal, Vitoria-Gasteiz.
- 1952 Troisième Salon des Artistes Espagnoles, Salons de l'Hotel de la Ville Bayona (França).
- 1959 Arte Religioso, Club Aquinas, Vitoria-Gasteiz.
- 1972 Exposición General de Arte Vasco, Ayuntamiento de Baracaldo (Vizcaya). Euskal Kultur Amabostaldia-Arte Erakusketa, Tolosa (Guipúzcoa).
- 1973 J.M. Barandiarán Gorozarre. Arte Erakusketa, Ataun (Guipúzcoa).
- 1974 Un escultor y cuatro pintores alaveses, Museo de San Telmo, San Sebastián (Guipúzcoa). Un escultor y cuatro pintores alaveses, Pabellones de la Ciudadela, Pamplona. Un escultor y cuatro pintores alaveses, Luis de Ajuria, Vitoria-Gasteiz. Galeria Mikeldi, Bilbao. Individual, Urrats Berriak, Ayuntamiento de Vergara.
- 1975 Colectiva, Sala Luises de Ajuria, Vitoria-Gasteiz. Escultura Vasca, Fiestas Euskaras, Fuenterrabia (Guipúzcoa).
- 1976 Colectivo de Marzo, Caja Laboral Popular, Vitoria-Gasteiz.
- 1977 Arte Erakusketa, Zumárraga (Guipúzcoa).
- 1978 Escultura Vasca: Oteiza, Chillida, Basterrechea, Aguirre, Mendiburu, Larrea, Carrera y Ugarte, Ayuntamiento de Mondragón (Guipúzcoa). Euskal Artea 78, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao.
- 1979 Erakusketa 79, Museo Provincial de Álava, Vitoria-Gasteiz. Escultores Vascos "Obra Múltiple", Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Álava, Vitoria-Gasteiz.
- 1980 Exposición Iberoamericana de Artes Plásticas, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Museo Provincial de Artes Plásticas de Álava, Vitoria-Gasteiz. Premio Cáceres 80, Cáceres.
- 1981 Arteder'81, Feria Monográfica de Arte, Bilbao. Escultores Vascos "Obra Múltiple", C.A.P. de Álava, Vitoria-Gasteiz. Escuela de Artes y Oficios, Vitoria-Gasteiz. Ingreso en "La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País".
- 1982 "Gure Artea", Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Bilbao.
- 1983 "Arteder'83", Bilbao. Colectiva pro-damnicats, Galeria Windsor, Bilbao. "Autorretratos", Galeria Windsor, Kultugitza, Bilbao; Pabellones de la Ciudadela, Pamplona; Museo de San Telmo, San Sebastián; Museo Provincial de Artes Plásticas, Vitoria-Gasteiz.
- 1984 Aguirre, Iñurrieta, Mieg, Marcote, Ortiz de Elguea, Plágaro, C.A.P.A., Vitoria-Gasteiz. "Encuentros en Chamartín", Estación de Chamartín, Madrid.
- 1985 "Monumento a Xabier Maria de Munibe", Vitoria-Gasteiz. "Pintores Alaveses", Aula de Cultura de San Prudencio, Vitoria-Gasteiz. Obra en Museo Provincial de Artes Plásticas de Álava, Vitoria-Gasteiz. Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza.
- 1986 "Sin título", Aula de Cultura, C.A.M., Bilbao. "Artistas vascos campaña contra el hambre. Manos Unidas", C.A.M., Bilbao. Adjudicación d'obra artística per l'edifici de Protecció Ciutadana, Vitoria-Gasteiz. Col·laboració amb els pintors C. Ortiz, J. Mieg.
- 1986-1987 Realització i col·locació d'obra per Protecció Ciutadana.
- 1987 "Artistas vascos campaña contra el hambre. Manos Unidas", C.A.P. de Álava, Vitoria-Gasteiz. "Euskadiko Esculturaren V Erakusketa", C.I.T., Tolosa (Guipúzcoa).

9. RESPUESTAS A UN QUESTIONARI PREVI.

Joan Valle - ¿En que año inicia su trabajo con el tronco?.

J. G. Aguirre - En 1960.

J. - ¿Cuál fue el punto de partida?.

A. - La necesidad de emplear un medio adecuado de expresión distinto al de la pintura, en la que no me encontraba centrado ni satisfecho.

J. - ¿Por qué ha elegido el tronco como material de trabajo en su escultura?.

A. - Por las sugerencias que posee, el oficio y preparación para trabajar la madera y disponer de un taller adecuado.

J. - ¿Cómo y dónde obtenía u obtiene los troncos?.

A. - En el bosque. Seleccionando ejemplares en los lotes de subasta.

J. - ¿Son abundantes en la zona donde vive?, ¿qué tipo de árbol utiliza?.

A. - Roble, haya, nogal, fresno, pino. Los bosques de estas especies abundan en Álava.

J. - ¿Los deja secar durante un periodo de tiempo o los trabaja independientemente de su estado de humedad?.

A. - Los trabajo a los cuatro meses de cortados. La primera fase la realizo al aire libre, mojando la madera con chorros de agua para que no endurezca, terminada la sesión cubro el tronco para que los rayos solares no produzcan grietas. La fase de acabado la realizo dos meses después de la anterior en el taller cubierto.

J. - ¿Cómo desarrolla el proceso de trabajo?.

A. - Principalmente respetando la estructura del material con interrogantes y preguntas al mismo en un diálogo al ritmo del utillaje (gubias, maza) que modela según la resistencia opuesta, sin tratar de vencerla.

J. - ¿Se plantea alguna temática?.

A. - Descubrir los estímulos que provoca el árbol, materializandolos visualmente en una relación coherente de forma, espacio, materia y tiempo.

J. - ¿Realiza dibujos previos? y ¿maquetas u otros estudios?.

A. - No. Tallo directamente y sin estudio previo.

J. - ¿Busca el tronco en función de un proyecto o idea previa?.

A. - Sí.

J. - ¿Utiliza el aspecto formal del tronco?.

A. - Sí.

J. - ¿Trabaja en una escultura o en varias a la vez?.

A. - En ocasiones trabajo dos obras a la vez.

J. - ¿Aborda el tronco pausadamente o lo ataca con energía o con violencia?.

A. - Pausada y constantemente, con energía pero sin violencia, aunque el propósito sea presentar la sublimación orgánica de la materia sobre la continua agresión.

J. - ¿La acción consigue deformar la idea o proyecto previo?.

A. - No, en la idea se ha tenido en cuenta la calidad del material y la resistencia que ofrece a su manipulación.

J. - ¿Qué determina fundamentalmente las dimensiones de su escultura?.

A. - La densidad del material.

J. - ¿Qué aspectos materiales del tronco destaca en su escultura?.

A. - Su estructura y morfología generada por agentes naturales, hielo, rayo, viento, que producen erosiones, y las huellas de xilófagos.

J. - ¿Qué otros materiales utiliza?, ¿los articula con la madera?.

A. - Barras de hierro roscadas y tuercas.

J. - ¿La introducción de otros materiales determina algún cambio sustancial en el planteamiento de su escultura o en los resultados?.

A. - No, se integran como elementos funcionales.

J. - ¿Engloba sus esculturas en series?, ¿qué define cada serie?.

A. - El dilatado proceso de ejecución limita el tiempo de investigación dando lugar a que dos ejemplares puedan constituir una serie, porque sin terminar de desarrollar la idea en otros ejemplares, surge una idea nueva.

Los sucesivos avances producen nuevas series.

J. - ¿Les pone nombre a las esculturas y a las series?, ¿qué pretende con ello?.

A. - Sí. Dar referencias al espectador, crítico, historiador, en el caso de que la obra merezca su atención.

J. - Clasifíqueme las esculturas hechas con troncos en sus respectivas series.

A. - Series: Iconográfica (1960-1970)

Análisis formal (1970-1972)

Morfología orgánica (1973-1976)

Recuperación de espacio interior contenido (1976-1979)

Hitos o Mugas (1980-1987)

Huecos y Fisuras (en preparación)

J. - ¿Qué aspectos formales destacan en sus esculturas?.

A. - Tridimensionalidad y tiempo.

J. - ¿Considera el espacio como un aspecto destacable en su escultura?.

A. - Es el principal protagonista.

J. - ¿Alguno de estos aspectos participa en su trabajo: mitología, religión, simbología, prehistoria, etnología, sociología, historia, política, etc.? (Si desea remarcar algún otro aspecto, anótemelo por favor).

A. - En mis primeras obras: religión, prehistoria y etnología.

J. - Hábleme de las técnicas que utiliza.

A. - Percusión directa.

J. - ¿Dónde la aprendió?.

A. - En el taller familiar.

J. - ¿Se aplica alguna técnica artesanal de la madera en la zona donde vive?.

A. - Se fabrican muebles de artesanía. En el valle de Arana y Campezo queda algún yuguero y cuchareros, también escoberos.

J. - ¿Han influido éstas en su evolución?.

A. - Los yugueros han llamado mi atención.

J. - Hábleme sobre las herramientas que utiliza.

A. - Gubias, hacha, sierra, taladro, escofinas y máquinas de carpintería.

J. - Hábleme de su taller, o espacio de trabajo.

A. - Tengo un estudio de diseño y dibujo donde desarrollo ideas. En el taller de carpintería

ejecuto las obras. Es un espacio muy amplio con gran altura, luces laterales y luceros en el techo; dotado de toda clase de maquinaria y utillaje.

J. - ¿Intervienen otras personas en su trabajo? (ayudantes, técnicos, etc.).

A. - Ricardo Aguirre Oteiza, licenciado en Historia y Geografía, cuando dispone de tiempo y yo lo preciso. (Hijo).

J. - ¿Utiliza algún procedimiento constructivo: uniones, ensamblajes o encolados?

A. - Ensamblajes en cola de milano, rayo de Júpiter, medias madera y encoladuras.

J. - ¿Aplica alguna protección para aumentar la resistencia o durabilidad de la madera?

A. - Secado al vacío por el procedimiento VAC-VAC, para estabilizar y proteger la madera de hongos y xilófagos, con baños finales de Eliotán Color que hace de filtro para los rayos solares y protege de la humedad.

J. - ¿Aplica algún tipo de policromía?

A. - Igualo las partes del tronco con anilinas y bicromato.

J. - ¿Qué colores utiliza y por qué?

A. - Anilina, nogalina y betún de Judea.

J. - ¿Dónde los aplica?

A. - Sobre partes blandas o alburas.

J. - ¿Cómo elabora el producto y cómo lo aplica?

A. - Acrílicos por ser brillantes.

J. - ¿Ha finalizado su trabajo con los troncos?. ¿Cuándo?. ¿Piensa retomarlo?

A. - Mis últimos troncos los trabajé en 1987. Actualmente estoy trabajando sobre material labrado y aglomerado, sin que esto suponga cerrado el ciclo anterior.

J. - ¿Qué determina esta conclusión o este abandono?

A. - Quizá la facultad física. Cada vez se hace más duro manejar grandes pesos, produciendo esto un factor muy importante.

También el almacenaje es un problema, así como el transporte para exponer.

J. - ¿Qué escultores le han servido como referencia en algún momento?. ¿Qué escultores actuales le interesan?

A. - Me interesan los escultores rotundos de todos los tiempos. Henry Moore me ha estimulado con el tratamiento que hace de volumen y el hueco.

Jorge Oteiza, por su relación con el vacío.

Eduardo Chillida forjador de espacios y límites.

J. - ¿Que planteamiento se hace sobre la escultura actual?

A. - Me interesan las nuevas tendencias. Reflexiono sobre los nuevos planteamientos para dar respuesta a los interrogantes que la forma, el espacio y la estatuaría proponen a las necesidades y pensamiento de la sociedad en este final de década y siglo.

Joan Valle - Podríamos hablar un poco sobre su obra anterior a 1960, sobre su pintura.

Aguirre - Los dibujos que tengo son antiguos, son del año 50 más o menos. Este cuadro del estudio, que ves, es del año 49, es el más antiguo que tengo.

J. - Es muy expresivo.

A. - Cuando pintaba yo, me consideraba expresionista. Mis temas eran, generalmente, paisajes muy sugestivos: hayedos en los que penetrase la luz en el atardecer, reflejando violetas y rosas sobre los árboles. Mi pintura era muy colorista.

Trabajé algo el retrato, pero no me satisfacía, porque los colores propios del retrato no me iban. Los retratos me salían con colores un poco violentos y el retratado no se sentía satisfecho con ellos. Sin embargo, a mí me gustaban.

Los temas que trataba eran composiciones en el campo. Tenía predilección por figuras muy esquematizadas y puestas entre árboles y naturaleza.

La verdad es que mi etapa con la pintura fue experimental, de estudio, más que de resultados. Estaba continuamente descubriendo cosas que me llamaban la atención, lo que provocaba cambios bruscos al querer seguir las diferentes tendencias, por ejemplo: si practicaba el impresionismo, lo hacía como los de la escuela de paisaje de Irún; si después descubría a Matisse, me dejaba llevar con docilidad; últimamente el pintor que más me impresionó fue Rul, empecé a trabajar como él, haciendo figuras, y me metí en un tipo de pintura religiosa. Este tipo de pintura tenía poca aceptación, pero me atraía mucho.

Llegó un momento que, de tanto trabajar con trazos negros y de poco color, me dí cuenta que no me interesaba la pintura; fue en el año 49 cuando hice este cuadro del estudio.

J. - Pasemos a la escultura. Usted me indica en el cuestionario, que previamente me respondió por escrito, que para la obtención de la madera recorría bosques y asistía a las subastas.

A. - Sí, soy muy aficionado al monte y estudio micología. Soy también muy aficionado a la botánica (herborizo plantas y hago un estudio de herborización, en plan amateur, no profesional). He colaborado algunas veces con biólogos en labores de campo, y he tenido ocasión de obtener ejemplares que no los obtiene el científico que está en su laboratorio, pues no se mete por barrancos a buscar culebras, reptiles o batracios.

He andado mucho por el monte, y lo que suelo hacer es lo siguiente: cuando me entero de que en un pueblo hay una subasta de arbolado, voy a verla; me fijo en los árboles que me pueden interesar, y al final de la subasta voy a hablar con el que ha ganado, y le compro los árboles que me interesan. O sea, no son esculturas hechas con árboles arrancados por capricho; son árboles condenados, porque una vez hecha la subasta, han de arrancar todos los árboles que se sellan previamente. Yo les compro los árboles que cortan (porque así está convenido), pero que abandonan en el monte.

Hay veces que los trabajo en el monte. Una vez estuve a punto de trabajar un árbol en el monte (instalándome en una tienda de campaña), para después dejarlo allí, pero me dí cuenta de que no merecía la pena, porque hay mucha incompreensión y alguien lo podía romper.

Generalmente cuando me entero que en un bosque van a talar árboles, selecciono los que a mí me interesan, que generalmente son los que no le interesan al maderero porque como madera valen poco.

J. - Serán maderas irregulares.

A. - Sí.

J. - Me dice en su carta que trabaja maderas duras. Supongo que serán pesadas.

A. - Cuando las empiezo a trabajar son muy pesadas, luego ya se van secando.

J. - ¿Cómo consigue moverlas?

A. - En el campo los mismos camiones-grúa, que trabajan allí con los otros árboles, son los que me ayudan a moverlas. Luego ya las traigo aquí al taller.

J. - Usted me habla del diálogo con la materia, ¿cómo se plantea ese diálogo?

A. - Es un diálogo que ocurre cuando, por ejemplo, estás trabajando sobre una veta dura, y te da la impresión de que le estás haciendo daño al material, si ves que se resiste piensas: "te duele por aquí, ¿verdad?, pues vamos a ver por donde incido". O sea, la relación es la siguiente: la madera te ofrece resistencia, tú no te opones y vas por donde ella es dúctil.

J. - ¿Qué es lo que establece las formas de sus esculturas?, porque a veces no hace proyecto previo.

A. - A mí me cuesta comprender qué es lo que establece la forma de una cosa, si es su función mecánica u orgánica, o es el espacio que la envuelve; este es mi problema. Por ejemplo, cuando un escultor esculpe una estatua ecuestre, yo no sé qué es lo que vale: si es el hombre montado a caballo, o todo el espacio que hay alrededor y que la conforma.

Mi escultura, generalmente, no parte de bocetos sino más bien de ideas, de las cuales surgen presencias.

Tengo una que se llama "Ikugay", que en castellano significa "Rotundo", "Palpable"; quiero hacer una escultura que sea rotunda, táctil, es decir, que tenga formas de expresión fácil de comprender, que se haga presente.

He hecho algunos bocetos para hacer las escultura articuladas, más que para dibujar la escultura, para definir el sistema de articulación. Los bocetos míos son un estudio del mecanismo de la escultura, de sus articulaciones.

Hago algunos bocetos de aquellas ideas que surgen espontáneamente, para que no se me olviden. Por ejemplo, ahora estoy dando vueltas a la idea de construir una serie de basílicas. A mí siempre me ha preocupado la forma abovedada (las bóvedas en general) como refugio; estaba partiendo de una especie de hábitat, que se pudiera romper como un huevo y surgiera la parte que no vemos. Cuando se hace la maqueta de un edificio vemos la parte exterior, pero no la interior; y, ahora, estaba haciendo este tipo de esculturas. Te voy a mostrar estos dibujos: quiero hacer una especie de lecho o banco.

J. - Es un proyecto arquitectónico, en cierta manera.

A. - Sí, es casi como volver a lo primero que hice en escultura, a la "Aldazkuntza".

(Muestra su cuaderno de dibujos).

Estos dibujos son unas grandes mesas de madera.

Este proyecto es un poco fantástico, es el hombre-máquina.

Esta otra, es una escultura que quiero hacer en madera coloreada, no sé si hacer una parte en bronce. Es muy divertida. En la habitación que tengo yo en hemodiálisis, al atardecer, se refleja la ventana en un ángulo inclinado y, entonces, este dibujo son las sombras de las persianas y de los batientes de la puerta.

J. - Son, también, como estelas.

A. - Sí, son estelas. De los dibujos que hago, a veces salen esculturas y a veces no.

Este otro proyecto me gustaba mucho: son una serie de troncos, unos encima de otros, con una figura.

Esta otra, es una escultura basada en la forma de las cerchas que se hacen en las obras para encofrar el hormigón.

J. - Éstas son bastante diferentes a las anteriores.

A. - Es que yo, ahora, no puedo tallar la madera con gubia y mazo al tener en la muñeca la fístula de la hemodiálisis. Tengo que hacer otras esculturas

Las últimas que he realizado en bronce, las han adquirido instituciones.

En estos otros dibujos se ve mi afición al árbol.

Tengo también unos troncos de árboles huecos, gordos, muy sugerentes, y quiero hacer una especie de combinación: meterlos en bloques de hormigón y después hacer una composición con ellos. La idea inicial, era poner sobre una gran rueda de madera los tres bloques de hormigón.

Suelo hacer diferentes proyectos sobre una misma idea y, desgraciadamente, los que más se dibujan son los que menos se hacen, y las esculturas que se hacen son las más espontáneas.

J. - Usted tanto talla, como compone y luego construye, ¿cómo se le plantea esta dialéctica entre la composición y la construcción, y la talla directa?, ¿cómo la consigue ordenar?, porque, son como planteamientos divergentes.

A. - A mí me gusta más la composición que la talla; o sea, la talla, para mí, es crear una epidermis a una estructura que, de por sí, es muy mecánica.

J. - Para usted ¿la escultura es como un organismo vivo también?

A. - Eso es lo que yo trato de hacer. Yo trato de hacer ver un organismo resucitado. El árbol deja de ser un ente vivo cuando lo cortan, y yo trato de hacer un ser latente, sugerente, que nos muestre su presencia y su funcionalidad.

J. - ¿Qué determina la dimensión de la escultura?

A. - La dimensión a mí me la da el material. Si encuentro un tronco grande, lo trabajo en grande, y si lo encuentro pequeño lo trabajo en pequeño.

Desgraciadamente no podemos pensar en el espacio, porque no sabemos a que espacio va destinado; ahora bien, cuando se trata de escultura urbana, la dimensión viene dada por las proporciones armónicas de la arquitectura que la envuelve.

J. - ¿Cómo surge la preocupación por el espacio dentro del tronco?.

A. - Surge sobre el año 73, un poco a partir del planteamiento de Oteiza, pero sobre todo a partir de uno mismo y de las preguntas que se hace uno mismo: "¿qué soy?, ¿dónde estoy?".

He participado también en cursillos de arqueología y de geología, he hecho espeleología; o sea, que parto del qué es uno mismo, es una pregunta cósmica: ¿el espacio está hecho para contenerme a mí, o yo soy contenido en el espacio como un microorganismo más?.

J. - El Sr. Javier Serrano, en el catálogo de la Galería Mikeldi, dice que usted olvida el espacio interno.

A. - Es que está viendo mi primera época que es la morfológica, la orgánica, a la cual llegué influenciado, no por Oteiza, sino por mis experiencias con arqueólogos como Barandiarán, y por mis propias experiencias en espeleología (en cierta ocasión encontré en una cueva una osamenta de oso).

Estos recuerdos me llevaron a hacer una serie morfológica que está más en la línea de Henry Moore que en la de Oteiza; o sea, en la que el volumen, la rotundidad y la sugerencia son palpables; por eso hace este comentario Javier Serrano. Pero hay que tener en cuenta que, antes de haber hecho esas cosas, yo ya había hecho, por ejemplo, "Aldazkuntza", un tipo de escultura totalmente neopost-cubista y en forma de hábitat.

J. - Usted plantea, en un texto del catálogo de ingreso en la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, dos tipos de espacio.

A. - Sí, yo estoy trabajando, por ejemplo, dejando la forma silvestre y después estoy creando un tejido (una epidermis) totalmente elaborada; incluso hasta las formas que le hago, busco que sean razonadas, en algunos sitios dejo estas texturas que son de la madera y no las toco en absoluto.

J. - Y éstas son las que envuelven el espacio.

A. - Eso es.

J. - Luego, hay una tercera fase que es como la de la serie "Hitos y Mugas", en la que las esculturas hacen referencia también al espacio exterior.

A. - Sí, mire, esta pieza se llama "Brisas del Norte".

J. - Sí, es muy contundente. En ésta se plantea el espacio interior.

A. - Sí, aquí me planteo captar el espacio, o sea, crear elementos que lo limiten. Parto de un espacio abierto; si ponemos un hito y multiplicamos cada contigüidad con otros elementos, estamos haciendo la cuarta dimensión: el tiempo.

J. - En este caso, al seleccionar las maderas, ¿las buscó con esta forma concreta?.

A. - Estas maderas son el resultado de buscar un árbol que pueda darme, por sus vetas, un manejo de formas que no se quiebren.

Del mismo árbol, está sacada esta escultura que se llama "Lur-Aize" ("Brisas de tierra"); ésta simula, un poco, esa tranquilidad que tienen los trigos cuando se mueven, o las llanuras.

J. - Y que es similar a ésta que tiene en el parque.

A. - Sí, el planteamiento es el mismo, sólo que esta está hecha a partir de los costillares de un barco.

Ana Baldeón, arqueóloga de la que he sido discípulo, estuvo haciendo unas excavaciones en Arcángel (Canadá) sacando balleneros vascos. En las diapositivas que traía de las excavaciones, habían costillares hechos como los de los barcos. Se me ocurrió coger los costillares y ponerlos verticalmente, luego añadirles varios aditamentos para hacer una muga que evocase a brisas del Norte, a brisas de mares.

Esto lo puse en la bibliografía ya que Ana Baldeón, después de una conferencia, dijo que le había hecho mucha ilusión que yo me hubiera inspirado en un trabajo suyo.

Cuando Javier Serrano dice que yo no me preocupé del hueco, no está muy acertado porque tengo cosas anteriores a la exposición de este catálogo en las que ya se ve esta cuestión.

J. - Él hace una división de unas piezas con un marcado carácter zoomórfico, antropomórfico...

A. - Sí, en estas obras de origen zoomórfico hay una preocupación por la articulación.

¿Usted habrá oído hablar de la Txalaparta?, pues basándome en esta idea hice una escultura que tiene una parte que, al dejarla caer, produce un sonido inmenso y al estar desequilibrada (cuando cae la parte que percute) hace de balancín. Es un juguete un poco basto.

J. - ¿A qué es debida la concentración formal en las piezas?, porque, incluso cuando hace geometría (formas más depuradas), se provoca una concentración de masas. O sea, hay una riqueza formal muy densa, ¿a qué es debida?.

A. - No sé como explicárselo, es producto del subconsciente. Probablemente sea una característica nuestra el hecho de hacer las cosas muy densas, muy unidas.

He hecho algunas esculturas que se llaman "Alkar" (unión). Todos pensamos en la unión y en la concentración, no sé si como contrapartida a la falta de unidad de este pueblo.

Es cierto que mi obra es muy concentrada, no es una obra que se diversifica y que invade el espacio con formas más dinámicas.

J. - Me explica también, que espera cuatro meses después de desbastar el tronco para continuar el trabajo, ¿por qué?.

A. - Yo es que suelo hacer lo siguiente: los primeros meses las trabajo en el campo desbrozando la escultura y dándole la forma aproximada. A los cuatro meses la madera se ha rajado, se ha abierto; estos cuatro meses de silencio entre la escultura y yo, le han dado a la escultura la oportunidad de abrirse, de mostrar su estructura; yo voy observando todas esas figuras para comprender qué le falta o le sobra y, generalmente, no añado.

J. - Usted igual utiliza las técnicas artesanales: hacha, gubia..., como las industriales.

A. - Sí, sí. Tengo un taller de carpintería bastante bien montado, aunque ya no trabajo allí.

Quizá me metí en escultura por eso, porque tenía conocimientos sobre la madera y, cada vez, esto de la pintura se me hacía más difícil.

J. - ¿Cómo aprendió el oficio de escultor?.

A. - Yo no sé el oficio de escultor, yo sé manejar la madera, y el oficio de escultor lo aprendí como se puede aprender el oficio de poeta, es decir, tratando de comunicar lo que yo quería expresar.

J. - El oficio de la madera ¿lo aprendió en el taller de su padre?.

A. - Sí.

J. - ¿Es muy diferente el taller de ahora?.

A. - No, el taller ha cambiado poco, es un taller artesanal con maquinaria moderna.

J. - ¿Tiene problemas de transporte y almacenaje?.

A. - Ahora tengo menos porque he vendido toda la obra.

J. - Me menciona, en el cuestionario, los baños finales de Eliotán para proteger la madera del sol, ¿está a la venta este producto?.

A. - Sí, es un producto inglés que está en el mercado. Es un producto que se emplea en las cámaras de vacuización. La vacuización es un procedimiento de secado al vacío (vac-vac). Es una técnica inglesa que abre todo el poro de la madera extrayendo toda la humedad, y sustituyendo el agua por un chorro de este producto, vac-vac. Esto se hace en una cámara de vacío.

Este producto actúa contra los xilófagos y los agentes que se desarrollan con la humedad. Pero hay un factor más perjudicial para la madera que los anteriores: el sol. Esta casa tiene un producto para el sol, Eliotán; se puede adquirir de distintos colores.

J. - Aplica nogalinas, anilinas, betún de judea, acrílicos; ¿qué es lo que le induce a aplicar cada uno?.

A. - El hecho de igualar la madera cuando lo necesita, y cuando no me importa que haya diferencias, las dejo.

J. - Las series relacionadas con el tronco son: la serie "Iconográfica", "Análisis formal", "Morfología orgánica", "Recuperación del espacio", "Hitos y mugas" y "Huecos y fisuras".

A. - Sí, esta última es la que estoy preparando ahora.

J. - ¿Tiene otras series relacionadas con el tronco?

A. - No. Tengo una pieza que se llama "Garaun Athal". Athal significa corteza; yo le llamo también "Hemisferio cerebral". Tiene distintas posturas.

La primera postura recuerda al caballo del Guernika de Picasso. Las siguientes recuerdan un cráneo, un grito con victoria, una caída y un distendimiento. Cada postura sugiere un sentimiento.

J. - O sea, la escultura se puede extender horizontalmente.

A. - Sí, incluso está puesta sobre una plana y cuelga, es por tanto bastante dramática.

Este dibujo es un boceto que hice en enero del 87 sobre un toro.

Esta idea surgió al encontrar en el monte un esqueleto de vaca o buey. Iba con un amigo y él cogió la pelvis y se la puso así (en la cara). Era como una máscara divertidísima; luego recordando esto se me ocurrió hacer una cosa un poco figurativa.

El problema de los escultores, es que la gente no entiende nuestra escultura. Mi caso es muy curioso, porque se da la casualidad de que mi obra la entienden más las mujeres que los hombres, o por lo menos ellas se han interesado más; y entre ellas más las mujeres de la calle que las cultivadas.

En Arco me pasó una cosa curiosa, estaba dándole explicaciones al director de IFEMA, Adrián Piera, sobre una escultura grande (yo había observado, cuando iba a Arco, que había siempre una mujer limpiando el polvo de aquella escultura), cuando vi que había una mujer con las lágrimas en los ojos y su marido le decía: "no seas tonta, no seas tonta".

Cuando terminamos de hablar, esta mujer se dirigió a mí y me dijo: "Oiga, perdone que le moleste, quiero felicitarle y darle la mano, por favor. Es que esta escultura desde que la he visto me ha emocionado, es lo que más me gusta de todo lo que hay aquí, pero como soy la señora de la limpieza no me atrevía a decirle nada. Hoy que es domingo y día de visita, he venido, pagando la entrada, para verle a usted". Esto me impresionó.

En otra ocasión en Bilbao, se celebraban las muestras de Arterder. Los domingos y sábados visitaba la muestra mucha gente de los caseríos de alrededor: Zumárraga, Guernica... Iban grupos de amigos o familias, y eran siempre las mujeres las que se quedaban comentando mi escultura. Los hombres pasaban...

Te voy a enseñar algunas fotos de mis esculturas. Tengo un monumento al Conde de Miraflores aquí en Vitoria, pero no tengo foto.

Esta escultura la llamo "Iru-Zati". Es una estela. En euskera "Iru" es tres y "Zati" es segmento. O sea, es una pieza que se desarma en tres segmentos, pero está fija.

Esta otra es una de mis piezas religiosas, está en una capilla. Es de madera de emberero y es una excepción, porque casi todas las trabajo en maderas del país, pero ésta es de madera tropical porque quería darle blandura.

J. - ¿Es un tronco entero?

A. - El tronco estaba entero pero lo partí en dos mitades y lo uní por medio de rayo de Júpiter.

J. - ¿Qué es un rayo de Júpiter?

A. - Es un ensamblaje que se emplea en carpintería.

(Dibuja y explica los diferentes ensamblajes de carpintería que utiliza en sus esculturas).

La cola de milano es la habitual en las uniones de cajones y muebles. Las colas de milano y las dobles colas, las suelo deformar.

Este es un crucifijo que está en la parroquia de Salinas de Leniz, es de cerezo. Éste es del año 60 y es anterior al que te he enseñado de emberero, que debe ser del 70.

Este otro crucifijo está en el Santuario Románico de Estíbaliz, a 9 Km. de Vitoria. Es de madera de nogal. Es una imagen que refleja dos posturas en la cara; es un problema de simetría que incluye en la vista frontal de la cara la imagen de frente y de perfil al mismo tiempo. Tiene una expresión muy solemne, muy seria y al mismo tiempo una sonrisa un poco socarrona (como diciendo: "Aquí venís y cuando salís de aquí haceis lo que os da la gana").

En el torso he trabajado un corazón que representa una especie de motor, como un mecanismo muy percutido.

Me quedé muy sorprendido con este crucifijo, porque el santuario en el que está tiene una puerta preciosa, al lado de la cual yo puse el crucifijo e hice una foto. Al ver la foto me di cuenta de que todas las figuras que había alrededor eran idénticas a este crucifijo, y yo nunca me había planteado hacer un crucifijo románico.

En la época que hacía los crucifijos, solía colaborar con los arquitectos.

En una ermita hice un sagrario con algunas imágenes como las de Olot, eran bastante graciosas. Estaban hechas hace unos 80 años y yo las habilité marcándolas noblemente.

J. - Están en la Iglesia de Santa Ana de ¿dónde?

A. - Es en Zikujano. Hice un sagrario que es como un pan incrustado en la pared.

Hice otra imagen en Sabando. Teníamos la imagen de una Virgen bastante interesante y, para no hacerle competencia, yo hice un crucifijo muy sencillo (parece una amantis), y lo colocamos a un lado y pusimos la Virgen en el centro.

J. - Encuentro que está muy bien integrado en la iglesia y en el mobiliario.

A. - Sí. Se tiró la iglesia y se aprovechó parte de la puerta para hacer el presbiterio. En esta iglesia también trabajé en el diseño del mobiliario junto con el arquitecto.

También hice una mesa redonda en el baptisterio y, en otro lugar, unos murales de cerámica.

J. - Este crucifijo de Sabando es parecido al anterior.

A. - Sí, es parecido; quizá tiene más movimiento para darle más referencias góticas con la imagen. El otro es más austero, sólo lleva un mural de cerámica que hice con viñas y espigas de trigo.

Estas obras que ves aquí, las llamo de "Recuperación del espacio vacío". En este trabajo me interesaba (siguiendo la teoría de Oteiza de que un espacio no ocupado, no es un espacio vacío) el espacio que hay dentro del tronco; este espacio se considera inútil, incluso para el tronco. Partía de ese espacio para ir conformando mi escultura.

J. - ¿Era un tronco hueco originariamente?

A. - Sí. Parto de troncos vacíos, los cuales busco por el monte, para obtener ese resultado. En lugar de trabajar con la madera, trabajo con el vacío.

En este sentido hice varias esculturas entre los años 1976 y 1982. Son de madera de haya.

Esta otra es de la misma serie. Se llama "Uts-Arte", está en el museo provincial de Vitoria, es de haya, es la primera en la que comencé a trabajar sobre el vacío. Con esta comencé quemando el interior y haciendo barrenos; según salía el humo, iba dibujando con el hacha y dándole más salida al humo. Esta escultura está conformada de manera inversa a lo que ocurre en las rocas erosionadas por el agua; en este caso la forma es ascendente por el humo.

He buscado la entidad propia de la materia orgánica. Un árbol, cuando está vivo, me parece maravilloso, pero cuando lo ves cortado da lástima, por eso pretendo darle vida.

Estas maderas no tienen valor (se suelen utilizar para hacer carbón o para leña), pero para mí tienen un valor plástico enorme.

En algunos sitios dejo la forma original y en otros intervengo; incluso en alguna escultura he dejado pequeñas hojas, que estaban saliendo, hasta que han muerto.

A esta otra pieza le llamo "Guernika" y está en Mondragón. La llamo así por el dramatismo que tiene, parece una mole que huye; incluso hay algunas formas que me recuerdan al Guernika de Picasso. Es como un ser orgánico que quiere evadirse, que quiere huir.

J. - Ésta es una pieza construida, a diferencia de las anteriores. Se diferencian dos partes: una que recuerda las raíces de un árbol y otra el tronco.

A. - En realidad es eso, el árbol y el ramaje. Esta pieza es toda de roble. La madera es de una estructura antigua.

Aprovecho todas las maderas, me interesan por sus texturas y grietas, no las oculto. En la parte inferior de esta escultura, he construido una cola de milano con dos piezas; o sea, cada pieza de las que se insertan en el eje tiene media cola de milano. Hay otras colas de milano y todas están hechas con dos piezas, lo cual permite articular diferentes maderas y obtener un movimiento disperso en la escultura.

Esta escultura es "Garaun Athal", de la que ya hemos hablado antes.

J. - La había visto en la revista Guadalimar. ¿Dónde está esta escultura?

A. - En Madrid, en una agencia de la Caja de Ahorros Provincial, frente al Palacio de Exposiciones y Congresos.

De ésta también hemos hablado antes "Itxas-Aize", "Muga para las brisas del Norte". Está en la plaza Santa Bárbara de aquí, de Vitoria.

J. - Aguanta en la intemperie?

A. - Yo no quería que se pusiera ahí, aunque el emplazamiento es bonito, porque me temo que durará poco. Lleva seis años colocada. Yo propuse al Ayuntamiento que se podía desmontar y fundir en hierro.

Esta junto con la que te comentaba antes, "Brisas de Llanura" ("Lur-Aize"), forman parte de ese tipo de esculturas que yo llamaba Mugas, que se corresponden con hitos que separan espacios contiguos e inmediatos.

Yo pretendía crear diferentes espacios en cada lado de la escultura.

Ahora te voy a enseñar mi última obra que, pienso, es también muy interesante. Es un proyecto conjunto de escultura y pintura. La bóveda está pintada, y yo hice una vidriera.

J. - ¿Dónde está situada?

A. - En un cuartel de la Guardia Urbana (en Protección Ciudadana). Trabajamos en equipo con los arquitectos con la idea de eliminar la sensación de cuartel, de lugar de punición, y le dimos un aire alegre, lúdico.

Mi escultura es de nogal, y representa el árbol sol, el de la vida, el árbol madre; es decir un árbol tutelar y de protección.

Hay veces en que la vidriera le da unas luces muy bonitas al tronco, según la posición del sol. Realmente el espacio es un hallazgo.

J. - ¿Hizo maquetas, un estudio previo...?

A. - Sí, se hizo una maqueta. Yo hubiera hecho mi escultura más grande, pero el problema es que no se podía poner peso en el centro de este espacio porque están las juntas de dilatación y, por debajo, están los tubos de la calefacción. Esta escultura casi no se apoya, está en el aire, es flotante.

También hay un mural que hice con mis otros compañeros. Como hace tiempo que no practico la pintura, me limité a poner las maderas lo más discretamente posible. Hicimos una especie de bosque como de cuento infantil, con personajes: una lechuza, una paloma, una señora...

Hay otros murales y todos van verticales.

J. - Son pintores de Vitoria.

A. - Sí, son Ortiz de Elguea y otros.

J. - ¿La escultura está policromada?

A. - Más que policromada, está igualada. Hay partes del tronco que conservan su albura.

Este catálogo: "Un escultor y cuatro pintores alaveses", editado por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, es de una exposición colectiva que se hizo en el año 74. La hicimos en el Museo de Bilbao, en San Telmo (San Sebastián) y en Vitoria. Era como una alternativa a lo que llamaban Escultura Vasca, en la cual se habían olvidado de nosotros los alaveses; y la intención era integrarnos. Del texto del catálogo, sin embargo, no estoy muy satisfecho.

Esta pieza es de la serie "Morfología Orgánica". La cedí a la Diputación para una exposición itinerante y me la han devuelto muy sucia.

Esta pieza también estuvo en Arco pero muy desafortunadamente.

Los únicos vascos que participamos fuimos Alberdi y yo.

Ésta se llama "Aldazkuntza", que quiere decir "variación", es decir que cambia de aspecto según la posición que tenga.

Este libro de Marrodán ("La Escultura Vasca") lo hicieron sin contar conmigo, y se da la circunstancia de que yo aparezco con tres nombres distintos.

(Nos trasladamos de su casa al estudio).

A. - Esta escultura es de la serie que yo llamo "Huecos y fisuras". Está inspirada un poco en las basílicas. En un muro que hay aquí de grutas Paleocristianas, en Laño. Son unas paredes de arenisca que están labradas y, algunas de ellas, las ocuparon comunidades cristianas en el siglo VIII aproximadamente.

Aquí tienes una excepción: la maqueta en barro de una escultura, ya que en ninguna otra escultura he hecho este tipo de maqueta.

J. - Toda esta serie final está más enfocada a la plancha y al tablón. El tronco lo deja un poco de lado.

A. - En este caso era otro el proyecto que yo había presentado, pero al ver el sitio que tenía que ocupar no me convenció, y pensé entonces en cambiar de escultura. Sin embargo la primera también la pienso hacer; la haré de un tronco entero y más pequeña. Pero como me coincidió el final de los bocetos con la última intervención quirúrgica, todavía no la he podido hacer.

Este es el boceto para el concurso de Aránzazu, el que ganó Muñoz. Era un boceto general para la parte de atrás del altar.

J. - ¿Participó en el concurso?

A. - Sí.

Esta otra escultura la tengo enfrente del Parlamento. Está hecha en madera de roble y la instalaron al aire libre. La hice con tabloncillos encolados para que resistiera más la intemperie.

Fue un encargo de la empresa constructora de las casas que están enfrente del Parlamento. Yo quería hacerla en otro material (pues tenía que ponerse en un parque), pero ellos habían puesto en la fachada de las casas mármol y latón, y me pedían la escultura en madera. Yo me preguntaba: "¿Cómo vas a meter madera en un bosque?"; pero racionalicé la madera y quedó bastante interesante.

J. - Sí, en esta escultura predominan las formas muy geométricas.

A. - Ésta es de la primera época, de cuando hice "Aldazkuntza"; o sea, del 71.

(Visitamos la escultura "Brisas del Norte" en el Parque de Santa Bárbara en Vitoria).

A. - Si la quisieran fundir es sencillo, porque no lleva ninguna encoladura ni nada. De estar a la intemperie han saltado los tapones y se van a oxidar los tornillos. Los tapones es lo único que iba encolado.

Aquí en Vitoria hay un señor que tiene un restaurante, "El portalón", que es muy curioso, se llama Xavier Sancho Tena, hace unos bronceos pequeños y los regala a sus clientes. Trabaja muy bien la madera.

J. - ¿Empezó tarde a trabajar la escultura en madera?

A. - Sí, tarde, bueno, quizá antes que yo. Yo también empecé tarde, fue en el año 60 y Sancho Tena quizá antes que yo.

Yo antes trabajaba en madera en plan tallista y artesano, y de pronto hice un cambio que es interesante.

(Visitamos también el taller de carpintería "Aguirre", situado en el Claustro del Palacio Bendaña, en el casco viejo de Vitoria. Allí guarda algunas esculturas).

J. - Usted busca tanto los aspectos vivos del árbol, como los aspectos naturales.

A. - Sí, eso es.

J. - Y ¿por qué le aplica espigas en los agujeros, para taparlos o para que no se vean?

A. - En esta escultura, concretamente, lo que pasó fue que la madera tenía polilla; inyecté xilamón y, después, perforé la madera con un taladro (para representar que había existido una agresión).

Empecé a hacer estas cosas, porque me ocurría que cuando encontraba un xilófago, me daba pena desplazarlo de su sitio; por tanto iba trabajando con cuidado para no herirle o lesionarle. Solía tapar la madera donde estaba y, al llevar la escultura a vacsolizar, el xilófago quedaba incrustado.

J. - ¿Tiene nombre esta obra?

A. - No. En esta escultura hay un gran aprovechamiento de las agresiones que ha tenido la madera por el hielo, viento e incluso, por mis propias agresiones.

Esta pieza es del 84 (poco antes de entrar en diálisis). En esta época me resultaba muy penoso trabajar: no podía hacer esfuerzos, estaba muy limitado; pero no podía dejar de hacer escultura. Creo que esta pieza participa del aspecto dramático de aquella época.

Esta otra, por el contrario, quise que fuera palpable. Está inspirada en la Txalaparta, y le hice formas rotundas que fueran agradables al tacto.

J. - Es como una gran mandíbula de hipopótamo.

A. - Sí, o de cualquier otro animal. Son como los molares. A mí me hacía gracia, porque vista

así (levantando la mandíbula), se parecía a los pollos de "Carpanta", el personaje aquel del TBO.

Esta escultura es de roble, lleva una capa de cera y está hecha para tocar.

Con ésta no me importaría que jugaran los niños ya que es fuerte, sin embargo, en la que hemos visto antes, "Brisas del Norte", al estar en un parque se suben los niños, y aquella es más frágil y se deteriora mucho más.

J. - La estructura de esta pieza, parte de una especie de tablón que hace de columna vertebral. Sobre él hay unas masas laterales y, en los extremos del tablón, hay dos mandíbulas articuladas.

A. - Sí.

A. - Esta otra pieza se llama "Itxaskabra" (lo dice mostrando una fotografía). Itxas en vasco es mar, o sea, que la traducción sería "Cabra de mar".

Es una pieza articulada que sólo tiene un movimiento. Está calculada de tal forma, que en su posición normal queda equilibrada, pero si se coloca un gramo de más en cualquiera de los extremos, se desequilibra totalmente.

Debe medir unos 3 m. de largo y está hecha con madera de roble. La vendí enseguida, me la compró una Agencia Renault, la que está aquí en Vitoria en la salida a Madrid.

A esta otra pieza la llamo "Dana", que en euskera quiere decir "Lo que es". Es una figura icónica que igual puede ser atribuida a un ser sobrenatural masculino que femenino.

Tiene una particularidad, y es que primero le hice un collage con una imagen barroca de un Niño Jesús que tenía, pero el resultado era más decorativo que plástico, por tanto, la quité. En la escultura resultante quedó el hueco del vaciado de la pieza; así que ahora ya no es "Dana", sino una divinidad o forma mitológica femenina.

Esta escultura me la compró la Caja de Ahorros para su colección. A mí me gusta mucho esta pieza.

(Me muestra una fotografía del Crucifijo de Estíbaliz).

A. - Aquí las Iglesias tenían un criterio conservador, y el Obispo me pidió que antes de hacer la imagen le enseñara un boceto, y lo aceptó. Este es el boceto previo de barro.

En la Iglesia de Sabando me quitaron el Sagrario que hice. La sillería me la respetaron; la hice con los tabloncillos que saqué de un árbol muy grande, y en los que hice un agujero para el cantoral, donde pudieran cantar sus oraciones los benedictinos.

El Sagrario lo hice con un tronco partido por la mitad, y dentro hice un vaciado cuadrado que es donde se conserva el Cáliz. El tronco puesto en una capilla como ésta, abovedada, era precioso, pero no gustaba, no parecía litúrgico.

(Visitando el taller "Aguirre" de ebanistería).

A. - Este taller está hecho de forma que se pueda desmontar en cualquier momento. Nosotros queríamos quitar el taller y dejar el palacio a la vista.

Esta escultura la estoy haciendo ahora, y la traje aquí para encolar. Aquí me planteo la cuestión táctil y creo que le iré dando sucesivas pátinas y lijados, para conseguir cierta

calidad de madera pulida. Estos ganchos los he hecho también a mano.

Ésta y otras similares que has visto (también con estos mangos) son de la serie "Huecos y fisuras". Están un poco basadas en el deporte vasco.

Ahí sí que hay dos grandes "esculturas"; me gustan mucho. En realidad son dos ruedas para curtir pieles; disfrutaba mucho viéndolas hacer, y les comentaba: "parece que me esteis haciendo un trabajo para mí".

Aquí en el taller hacen cosas verdaderamente sorprendentes, pero otras sin embargo...

Yo trabajaba aquí, y lo hacía muy a gusto cuando eran cosas como estas ruedas tan rotundas. Pero, a veces me encontraba con trabajos que eran verdaderas chapuzas. Me gusta hacer muebles rotundos, pero hacer muebles falsos, no lo soporto; estos muebles de chapa los odio.

Si yo comencé a hacer escultura fue para redimirme, un poco, del mal uso que hacemos de la madera.

(Me muestra la exposición de muebles del palacio).

A. - Estos muebles sí que me gustan, están investigados, sacados de modelos populares.

Estas vigas que se ven en el techo del palacio, las tenían medidas en el estiércol que producen los animales.

Salvo 8 de Junio de 1988

Soror Valle:

*Para rectificar las correcciones que oree oportunas
me mirando las referencias de la entrevista y al dorso
de esta exposición que dice tal vez de modo incorrecto y
lo que debe decir según la página número de
después disculpe mi retraso. Ya que he tomado unos días de
vacaciones*

Vitoria 8 de Junio 1988

Mendimuntze

José María Aguirre