

# El niño que ya no juega



Miguel Ángel Romero

Tutor: Sergi Oliva

Facultad de Bellas Artes de Barcelona

Curso 2023-2024



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

*“Cuando el niño era niño,  
caminaba con los brazos abiertos,  
quería que el riachuelo fuera un río,  
que el río un torrente,  
y el charco, el mar.  
Cuando el niño era niño,  
no sabía que era niño,  
todo en él era alegría,  
y todas las almas eran una.  
Cuando el niño era niño,  
no tenía opinión sobre nada,  
no tenía ningún costumbres,  
se sentaba en el suelo,  
corría por doquier,  
tenía un tirabuzón en el pelo  
y nunca hacía muecas al hacerse fotos.  
Cuando el niño era niño  
era el tiempo de preguntas como:  
¿Por qué yo soy yo y no soy tú?  
¿Por qué estoy aquí y no estoy allí?  
¿Cuándo empieza el tiempo y dónde termina el espacio?  
¿No es la vida bajo el sol un mero sueño?  
¿No es lo que yo veo, oigo y huelo nada más que el reflejo  
de un mundo frente al mundo?  
¿Existe de verdad el mal  
y gente que de verdad es mala?  
¿Cómo puede ser que yo, que yo soy,  
antes de serlo no lo fuera;  
y que algún día yo, que yo soy,  
deje de ser lo que soy?”*

Las palabras del escritor Peter Hanke, recitadas por Bruno Ganz  
en *"El cielo sobre Berlín"* de Wim Wenders (1987).

# ÍNDEX

1. Resumen / Abstract	4
2. Introducción	5
3. Antecedentes, trayectoria personal	6
4. Referentes	10
5. Objetivos	15
6. Marco Conceptual	16
6.1. El niño como ser divino	17
6.2 El juego como motor de conocimiento	19
6.3. La herencia de los antepasados	22
6.4. El niño-adulto	25
7. Proceso de trabajo y metodología	27
7.1. Marco metodológico teórico	27
7.2. Marco metodológico práctico	28
7.2.1. Materializar lo anecdótico: bocetos, fotografías y primeras ideas	28
7.2.2. Elaboración de la estructura de hierro	32
7.2.3. Modelado en barro	33
7.2.4. Elaboración del molde	36
7.2.5. Positivado de la pieza y acabados	37
8. Criterios de exposición	44
9. Conclusiones	45
10. Fuentes Primarias y Bibliografía	47
11. Agradecimientos	49
Anexo	

# 1. Resumen

Se suele decir que la niñez alberga una sabiduría inaccesible para el mundo adulto, que la pureza y la ingenuidad que envuelve al niño le permite ver el mundo con claridad, sin prejuicios y sin una carga de conciencia heredada. Desde las representaciones de deidades en forma de infantes en el Antiguo Egipto hasta las crudas piezas de madera del escultor contemporáneo Gehard Demetz, los creadores de imágenes, a lo largo de los siglos, han ido en busca de las fórmulas para plasmar en sus obras una u otra visión de la infancia y de lo que en ella se esconde. A través de este proyecto, presento una escultura en forma de niño que se enfrenta al público como un pequeño adulto dotado de conciencia, rozando la delgada línea que existe entre la niñez y la adultez y que, llegado el momento, se desborda.

**Palabras clave:** *Arte / Escultura / Infancia / Creación / Juego*

## Abstract

It is often said that childhood harbors a wisdom inaccessible to the adult world, that the purity and naivety that surrounds the child allows him to see the world clearly, without prejudice and without an inherited load of consciousness. From the representations of deities in the form of infants in Ancient Egypt to the raw wooden pieces of contemporary sculptor Gehard Demetz, the creators of images, over the centuries, have gone in search of formulas to capture in their works one or another vision of childhood and what is hidden in it. Through this project, I present a sculpture in the form of a child who faces the public as a small adult endowed with conscience, touching the thin line that exists between childhood and adulthood and that, when the time comes, overflows

**Keywords:** *Art / Sculpture / Childhood / Creation / Play*

## 2. Introducción

El proyecto presenta, en primer lugar, algunos de los artistas que por su lenguaje ayudan a afrontar el asunto tratado en el proyecto, así como distintas obras personales que me han ayudado a llegar al punto en el que me encuentro. Surgirá así una investigación teórica que exponga los aspectos más relevantes sobre los cuales se construye el infante, pasando por todos ellos hasta llegar a los que son de difícil acceso y, a veces, inexplicables, que se tratarán con especial énfasis. Por otro lado, presentaré la parte práctica, que consistirá en la elaboración de una escultura que evidencie una perspectiva contemporánea, a la vez que atemporal, acerca de la compleja representación del niño.

Adultos encerrados en cuerpos infantiles, connotaciones y arquetipos socioculturales, valores erróneos, falsas ingenuidades, reivindicaciones de lo común, el juego como motor de conocimiento, el don innato de la creación... Aspectos que, entre muchos otros, serán más que relevantes para la comprensión de dicho proyecto, que se configurará desde el escenario de la complejidad que envuelve a la construcción de la imagen infantil.

Añadir que, por motivos de extensión ajenos a mi voluntad, me he visto obligado a acotar y sintetizar este escrito, por lo que adjuntaré un anexo que considero imprescindible e invito a acudir a él al lector en algunos puntos tratados, especialmente en la parte práctica y sus procesos, para adquirir una comprensión más visual y global del proyecto.

### 3. Antecedentes, trayectoria personal

A lo largo de mis años como estudiante, he trabajado con diversos medios y técnicas. Un día, sin darme cuenta, empecé a tratar la temática de la infancia y, desde entonces, he seguido indagando en ella sin descanso, especialmente por medio de la escultura, que siempre me ha parecido un medio plástico ideal para hacerlo. Bien sea por su presencia, la forma en la que ocupa el espacio, o el poder de representación y presencia que porta en sí con tanta fuerza.



Figura 1  
Miguel Ángel  
Romero  
*Aran*  
*indignado*  
2022  
Barro blanco  
40x28x17cm

En la asignatura optativa de *Materials de la terra*, que cursé dos años atrás, modelé un busto que, a priori, planteé como un mero aprendizaje académico y de experimentación con nuevos materiales, pero, con el paso del tiempo, empezó a resonar con más y más fuerza en mi cabeza, convirtiéndose en un punto de partida muy especial para mí. La infancia y los misterios que se esconden tras de sí se convirtió en un área temática muy recurrente en mi trabajo desde entonces.

De este modelado en barro inicial, que titulé "*Aran indignado*" (fig. 1), nació mi deseo de seguir trabajando dicho tema y, surgió una nueva oportunidad para la exposición "*Nous Talents 2023*" en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde presenté una instalación escultórica titulada "*Las edades de Aran*" (fig. 2). La repetición, el color, el juego de la luz, la disposición de las piezas en el espacio o el juego con el título de la obra, así como las sensaciones que causaba en el espectador, me hizo abrir los ojos y plantearme nuevos medios de representación y presentación con respecto a mi obra, alejados y la vez próximos a la idea de que tenía en aquel entonces sobre la escultura.



Figura 2  
Miguel Ángel  
Romero  
*Las edades  
de Aran*  
2022  
Escayola  
40x28x17cm

El curso siguiente, tuve la oportunidad de matricularme en la asignatura optativa de *Fundición Artística*, de la mano del Dr Enric Teixidó, y pude elaborar, paso a paso, esta pieza en bronce, titulada "*Expansión del pensamiento de Aran*" (fig. 3). Fue muy especial para mí, el proceso de la fundición a la cera perdida hizo que pasaran cosas en el proceso que estaban fuera de mi control, me enseñó a improvisar sobre la marcha y a aceptar los accidentes en proceso escultórico como parte de la obra.



Figura 3. Miguel Ángel Romero, *Expansión del pensamiento de Aran* (2022). Bronce. 21x29x27cm.

Por otro lado, recuerdo que trabajamos mucho con la idea de presentación y exposición de cada obra. Me abrió la mente en cuanto a mirar con otros ojos y entender el espacio donde se ubica la obra artística, así como su presencia en la sala y el impacto que puede generar en el espectador el colocarla de una forma u otra. En este caso suspendí la pieza en el aire con hilos invisibles, ubicándola a la altura de los ojos del que la observa, aún con su peso, aún con todos los accidentes que sufrió, fui detrás de nuevas sensaciones y vías de enfrentar la obra con el público. Fui en búsqueda de nuevas preguntas, quizás sin esperar ninguna respuesta, pero comprendiendo que lo más bello se encontraba en el hecho de jugar y de experimentar, como si de un niño se tratase. Una vez más, se creó una gran aproximación hacia la infancia en mi obra artística.

Realmente, la carrera y mis ganas de seguir adelante con esto del arte, a lo que no sabemos ni dar respuesta, me han hecho llegar a la pieza en la que he estado trabajando el último año y presento en este proyecto; y a entender que el tiempo, que siempre se me escapaba de las manos y me hacía tropezar en tantos proyectos y obras, debe entenderse como un aliado más, puesto que no puedo controlarlo ni comprenderlo, debo respetarlo. Para elaborar la pieza final, opté por prolongar la carrera un año más, y creo haber tomado la decisión correcta, que me ha permitido, tanto respetar la escultura como a mí mismo.

Algo que es curioso es observar como otros profesores y artistas de la UB, también se han interesado en tratar el tema de la infancia en sus obras, y no solo eso, sino que nos han pedido nos han propuesto proyectos donde, sin darse cuenta, nos involucraban a nosotros también, como es el caso de esta ilustración de *Hansel y Gretel* que hice para un *Taller de Creación de Dibujo* dos años atrás.



Figura 4. Miguel Ángel Romero, *Ilustración para Hansel y Gretel* (2022). Papel negro recortado sobre papel blanco. 30x42cm.

En estos recortes de papel negro sobre papel blanco, las siluetas de los dos hermanos siguen el camino de migas para encontrar el camino de vuelta a casa, descubriendo el extraño mundo que quizás no les correspondía conocer con esa edad y bajo esas circunstancias. Quería compartir esta obra, que traza un paralelismo totalmente involuntario entre asignaturas que he cursado, ajenas a mi línea escultórica y que, afrontan conceptos que van en una misma dirección (fig. 4).

En esta otra obra, representé de una forma un tanto simbólica el momento en el que el modelo de la escultura que presento en este proyecto, agarró las pinzas que utilizaba como sistema de medidas en la sesión de fotos que hicimos para el TFG y se puso a jugar con ellas, transformándolas en otro objeto (fig. 5). El juego se convertía en su principal medio de conocimiento para entender el mundo, así como para defenderse de él.

Sin darse cuenta, en aquel preciso momento, donde jugaba con las pinzas también se transformaba mi visión acerca de la infancia y de mi proyecto final. Fue un punto de inflexión en mi pensamiento y, por ende, en mi vida. Encontré en lo anecdótico algo muy valioso, universal y único que valía la pena ser representado.

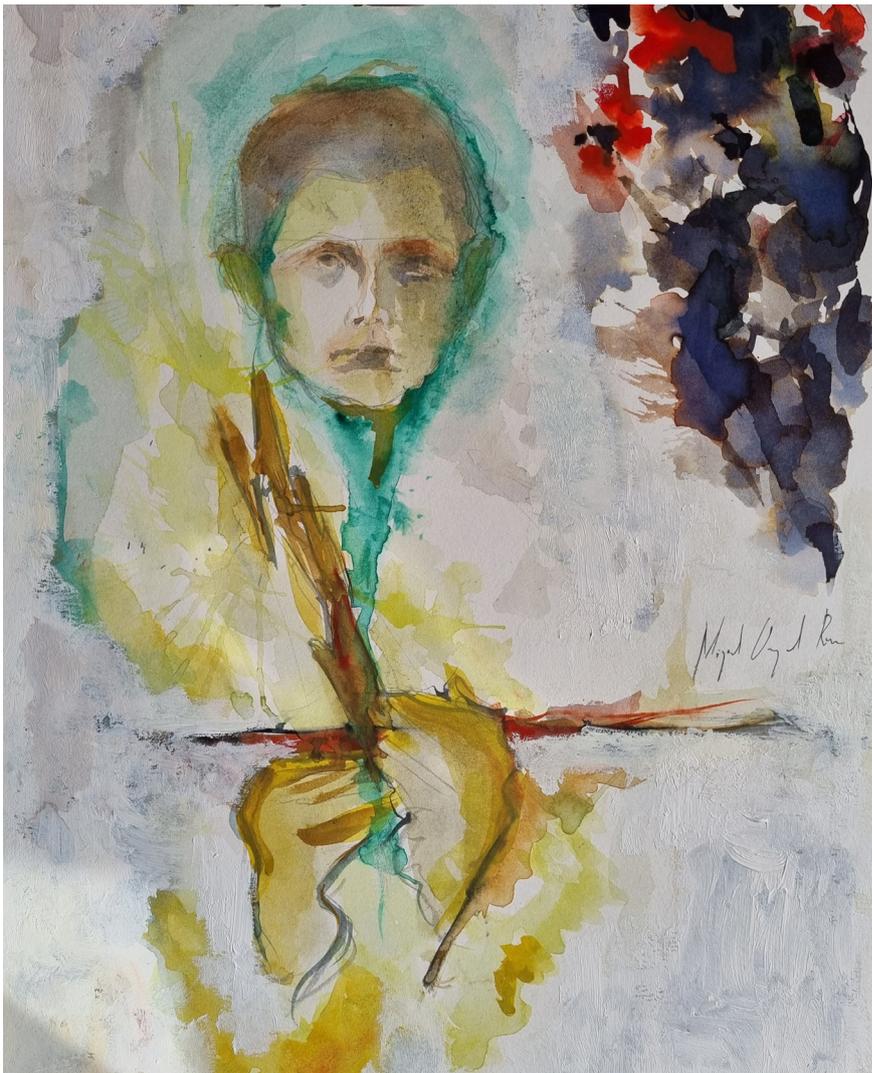


Figura 5  
Miguel Ángel  
Romero  
*La creación  
del juguete  
de madera*  
2023  
técnica  
mixta sobre  
papel  
61x38cm

## 4. Referentes

Nacido en 1972, en Bolzano, Italia, el escultor Gehard Demetz presenta sus piezas inacabadas e inconfundibles. Sus tallas en madera, fragmentadas en bloques, repletas de expresión y con títulos impactantes e irónicos, muestran escenas de la etapa infantil fáciles de leer desde el punto de vista formal, pero con gran cantidad de interpretaciones simbólicas posibles. Me llama poderosamente la atención la forma en la que trabaja la escultura por módulos. El propio artista responde así cuando le preguntan acerca de la fragmentación de sus niños:

“Las esculturas están construidas con bloques de madera que recuerdan al módulo de informática. Los niños están hechos de diferentes módulos a medida que la vida y las experiencias forman nuestra personalidad ... que todavía están en transacción y nunca se completan.” (Demetz, 2011)

En esta obra seleccionada muestra a un niño que parece esconder tras de sí sentimientos y sensaciones atípicas a las que estamos acostumbrados cuando pensamos en la representación de un niño. El gorro que lleva, donde surge el color, funciona como símbolo del mundo que explora el niño. Pese a la perfección técnica

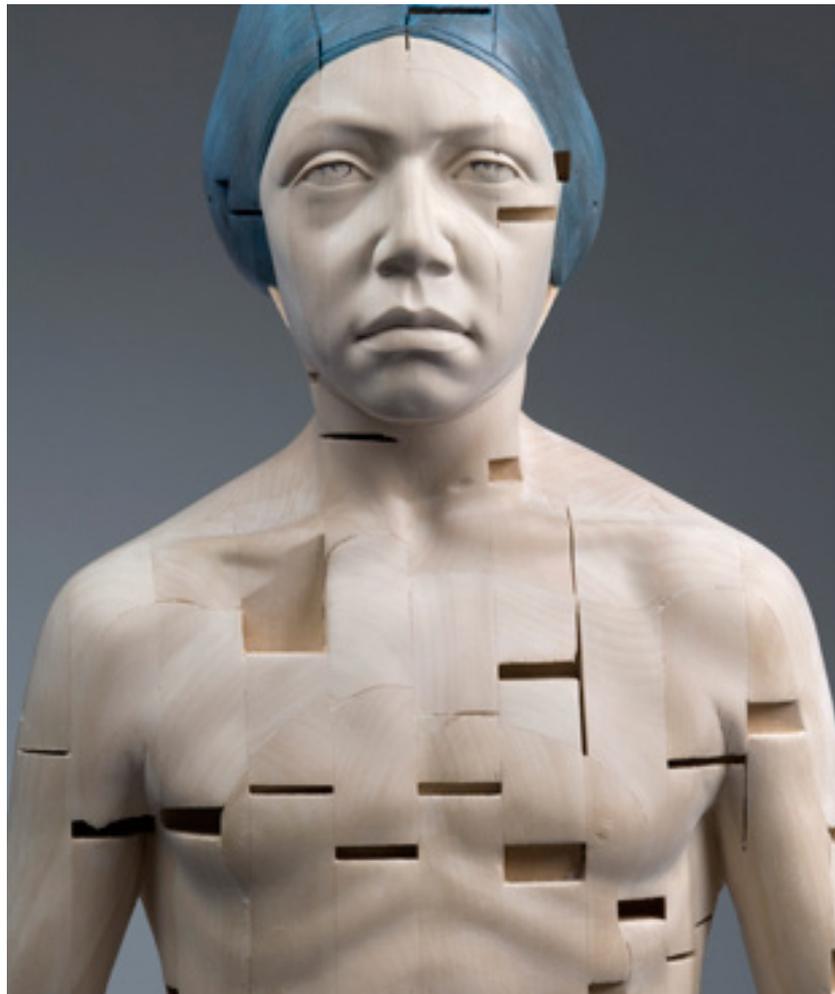


Figura 6  
Gehard  
Demetz  
*I forgot what  
my father  
said*  
2009  
Madera y  
color acrílico  
170x45x40cm

que ofrecen sus obras, el atractivo se encuentra en todo aquello que no se muestra, de forma sutil, generando un discurso que trasciende al tiempo y a la técnica y, es en la simplicidad de su representación donde crea la duda del discurso.

En el caso del escultor catalán Josep Clarà, me resulta muy complejo explicar con palabras lo que me ha enseñado su obra, los conocimientos asimilados. Me cautiva su simplicidad, su trato formal, su técnica y su mediterraneidad, que me liga a la escultura de mi tierra. No solo me aporta en lo escultórico, sino también en la forma de entender la vida.

Al observar su obra "*Puixança*" por primera vez, me quedé impactado, parecía estar acudiendo a una clase de figura humana prolongada en el tiempo. Entendí de golpe, o eso creo, las palabras de mi maestro Sergi Oliva, que tanto me repetía: "tiene que girar, las formas tienen que girar", y, ante mi mirada de incomprensión, me comentó que tenía que ir a ver esta escultura. Y la odisea que supuso encontrarla, escondida en el Palau de Justicia, pero qué agradecido estoy. Y es que, en el contorno de sus caderas o en el de sus brazos donde la forma sigue su rumbo imperturbable, continúa su recorrido sin frenarse, generando el giro y la continuidad de la forma, generando espacios vacíos tan bellos y sutiles como el que nace entre sus brazos y sus caderas, en esos espacios vacíos también reside la escultura. Eso que tanto me costaba comprender antes de ver la pieza de Clarà. La manera en que está modelada la pieza, su sutileza y ese todo a la vez, tan difícil de explicar con palabras y proyectado en esta fría imagen, creo haberlo visto y me ha abierto las puertas hacia una nueva forma de entender la escultura, el volumen, el espacio y la forma. Ha sido imprescindible a la hora de modelar la pieza que cobra vida en este proyecto.



Figura 7. Josep Clarà, *Puixança* (1936).  
Bronze fundido. 166,5x50x57,5cm.



Figura 8  
Grzegorz  
Gwiazda  
*El Ciclista*  
2015  
Bronce,  
hierro  
74 4/5 in l  
190cm  
Munich,  
Galery Ben-  
jamin Eck

El polaco Grzegorz Gwiazda, es quizás, el escultor que mejor modela el barro en la actualidad. *"El ciclista"*, como prácticamente toda su obra, presenta un cuerpo que cuestiona los límites de la experiencia humana, creando un universo muy personal que sintetiza la figuración y la abstracción, lo clásico y lo contemporáneo, la debilidad y la fuerza, para transmitir emociones nuevas al espectador. Sus piezas adoptan posiciones complejas, más cercanas a la abstracción, pero también formas más naturalistas ante la vulnerabilidad o la búsqueda del interior.

Es valiente a la hora de experimentar con el color. En esta pieza encontramos puntos focales y saturados con tonos rojos (en los pies) o tonos blancos (salpicadura del torso) que aplica sobre el bronce. Hablar también del amplio abanico de materiales con los que trabaja en busca de la experimentación, como el papel, la tiza, el hormigón o la resina sin miedo al fracaso. Me da que pensar, sus piezas me generan muchas preguntas, quizás por sus formas, quizás por sus materiales, quizás por su manera de aplicar pátinas, no lo sé, y eso me hace sentir vivo antes sus piezas.



Figura 9. Willy Verginer, *Moongirl* (2019). Madera de tilo y color acrílico. 156x292x82cm.

A continuación, quisiera hablar del artista italiano Willy Verginer y su obra. Sus conjuntos escultóricos tallados en madera, cubiertos de colores planos y llamativos, cortados en perfectas líneas rectas, aportan un toque fresco y necesario a la talla figurativa contemporánea y permiten crear narraciones únicas en sus piezas. Sus figuras, mayoritariamente niños y adolescentes, parecen elevarse sutilmente desde su masa y el peso de la materia en el espacio circundante. A partir de un material tan tradicional crea diálogos totalmente nuevos cuyos protagonistas parecen estar vivos; más bien talla imágenes en acción al observar "*Moongirl*", aparece la idea de juego, su protagonista parece estar flotando sobre una dimensión desconocida y fantástica. A diferencia de G. Demetz, Verginer presenta el juego y la anécdota como un medio de transporte hacia realidades no tan crudas, dando pie a infinidad de interpretaciones, donde lo lúdico y lo anecdótico cobra relevancia.

También me inspira, quizás por mi experiencia a la hora de dar por acabada una pieza estos años, como trabaja el color. El color, que tan delicado es a la hora de tratar en la escultura, es atrevido y complementa el volumen de la pieza, un tema conflictivo que suele convertirse en unos de los principales rompecabezas a la hora de dar por acabada una pieza.

Para acabar con mis referentes, me alejo del campo de la escultura para entrar en el audiovisual, en concreto, el mundo del cine, por su capacidad de generar en mí nuevos escenarios infinitos a los que siempre podré volver y dar forma, en mi caso, mediante la escultura. Wim Wenders es un cineasta americano que ha dedicado parte de sus películas a trabajar la idea de la infancia en contraposición con el mundo adulto y la idea de juego. En el frame que muestro de la película *"El cielo sobre Berlín"*, donde los ángeles vagan por las calles de una Berlín desierta y fría por la posguerra, *Cassiel* y *Damiel* se dedican a cuidar de los seres humanos, invisibles ante el ojo adulto solo los niños se percatan de su presencia, como en este frame observamos, donde el ángel es atravesado por la mirada de una niña y, de pronto, es despreciada por sus padres o unos adultos cualquiera, quién sabrá, el hecho es que niegan su visión y la anulan, negándole el beneficio de la duda y, en definitiva, el gozo de ser niño.



Figura 10. Wim Wenders, *El Cielo sobre Berlín* (1987). Road Movies Filmproduktion.

*“Cuando el niño era niño,  
caminaba con los brazos abiertos,  
quería que el riachuelo fuera un río,  
que el río un torrente,  
y el charco, el mar.  
Cuando el niño era niño,  
no sabía que era niño,  
todo en él era alegría,  
y todas las almas eran una.  
Cuando el niño era niño,  
no tenía opinión sobre nada,  
no tenía ningún costumbres,  
se sentaba en el suelo,  
corría por doquier,  
tenía un tirabuzón en el pelo  
y nunca hacía muecas al hacerse fotos.*

*Cuando el niño era niño  
era el tiempo de preguntas como:  
**¿Por qué yo soy yo y no tú?**  
¿Por qué estoy aquí y no estoy allí?  
¿Cuándo empieza el tiempo y dónde termina el  
espacio?  
¿No es la vida bajo el sol un mero sueño?  
¿No es lo que yo veo, oigo y huelo nada más que  
el reflejo  
de un mundo frente al mundo?  
¿Existe de verdad el mal  
y gente que de verdad es mala?  
¿Cómo puede ser que yo, que yo soy,  
antes de serlo no lo fuera;  
y que algún día yo, que yo soy,  
deje de ser lo que soy?”*

## 5. Objetivos

A través del presente proyecto y una mirada contemporánea, deseo abordar como el cuerpo y la mente del niño expresan estados internos que van más allá de lo preconcebido por el adulto, en mostrar los estados internos del infante; y de cómo, al elaborar un registro teórico a través de la historia del pensamiento y posteriormente, una obra escultórica que plasme una visión contemporánea acerca del tema tratado, se pueda entender y afrontar éste con un poco más de claridad.

A su vez, me lo he tomado como un camino hacia la sorpresa y el asombro, como si de un juego se tratase. Quiero dejarme sorprender en un proceso nuevo y desconocido, hasta llegar al final, sabiendo que le he dedicado el tiempo y el amor que merece el proyecto.

De este marco general narrado, se extraen los siguientes objetivos específicos:

En primer lugar, dar a conocer como esta asimilación en la actualidad sobre la imagen del niño como un ser prematuro, falto de experiencia e incapaz de comprender el mundo adulto, puede derivar en una concepción errónea sobre lo que realmente es, alejada de la verdad; desvelando así un conocimiento oculto al que sólo se accede en la infancia.

Por otra parte, trabajaré el tema desde la aparente realidad, una representación escultórica que parta de lo anecdótico, desde lo cotidiano en el acto más sincero y desinteresado de jugar o de crear que se da en el niño de forma innata para hablar de realidades escondidas tras de sí, de nuevo, de difícil acceso para el adulto.

## 6. Marco Conceptual

Dichoso el ojo del adulto, que, en su afán por tratar de comprender el mundo que le rodea, obedeciendo a su alerta intelectual, ha dejado de jugar, ha abandonado ese impacto del asombro y, poco a poco, ha dejado de ser niño ¿A dónde ha ido a parar ese niño que hace no mucho fuimos? ¿Dónde se encuentra ahora ese motor de conocimiento llamado asombro que nos permitís verlo todo con tanto claridad? ¿Por qué nos cuesta tanto acceder a él llegada cierta etapa de nuestras vidas? y ¿Por qué nos pasa a todos?

Hace poco menos de un año, a raíz de una experiencia que tuve con el modelo de mi futura escultura, empecé a interesarme en abordar el tema de la infancia. Descubrí algo ante mis ojos que no esperaba encontrar. La creación se había dado en él de forma innata, es a partir de esta anécdota donde surge mi interés por documentarme acerca del tema.

Con el objetivo de aportar coherencia a este proyecto en base a mi aprendizaje como artista en formación, elaboro un análisis dividido en varios puntos, a continuación expuestos: *El niño como Ser divino, El juego como motor de conocimiento, La herencia de los antepasados y El niño-adulto*. Así, pretendo aproximar al lector a una comprensión más entera sobre la infancia donde destaco algunos aspectos que he juzgado imprescindibles, a la vez que complejos de desarrollar con palabras. En algún que otro caso, me serviré de imágenes como puente de narración de los planteamientos.

## 6.1. El niño como ser divino

No sería disparatado hablar de que cuando uno es niño, posee cualidades que se pierden en el complejo proceso de maduración, y se quedan encerradas en el niño que una vez fuimos y que, difícilmente vuelven a aparecer. Sostengo esta hipótesis del niño como creador innato, junto con que este misterio no es ajeno al conocimiento del artista, el cual, siendo consciente de ello, ha querido dejar testimonio en su obra del enigma de la creación ligado a la infancia. En ocasiones, atribuyéndole incluso a estas cualidades divinas, a priori, fuera del alcance del ser humano como se verá en algunas de las obras seleccionadas. Se establece así una relación entre la infancia y lo divino, un puente que parece comunicar ambos mundos de nuevo, de difícil acceso para el mundo adulto, invisibles.

Desde este prisma, que une lo divino a la etapa de la infancia, ya se trabajaba en la antigüedad, remontémonos al Antiguo Egipto para presentar la “*Statuette d’Harpocrate assis portant la mèche de l’enfance*” (fig. 11).



Figura 11. *Statuette d’Harpocrate assis portant la mèche de l’enfance*, Antigüedades Egipcias, Tercer Periodo Intermedio (c. 1069-664 a.C.). Aleación de cobre y bronce. 0,142m de altura. París, Musée du Louvre, E7735.

La obra, datada en el Tercer Periodo Intermedio Egipcio (c. 1069-664 a.C.), nos presenta una estatuilla infantil del dios-niño egipcio *Hor-pahared* o *Harpa-jered* (traducido como “Horus el niño”), que aparece en los textos de las pirámides en el mito osiriaco. Algunos de los atributos encontrados en la estatuilla son el cuerno dorado que porta, rompiendo con la monotonía tonal del cobre/bronce y, uno que no se halla explícito en la escultura debido a su deterioro, la falta del típico y tantas veces representado gesto de *Harpa-jered* de llevarse la mano a los labios. En el caso de la coleta dorada, anuncia el encierro de la infancia del protagonista mediante este objeto del cual no se desprenderá hasta llegada su etapa adulta a la que, por desgracia, accedían uno de cada tres niños en el Antiguo Egipto. Interesante ver como se encierra su condición de niño en un objeto, pues muchos escultores actuales beben de ese recurso y buscan esta interacción (fig. 5 o 6). En referencia al gesto (intuido y descubierto a posteriori) del dios-niño de llevarse el dedo índice a la boca, expone el filósofo moralista griego Plutarco, que realizó en su vida diversos viajes a Egipto, la siguiente afirmación:

“A Harpócrates no hay que considerarlo un dios imperfecto [por su condición de infante] y enclenque ni un dios conectado con las legumbres, sino el que preside y aconseja sobre la palabra relativa a los dioses, que todavía inmadura, imperfecta e inarticulada existe entre los hombres; por eso tiene el dedo aplicado a la boca, en señal de discreción y silencio, y en el [mes] Mesore, llevándole una ofrenda de legumbres, dicen: ‘la lengua es fortuna, la lengua es un demon [divinidad titular]’”. (Plutarco, 1995, p. 183)

Las palabras de Plutarco, no nos remiten a un angelito que juega con su arco y sus flechas a modo de un *Cupido* inocente sin rumbo, pese a poseer alguna actitud similar, como puede ser su inocente sonrisa (fig. 11) o su dulce apariencia. No, mejor le sienta considerarlo como una deidad seria cuyo papel corrige las opiniones irreflexivas e imperfectas propias de los hombres bajo el símbolo de la prudencia y el silencio, llevándose el dedo a los labios.

Los problemas con el lenguaje (y otros muchos) son evidentes en el hombre, por ello, el “signum harpocraticum” [el acto de llevarse el dedo a la boca de *Harpa-jered*] posee, lo que bien cita el historiador de arte francés André Chastel (2004, p. 67) como “una poderosa motivación religiosa. El pequeño dios recuerda, mejor de lo que haría una inscripción a la entrada de un santuario, que hay que contener las palabras. La divinidad se calla para hablar al corazón; si el fiel no guarda silencio, no percibe la lección interior que reemplaza al discurso<sup>2</sup>”.

Nuestro primer dios-niño guarda consigo la creación del lenguaje, su gesto esconde el poder de la palabra y la prudencia de su uso. Al pelar la cebolla, capa por capa, hasta llegar a la esencia de la misma, nos encontraremos con que, tanto Plutarco como Chastel nos hablan aquí de la capacidad que tiene el niño para escuchar enseñanzas que no provienen del plano visible, aquellas a las que desea aspirar el mundo adulto y, tristemente, no logra acceder.

1 Plutarco. (1995). *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI Isis y Osiris · Diálogos píticos* (p. 183). Ed. Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos

2 Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte*. (p. 67) Tr. María Candor. Madrid: Siruela

## 6.2. El juego como motor de conocimiento

El puente citado en el anterior punto, que conecta el mundo del niño con el plano divino, (y no sólo ello, sino también con el mundo adulto o con la cultura misma) necesita del juego y, aún más importante, del impacto de asombro, propio del niño, anterior incluso al impulso de juego, al querer jugar. Así pues ¿Deberían ser considerados los juguetes, y, por ende, el juego, como motor universal de conocimiento así como vehículo hacia realidades ocultas en la cultura? El escritor francés René de Chateaubriand, considerado como uno de los fundadores del romanticismo en la literatura francesa, nos permite acercarnos un poco a la verdad con la siguiente respuesta:

“Le petit Anglais, le petit Allemand, le petit Italien, le petit Espagnol, le petit Iroquois, le petit Bédouin roulent le cerceau et lancent la balle. Frères d’une grande famille, les enfants ne perdent leurs traits de ressemblance qu’en perdant l’innocence, la même partout. Alors les passions, modifiées par les climats, les gouvernements et les mœurs, font les nations diverses [...]”<sup>3</sup>. (Chateaubriand, 1849 p. 67)

El impulso de querer conocer el mundo jugando produce en el niño experimentar el *arché* [origen] en formas de asombro, encontrando en lo existente excusas para la fascinación<sup>4</sup>, se convierte en el motor que enseña al niño a conocer todo lo que le rodea en formas universales y puras. Siguiendo esta línea, presento el siguiente dibujo al gouache “*L’automobile et l’enfance*”. En la obra perteneciente al Museo del automóvil de Compiègne (fig. 12) se observa a un niño que juega sobre un carro de madera, bajando por una callejuela a gran velocidad:



Figura 12.  
*L’automobile et l’enfance*.  
Cartón, tiza  
y gouache  
sobre papel.  
Compiègne, Museo  
del automóvil,  
CMV3569.

3 Chateaubriand, R. (1849). *Mémoires d’Outre-tombe* (p. 67). Leipzig: Brockhaus & Avenarius.  
4 Selva Aguilar, D. (2017) *El asombro como arché en el corazón iluminado de la psicología, el Cine y la vida* (p. 67-75), Wimblu, Rev. Estudiantes Esc. De psicología, Universidad de Costa Rica 12, no. 2.

El tema de la obra no es más que una escena cotidiana de la vida de un niño, jugando como cualquier otro, que funciona a modo de boceto. Su indumentaria de marinero, su gorro blanco y rojo, su corte de pelo clásico, rubio junto al hecho de jugar con un juguete grande y exclusivo (pues no cualquiera se podía permitir un carro de madera de semejante escala), podría hablarnos de un niño de clase acomodada que, a pleno sol, (ya que su sombra se proyecta), baja rápidamente por la calle creando así una composición repleta de diagonales y dinamismo.

Tras este espontáneo boceto, se averiguan ciertas ideas acerca del retrato de la sociedad. Comenzando por los estereotipos otorgados al niño que, equipado con su indumentaria de marinero (modelo a seguir) juega con un coche a pequeña escala, evidenciando su preparación para la vida adulta y aquel modelo que se presupone, debe seguir. De hecho, el mismo Platón en su ciudad ideal, ya aconsejaba el juego con “mundos en miniaturas” para iniciarse en los quehaceres y desafíos del mundo adulto:

“Digo, y sostengo que el hombre que ha de ser bueno en cualquier cosa debe ejercitarla directamente desde la infancia, jugando y actuando seriamente en cada una de las cosas convenientes al asunto. Por ejemplo, el que va a ser un buen labrador o un buen arquitecto: uno debe jugar construyendo alguna de las viviendas que hacen los niños, el otro, por su parte, debe jugar a labrar. El que los cría debe proveer a cada uno de pequeños instrumentos, copias de los verdaderos -y, en especial, deben aprender todo cuanto sea necesario saber previamente, como, por ejemplo, en el caso del carpintero a medir y calcular y en el del guerrero a montar a caballo, jugando, o a hacer alguna otra cosa semejante-, y debe intentar volver los placeres y deseos de los niños a través de juegos hacia la meta que ellos mismos alcanzarán cuando hayan madurado. En resumen, decimos que la educación es la crianza correcta que conducirá en mayor medida el alma del que juega al amor de aquello en lo que, una vez hecho hombre, él mismo deberá ser perfecto en la especificidad de la cosa. Ved si lo que dije hasta aquí os satisface<sup>5</sup>”. (Platón, 2006, p. 227-228)

Se establece una nueva revelación de la obra en relación con la idea del juego. El boceto también funciona como oda al juego, a como el niño crece y se comunica con el mundo adulto jugando. A su vez, este no juega con una réplica milimétrica del supuesto coche, no, juega con un objeto de madera que le remite a la idea de coche en sus formas básicas, lo que Gombrich, historiador y teórico de arte, llama la imagen mínima:

“Si no dejamos de tener en cuenta que la representación, es, en su origen, la creación de sustantivos a partir de material dado, quizás lleguemos a terreno más firme. Cuando mayor es el deseo de cabalgar, tanto menos numerosos pueden ser los rasgos que basten para un caballo. Pero en cierta fase tiene que tener ojos, pues si no, ¿cómo podría ver? El nivel más primitivo, pues, la imagen conceptual podría identificarse con lo que hemos llamado la imagen mínima; esto es, lo mínimo que la hace encajar en una trabazón o cerradura psicológica. Sin embargo, sería un peligroso error equiparar la << imagen conceptual >> [...] con esa imagen mínima de fundamento psicológico. Al contrario. Uno tiene la impresión de que siempre se nota la presencia de estos esquemas, pero también de que se los evita como se los explota. Hemos de contar con la posibilidad de que un << estilo >>

5 Platón, *Leyes* (I, 643b-d); en la traducción de Lisi, F. (2006), *Platón. Diálogos VIII, Leyes-Libros I-VI* (p. 227-228). Madrid: Gredos.

sea un conjunto de convenciones resultante de complejas tensiones. La imagen hecha por el hombre debe ser completa. La figurilla del siervo para la tumba debe tener sus dos brazos y sus dos piernas. Pero no debe convertirse en un << doble >> en manos del artista. La producción de imágenes está amenazada por peligros. Un golpe en falso y la rígida máscara del rostro puede asumir una mueca perversa. Sólo la estricta adhesión a las convenciones puede defender de tales peligros. Y así, el arte primitivo parece mantenerse a menudo en ese estrecho borde que queda entre lo inanimado y lo pavoroso. Si el caballo de madera llegase a parecerse demasiado a lo vivo podría marcharse al galope por su cuenta<sup>6</sup>”.

(Gombrich, 1963, p. 8-9)

El juguete, ese artefacto lúdico para el niño, se eleva como testimonio y agente de un aire repleto de plenitud, el niño se ve obligado a dejar que su imaginación juegue entorno a la imagen del carro. En este caso, el carro de madera “como recipiente simbólico, recibe aquellas imágenes en las cuales ideal, acto y materia se funden una vez y ya no más en un acto poético de imitación. Aquí estriba toda la trascendencia a la vez que muda simplicidad del juguete<sup>7</sup>”.

Este juguete que crea, para llegar a ser, necesita del deseo de jugar para cobrar vida y trascender a lo sensible; éste se alberga en el deseo del niño. Afirma Gombrich que:

“La idea de que el arte es << imitación >> parece bastante familiar. Se le ha proclamado en diversas formas desde la época de Leonardo, que insistió en que el pintor es << señor de todas las cosas >>, hasta la época de Klee, que quería crear como crea la naturaleza. Pero las solemnes resonancias del poder metafísico desaparecen cuando dejamos el arte y pasamos a los juguetes. El niño << hace >> un tren con unos trozos de madera o un lápiz y papel<sup>8</sup>”. (Gombrich, 1963, p. 3)

Y así, inventó el modelo del presente proyecto su juguete con unos pocos trozos de madera, despertando en mí la sorpresa, compartiendo conmigo sus pequeñas creaciones.

Por ello, no es de extrañar que grandes artistas como Klee, Picasso o el mismísimo Gauguin entre otros, persiguieran este objetivo sin cesar. Parece darse una acción divina en la infancia en el acto del juego difícil de reemplazar, y no es nada más que eso lo que deseo hacer ver con este escrito y la futura escultura.

---

6 Gombrich, E. H. (1963). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (p. 8-9). Madrid: Ed. Debate

7 Vaz-Romero Trueba, O. (2022). *Juguetes de madera en el polimpsesto del árbol: vasos mitopoiéticos en las culturas del Mediterráneo antiguo* (p. 14).

8 Gombrich, E. H. (1963). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (p. 3). Madrid: Ed. Debate.

## 6.3. La herencia de los antepasados

Para hablar de todo aquello que se encuentra en el mundo adulto e inevitablemente, el niño carga consigo, nos ubicaremos en la contemporaneidad con la pieza del escultor italiano Gehard Demetz, "*Life without Christmas*". Así, observamos una escultura de gran formato en madera con la imagen de un niño como protagonista atravesado por un Cristo que parece fundir sus cuerpos en uno (fig. 13).



Figura 13. Gehard Detz, *Life without Christmas* (2017). Madera y color acrílico.

Por lo irónico o trágico del título, junto con la aparición del Cristo, ubicamos la temática en el ámbito religioso y el concepto de niñez. El niño, que parece rígido, con la mirada perdida, sugiere aparentemente ser ajeno a lo que atraviesa su cuerpo, quizás siendo en el fondo consciente de ello asimilándolo de forma innata. Mientras tanto, surge un Cristo que trae consigo el cambio tonal, llevándose la mano izquierda reverentemente al pecho, donde encontramos el Sagrado Corazón de Jesús. Éste es portador de varios atributos: la corona de espinas [referencia su camino al Calvario y la Crucifixión], la cruz rodeada de llamas [amor como fuego inexpugnable] y el corte a su costado [herida de la lanza de Longino]; tratándose de un amor que ama [el de Cristo], pero está herido por nuestros pecados, al igual que el alma del niño que, sin desearlo, es corroída por sus antepasados.

La diferencia entre tonos en la pieza podría hacer referencia al presente (tono de la madera virgen del niño) y el pasado (aplicación del negro sobre la madera). Siguiendo esta línea de convivencia con el pasado, la obra parece esconder el hecho de que el protagonista, pese a su temprana edad, es capaz de asimilar el lenguaje de sus antecesores de forma innata, la carga heredada del pasado forma parte del niño. Se transforma la idea de infancia en portadora de un dolor atemporal. En una conversación con el curador de arte Luigi Fassi, proclama el propio Demetz:

“Mis sujetos transmiten la conciencia de convertirse en adultos y perder así, como dice Rudolf Steiner, la capacidad de poder “escuchar” su inconsciente. Viven con la carga de la culpa transmitida de generación en generación, que no les pertenece. Son niños que se sienten tristes por no poder ser realmente niños, pero que tienen, por otro lado, la posibilidad de optar por convertirse en adultos, de forma totalmente independiente, liberándose así poco a poco de todas las influencias transmitidas por sus antepasados. Son testigos de todo el esfuerzo que implica el proceso de crecimiento y desarrollo, que se logra a través de la voluntad y la concentración individuales<sup>9</sup>”. (Demetz, 2008)

Un número incontable de imágenes forman parte troncal de la representación de lo que somos. Según Dortier (2002, p. 128) “La representación es generalmente definida en psicología como un conjunto de conocimientos o creencias codificadas en la memoria y que podemos extraer y manipular mentalmente<sup>10</sup>”. La producción de imágenes ha sido y es parte primordial de la representación de cualquier cultura. Cristianismo y occidentalidad por ejemplo, son conceptos inseparables, que históricamente se consolidaron, entre otros aspectos, mediante la iconografía e imaginario escultórico.

La tradición ha esculpido nuestra identidad, que, en constante cambio, queda atada a un lugar y a una manera de hacer, pasada de generación en generación como una herencia ineludible. Hall (1996, p.18) afirma que “Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma...<sup>11</sup>”. Observando la tradición del trabajo en madera Demetz (2011) comenta que “La consistencia de la madera es ideal para mi trabajo y el color es monocromático lo que no aumenta la interrupción de la construcción de las piezas de madera<sup>12</sup>”.

Mediante su obra, Demetz introduce una fuerte crítica hacia la sociedad en la que se encuentra, tanto él, como su infante de madera; en este caso trata de una sociedad cristiana en la que el niño (posible vivencia del artista) se ha criado. Donde el culto al icono, en este caso a la imagen de Cristo, es reflejo de una sociedad moderna que lleva tras de sí la herencia del poder político-religioso de la Iglesia Católica romana, que hiere y atraviesa a su niño de madera, dejando vislumbrar un fondo de violencia cultural.

9 Demetz, G. (2008) Conversación con Luigi Fassi.

10 Dortier, J.F. (2002). *Dossier sur les représentations*. In *Sciences Humaines* (p. 128).

11 Hall, S. (1996). *Introducción: ¿quién necesita «identidad»? In Cuestiones de identidad cultural* (p. 13-23). Madrid: Amorrortu editores.

12 Demetz, G. (noviembre de 2011). Entrevista por Nastia Voynovskaya.

“Por violencia cultural nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia -materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas) - que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural. Así, las estrellas, las cruces y las medias lunas; las banderas, los himnos y los desfiles militares; el retrato omnipresente del líder; los discursos inflamatorios y los carteles incendiarios. Todos esos símbolos vienen a la mente cuando hablamos de cultura<sup>13</sup>”. (Galtung, 2016, p. 149)

De igual forma, el niño, en su afán por descubrir y entender la sociedad adulta es dañado, violentado y se siente indignado por las enseñanzas de la sociedad. Su escultura se emplea como una vía sincera de referencia a las conexiones sociales con ideas y significados particulares. Revela juicios culturales socio-políticos, que nos enfrentan con un mensaje claro; juicios que, al igual que daña al protagonista de la obra, construye, en cierta medida, la identidad de nuestra cruel sociedad contemporánea, que no hace más que dañar la infancia y la memoria.

Es por medio de la representación de las vivencias de la infancia que podemos hablar con un enfoque imparcial del mundo de los adultos. Con la obra de Demetz el arte recupera su aspecto más espiritual, y el artista toma una posición similar a la de un guía.

---

13 Galtung, J. (2016). *La violencia: cultural, estructural y directa*. In *Cuadernos de Estrategia 183 Política y violencia: comprensión teórica y desarrollo en la acción colectiva* (p. 147-168). 1st Ed. Ministerio de Defensa.

## 6.4. El niño-adulto

Partiendo de las palabras del filósofo y precursor de la antroposofía Rudolf Steiner,

“Así, la vista será sana, si en derredor del niño existen las debidas condiciones de color y luz; del mismo modo que los fundamentos para un verdadero sentido moral descansarán en el cerebro y en la circulación sanguínea si el niño observa acciones morales en torno suyo. En cambio, si el infante no ve más que acciones insensatas en su derredor, el cerebro adoptará formas que en su vida posterior le inclinarán a las necesidades<sup>14</sup>”. (Steiner, 1991, p. 13)

Se proclama la niñez como una etapa más que relevante a la par que delicada en la construcción del ser, donde el entorno del niño en esos primeros años de vida será crucial.

Son las anteriores palabras de Steiner las que me inspiraron, en gran medida, para empezar a dar forma a este proyecto, donde el sujeto que modele transmita la conciencia de convertirse en adulto perdiendo así, la capacidad de poder escuchar su inconsciente. Estoy convencido de esta idea, junto con la teoría de que estos niños tienen dentro de sí la conciencia de su transformación en la edad adulta, quizás también en virtud de mi experiencia personal en la superación de la infancia y de cómo la he observado desde hace años. Aún así, contemplo dicha idea desde una perspectiva universal, aunque parta de mi experiencia, pues pienso que en una medida u otra, tendemos a volver a nuestra infancia para entendernos a nosotros mismos y el punto en el que nos encontramos hoy en día.

“Es muy importante destacar que en la infancia se presentan una serie de etapas que son muy importantes para determinar el desarrollo de la personalidad, teniendo en cuenta que si se representan una fijación en algunas de estas etapas el individuo podrá tener trastornos psíquicos en la adultez<sup>15</sup>”.(Acuña Bermúdez, 2018, p.328)

Dentro del trabajo, se puede discernir una representación de lo que podrían ser niños con estos trastornos por maduración temprana en las etapas de la infancia. El modelo de infancia kleiniano da un ejemplo de comportamiento bastante asertivo en este sentido:

“(…) no es un infante muy feliz. Ha nacido con la capacidad de organizar la incomodidad y el sufrimiento en una imagen de otro perseguidor y malo, y de organizar su comodidad y placer entorno a una imagen de otro rescatador y bueno. Como las experiencias tempranas se hacen en torno a objetos que vienen ya

14 Steiner, R. (1991). *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía*. In *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía. Metodologías de la enseñanza y las condiciones vitales de la educación* (p. 13). Madrid: Editorial Rudolf Steiner.

15 Acuña Bermúdez, E. A. (2018). *La infancia desde la perspectiva del psicoanálisis: un breve recorrido por la obra clásica de Freud y Lacan; Klein y los vínculos objetales*. In *Tempo psicoanalítico* (p.328). Vol. 50.

predispuestos, entorno a patrones constitucionales de peligro y refugio, esa infancia resulta inevitablemente fragmentada y terrorífica. Para Klein (1964), el proyecto de la infancia no es la socialización del niño sino la mejora de las condiciones de terror y pesadilla que tiene sus experiencias de estar en el mundo, derivadas de la intensidad de sus necesidades y de la abrumadora fuerza de la agresión constitucional. Se ha nacido con ansiedades psicóticas y en condiciones favorables, la salud será un logro del proceso de desarrollo. A pesar de que los instintos del infante están preparados para introducirlo en el entorno humano, generan, según Klein, un sufrimiento inevitable y considerable que, en circunstancias favorables, puede ser contenido, organizado y suavizado por un buen desempeño parental<sup>16</sup>. (Acuña Bermúdez, 2018, p.336)

En el caso de la pieza que propongo, el protagonista se siente indignado por no poder ser realmente un niño, pero tiene, por otro lado, la posibilidad de convertirse en adulto, es testigo del proceso de crecimiento y madurez, que logrará mediante la voluntad y la concentración individual. De igual manera, este niño será dañado, si no lo ha sido ya, en su afán por descubrir y entender el mundo adulto y se sentirá violentado e indignado por las enseñanzas de la sociedad.

Mediante esta obra trato de recuperar el aspecto más espiritual de la escultura, trato de generar preguntas sin dar respuesta, dudas en el espectador que giran alrededor del gesto del protagonista, a medio camino entre la infancia y la adultez, siendo capaz de visualizar un problema, pero sabiendo que la resolución de éste no puede ser dictada, sino descubierta.

---

16 Acuña Bermúdez, E. A. (2018). *La infancia desde la perspectiva del psicoanálisis: un breve recorrido por la obra clásica de Freud y Lacan; Klein y los vínculos objetales*. In *Tempo psicoanalítico* (p.336). Vol. 50.

## 7. Proceso de trabajo y metodología

El presente proyecto lleva a cabo un tipo de investigación teórico-práctica, con especial énfasis en la segunda parte, y va en búsqueda de mostrar todo aquello que gira entorno a la figura del niño y de los misterios que esconde su compleja representación.

Para ello, divido mi metodología en dos vías: la teórica, englobada en el *Marco Conceptual*, que sirve como punto de partida para entender cómo hemos llegado a asumir la imagen del niño (sin importar su contexto, su época y sus medios) y algunos de los conceptos que se encuentran tras de sí, así como la respuesta de diferentes autores que se aprecia en el apartado de *Referentes* y la vía práctica, que toma especial relevancia en este proyecto y que, a modo de realización de un proyecto escultórico, construye la base sobre la cual se sostiene el trabajo.

### 7.1. Marco metodológico teórico

Desde el punto de vista teórico, he empleado diferentes campos de estudio:

Bibliografía que me ayude a hablar acerca de ciertos aspectos (divididos en varios puntos en el apartado *Marco Conceptual*) que rodean al infante y considero imprescindibles para entender su trascendencia y, finalmente, una acotada selección que recoge a escultores que han tratado este tema o me ayudan a afrontarlo en la *parte de Referentes*.

Al acudir al arte como vía de expresión de la etapa de la Infancia, me he visto en la obligación de acotar mi trabajo teórico, pues son muchos los artistas que han trabajado a partir de esta temática. De esta forma he tomado en consideración a mi criterio, seleccionando aquellos artistas que, por sus obras, sus formas, su sensibilidad y su recorrido podían servirme de una forma más explícita para justificar la línea de mi investigación.

## 7.2. Marco metodológico práctico

Tras obtener una base teórica sobre el tema (o temas) tratado, opté por crear una escultura. Lo que en este apartado se narra no es más que el principio de un longevo proyecto que ha culminado con el devenir del tiempo. Ha sido un proceso largo y en ocasiones, muy técnico, lleno de procesos que eran desconocidos para mí. Adquirir este aprendizaje también ha enriquecido mis conocimientos. En los siguientes puntos se explica la evolución de la obra, paso por paso, desde las abstractas ideas iniciales hasta llegar a la pátina y los acabados de la pieza final.

### 7.2.1. Materializar lo anecdótico: bocetos, fotografías y primeras ideas

En primer lugar, decidí buscar un modelo real de carne y hueso, un niño más dentro de este tirano mundo de adultos. La búsqueda y selección de Aran como protagonista de la obra fue la primera decisión. De alguna forma, el haber trabajado con él como modelo previamente y experimentar su crecimiento, tanto físico como mental, me permite acercarme a él, a la idea de niño que crece y a profundizar en las formas de su representación.

Una vez seleccionado, dediqué varias semanas a interactuar jcon el modelo de 10 años de edad, jugando con él, dibujando, hablándole del proyecto y compartiendo ideas acerca del mismo, tratando de descubrir su mundo y todo aquello que le asombra a tan temprana edad. De aquí surgieron varias ideas, bocetos, escritos, palabras sueltas y poderosas (fig. 14, 15, 16 y 17).

Así pues, con tal de configurar la posición de su cuerpo y su expresión, realicé varias sesiones donde le tomé fotografías desde todos los puntos de vista posibles y alejándome de él tanto como el objetivo de la cámara me permitía para deformar lo menos posible su imagen real. Opté por no plantear la pose definitiva y dejar que se moviese libremente ante la cámara a modo prácticamente de juego, de ahí obtendría una pose natural y sincera con la que empezar trabajar. Le coloqué dos palillos en el rostro (uno de frente encima de las cejas y otro de perfil en la cabeza) que me permitirían posteriormente modificar las fotos obtenidas a escala real con *Photoshop*. Acto seguido, tomé todas las medidas relevantes de su cuerpo para trabajar con la máxima precisión a posteriori y poder calcular distancias complejas de acertar a partir de imágenes.

Obtenidas las fotografías, las ubiqué en una amplia tabla delante de mi espacio de trabajo para observarlas con calma y seleccionar la pose definitiva y aquello que me podría permitir expresar. Posteriormente, realicé algunos bocetos preparatorios a escala natural, uno de frente y otro de perfil para comenzar a

plantear el modelado de la pieza, esto me permitió avanzar muy rápidamente y me ayudó a entender, mediante la línea y el claroscuro, los volúmenes esenciales de su cuerpo. Considero este proceso esencial a la hora de construir la imagen de la figura y lograr una comprensión orgánica (fig. 18 y 19).

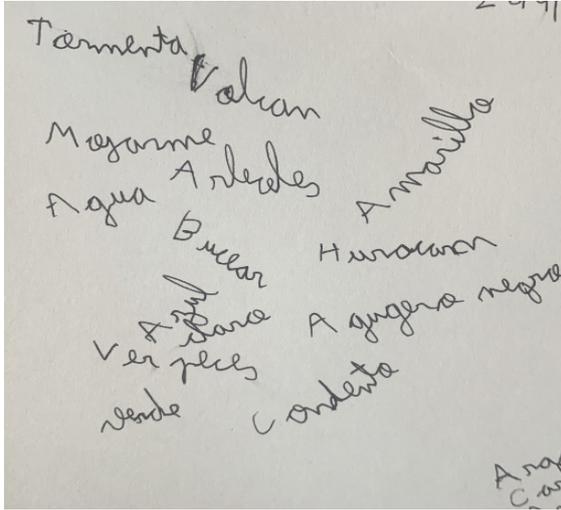


Figura 14. Lluvia de ideas escritas por Aran (2023).

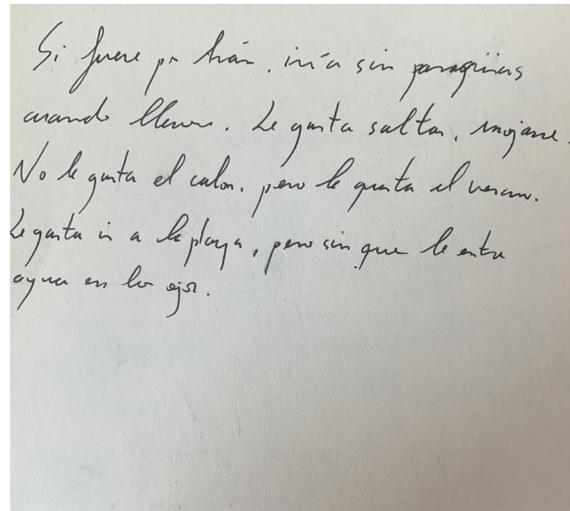


Figura 15. Miguel Ángel Romero, apuntes e ideas (2023).

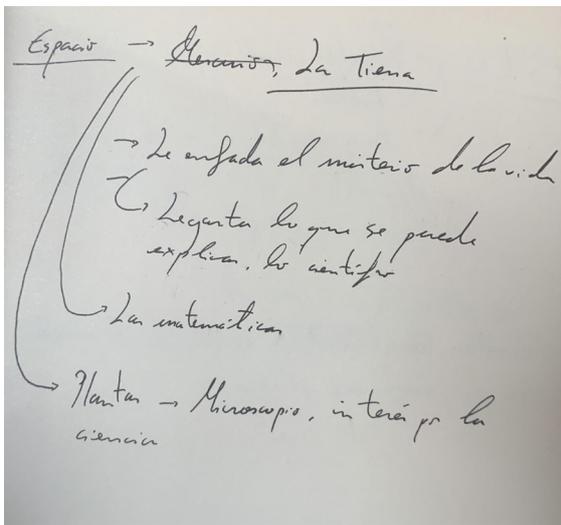


Figura 16. Miguel Ángel Romero, apuntes e ideas (2023).

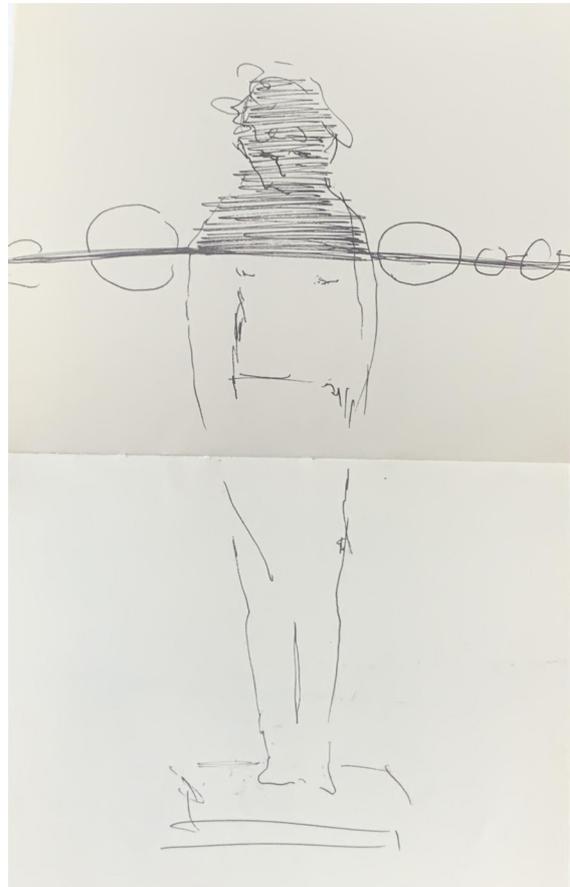


Figura 17. Miguel Ángel Romero, apuntes e ideas (2023).

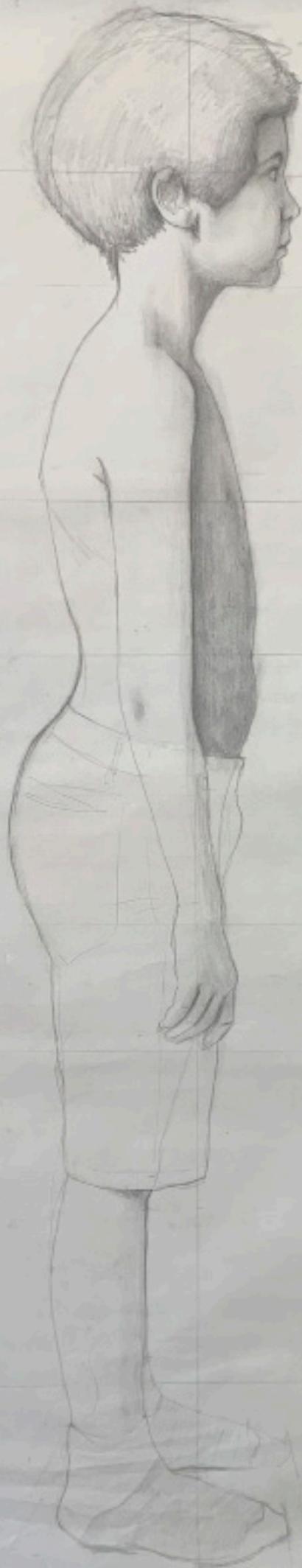


Figura 18  
Miguel Ángel  
Romero  
*Boceto de perfil  
de la posición  
del modelo*  
2023  
Lápiz sobre  
papel  
150x80cm

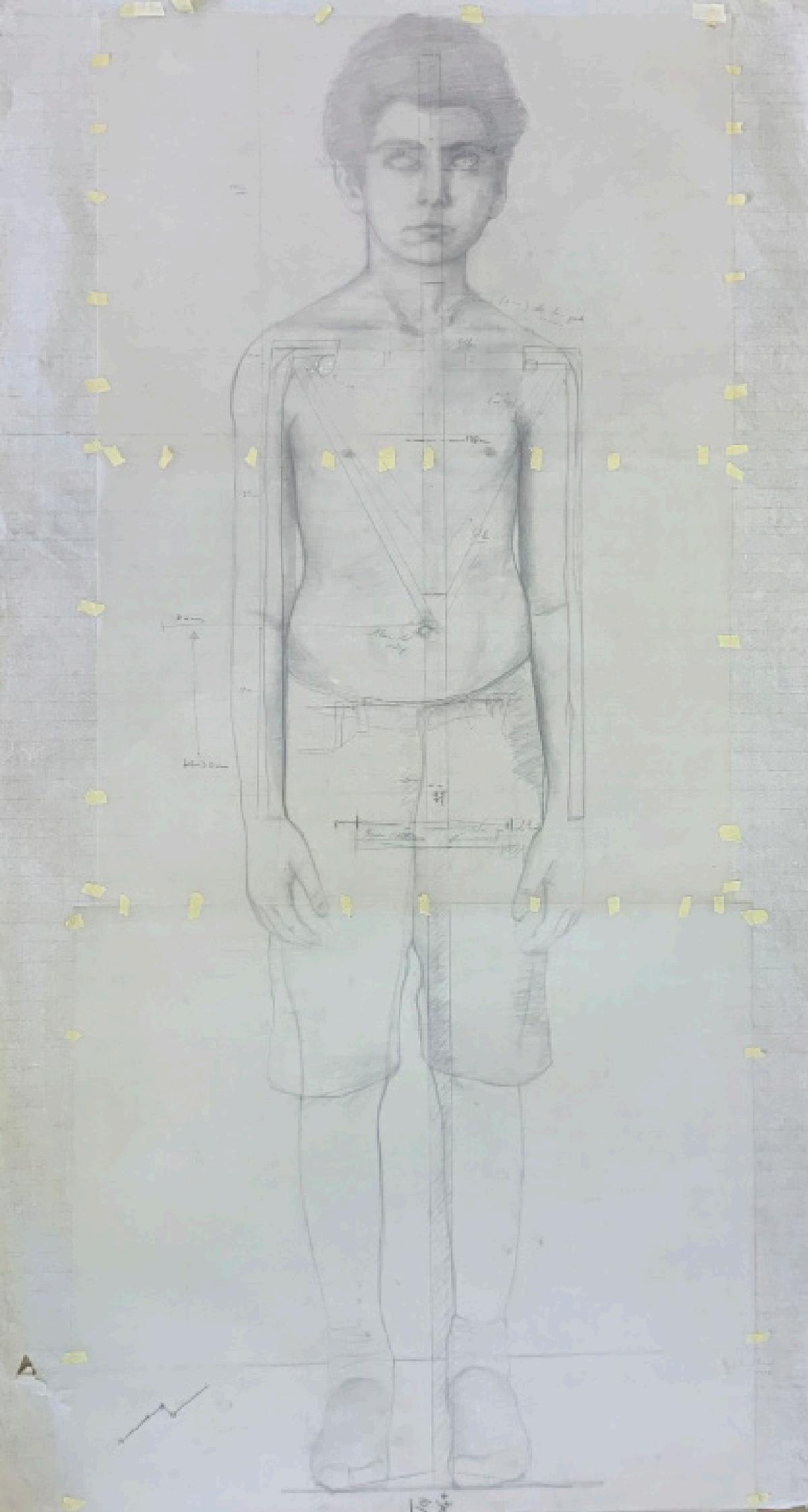


Figura 19  
Miguel Ángel  
Romero  
*Boceto frontal  
de la posición  
del modelo*  
2023  
Lápiz sobre  
papel  
150x80cm

## 7.2.2. Elaboración de la estructura de hierro

A partir de los bocetos diseñé, bajo la supervisión de mi tutor Sergi Oliva y la de Ares, maestro de taller de hierro, una estructura de hierro sobre la cual se modelaría la escultura. La estructura de varillas metálicas se soldó e ideó en relación con las medidas del natural tomadas del modelo, así como los bocetos, y funciona como esqueleto de las partes principales del cuerpo (columna, piernas, brazos y cabeza) a la par que sostiene el peso del barro (anexo fig. 43).

Una vez soldada la estructura de varillas, la recubrí con malla de gallinero y papel de periódico como sistema de soporte del barro, de esta forma se evitaron posibles desplazamientos del material al adherirse a la malla y se sostuvo el peso adecuadamente. Toda la estructura del hierro se fijó a una tabla de madera a la cual se le añadieron cuatro ruedas para trabajar con más comodidad.

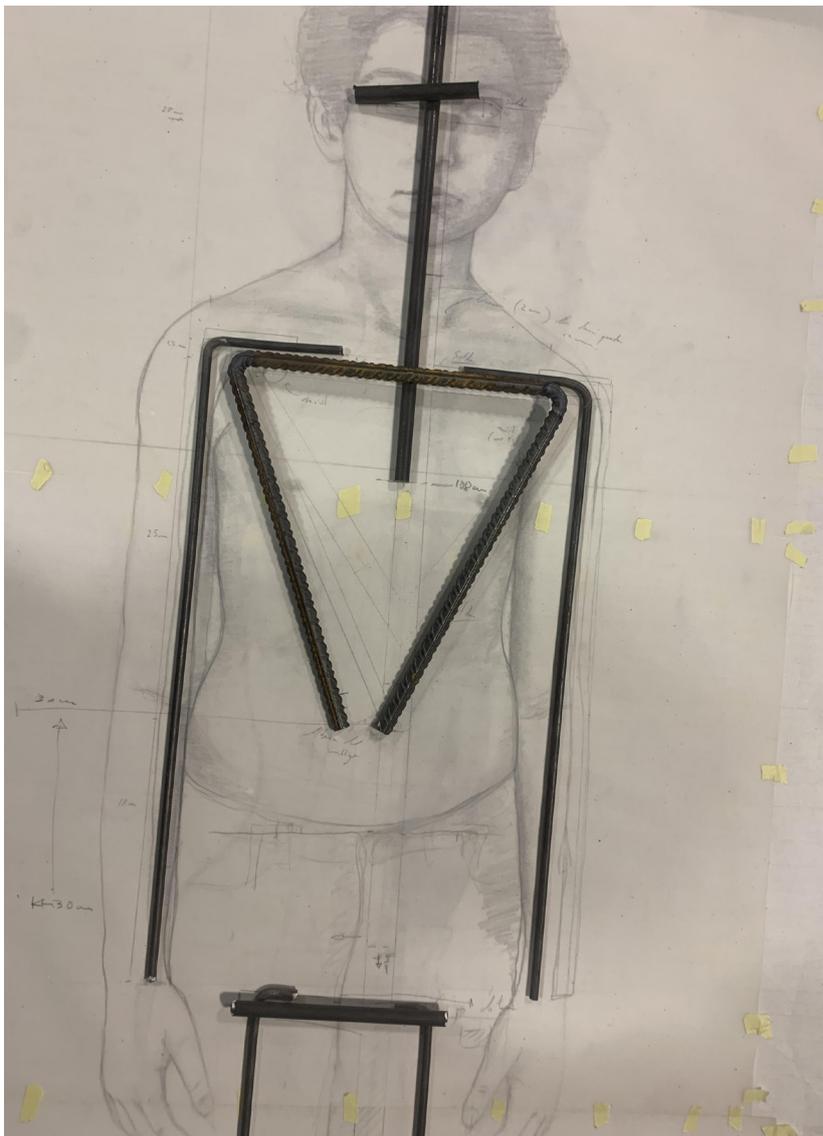


Figura 20  
Miguel Ángel  
Romero  
*Planteamiento  
de la estruc-  
tura de hierro  
soldada*  
2023

## 7.2.3. Modelado en barro

Seleccioné el barro como material por sus propiedades moldeables y su diversidad en acabados y formas. El color escogido fue el blanco, pues a la hora de trabajar genera infinitos claroscuro que acentúan los volúmenes de la figura. Por otra parte, venía trabajando muy cómodamente en el taller de modelado con varios proyectos y me pareció el espacio ideal donde poder pasar horas trabajando con total serenidad, ya sea por su luz, por la disposición del espacio o por las maravillosas personas que tuve la suerte de encontrarme en el proceso y con quien compartir tantas horas modelando.

A la hora de modelar, utilicé mis manos y fabriqué mis propias herramientas de madera y metal. Les di forma y las mimé en los diferentes talleres que me brindó la facultad, una vez obtenidas, empecé a modelar. Preparé el espacio y ubiqué la estructura soldada junto a los bocetos y fotografías del modelo. Así pasaron los meses y fui avanzando con el modelado (anexo fig. 56 y 57). A las pocas semanas de empezar, la varilla que atravesaba la parte posterior de la figura comenzó a inclinarse con el peso del barro cada vez se hacía más evidente y deformaba continuamente la posición de la pieza, obligándome a colocar una barra de madera que hiciera de contrafuerte en aquella zona (anexo fig. 69 y 72). Pude seguir adelante pese a las dificultades como la deformación de la figura.

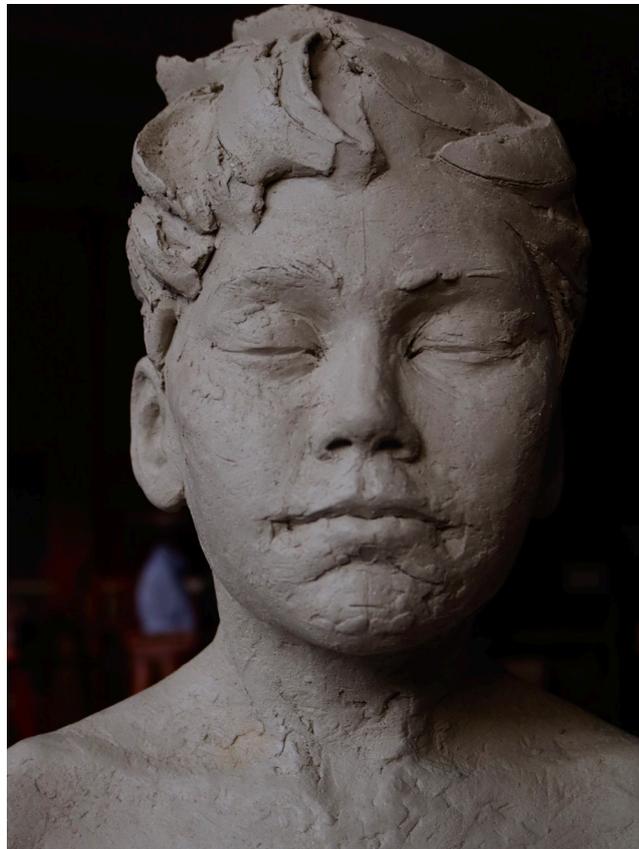
Fui trabajando de menos a más, hidratando la pieza a diario para que no se secase y cubriéndola con papel de plástico empapado en agua al finalizar cada sesión. Tomé la decisión de dejar algunas zonas más detalladas y suavizadas y otras más inacabadas y con texturas que me iba brindando el material y respetaban las formas de la figura. Al cabo de cinco meses, di la pieza por acabada (fig. 23), sentí que era el momento de parar para proseguir con la elaboración del molde y respetar sus tiempos.



Figura 21 y 22. Miguel Ángel Romero, proceso de modelado con barro blanco (2023).



Figura 23. Miguel Ángel Romero, *Modelado en barro blanco* (2023). 170x32x25cm.



Figuras 24, 25, 26, 27, 28 y 29. Miguel Ángel Romero, *Modelado en barro blanco* (2023). 170x32x25cm.

## 7.2.4. Elaboración del molde

Modelada la pieza, la transporté con muchísimas dificultades al taller de moldes, que se encontraba dos pisos más abajo y sin disponibilidad de ascensor/montacargas. Con la ayuda de varias compañeras, conseguimos trasladarla. Llegó dañada y agrietada en algunas zonas a causa de la inestabilidad de las superficies y el recorrido que supuso el traslado hasta el taller de moldes (anexo fig. 110) me vi obligado a remodelar las zonas dañadas antes de empezar con el molde.

Elegí la silicona tixotrópica como material por su fidelidad y calidad en la copia y elaboré el contra molde con resina de poliéster y fibra de vidrio por su resistencia y ligereza. Antes de aplicar la silicona sobre la superficie de barro, preparé las juntas con el mismo barro que utilicé para modelar y así dividí el molde en dos piezas, una delantera y otra trasera (anexo fig. 115), así se marcaría el límite de la silicona en ambas zonas y resistirían el peso de la silicona. Con la ayuda de varios compañeros de la facultad, apliqué la primera capa de silicona sobre la figura (anexo fig. 116) y una vez seca, apliqué dos capas más. Finalizada la parte delantera (anexo fig. 121), retiré las juntas de barro y repetí el mismo proceso en la parte posterior. Para aplicar las primeras capas utilicé pinceles y brochas de distintos grosores y, para las siguientes capas, utilicé espátulas. Aplicado el molde de silicona, transporte de pieza a otra zona de trabajo debido a la toxicidad de la resina de poliéster y la fibra de vidrio y añadí tres capas por cada lado, aplicando primero la resina y después la fibra, así se iban fundiendo en una sola masa progresivamente (anexo fig. 123). Una vez se secaron las capas, ligé los bordes (anexo fig. 128 ) agujereé el contramolde para atornillarlo y asegurarme de que encajasen la parte delantera con la parte trasera del molde (anexo fig. 130). Por último, llegó el momento de abrir el molde que contenía la figura en barro, con la ayuda de varios compañeros más, pues algunas zonas requerían de cierto esfuerzo físico a causa de las dimensiones de la pieza. La pieza salió del molde fragmentada y agrietada por todas partes, pero el molde parecía estar en perfectas condiciones para continuar con el proceso.

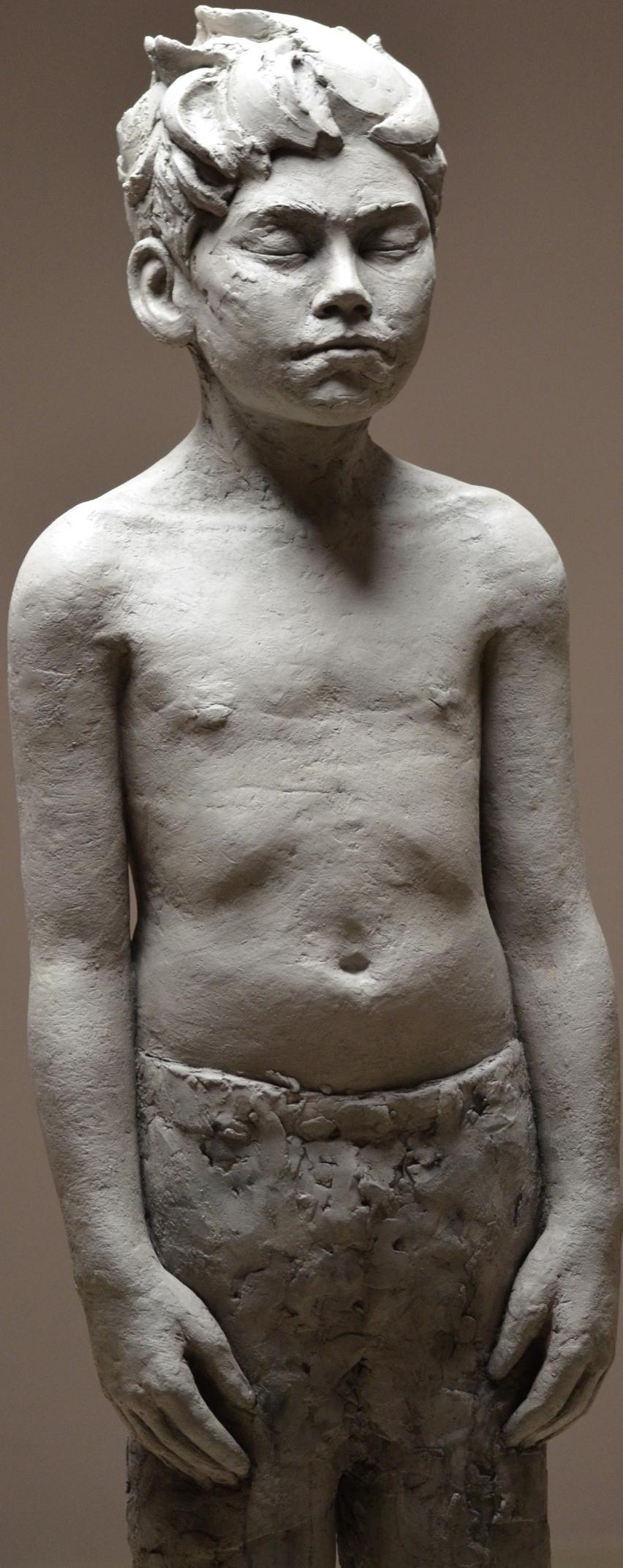
## 7.2.5. Positivado de la pieza y acabados

Obtenido el molde contacté con los escultores Alexander Yancce Ramírez y Eudald De Juana para obtener opinión y respuestas sobre el proceso de positivado ya que era un mundo nuevo y desconocido para mí. Estos me abrieron las puertas de su taller: Geode Art Space, en Navata, Girona para continuar con el proceso de mi proyecto. Una vez allí, con la dificultad que supuesto transportar el molde de casi dos metros de altura, dispusimos de todo el material para comenzar. Seleccioné la resina acrílica como material definitivo tras investigar e indagar en miles de acabados posibles. Mi deseo era que el material final, en este caso la resina, respetase el material con el que fue modelada la figura, el barro blanco y decidí modificar la base de la resina acrílica, que era blanca, con pigmento negro. Se trata de un material resistente a la par que ligero pese a su apariencia. Realicé algunas pruebas de color previas para entender su composición y posibles acabados (anexo fig. 141 y 142).

Con la colaboración y supervisión del maestro en moldes, Yancce Ramírez, llevé a cabo el positivado. Empezamos a trabajar con el molde abierto en dos caras y buscamos una posición estable. Dispusimos sobre una mesa la resina y sobre otra los utensilios de trabajo: cuchillos, brochas, guantes, pinceles... Aplicamos las tres primeras capas con brochas grandes para masas generales y pinceles para zonas más específicas (anexo fig. 147 y 148). Estas primeras capas dieron consistencia a la copia y evitaron posibles deformaciones. Se dejó un tiempo de tres horas de secado al sol. Continuamos añadiendo varias capas de resina, más fibra de vidrio triaxial, jugando continuamente con la dirección de las tiras de fibra (anexo fig. 150). De nuevo, dejamos secar al sol durante tres horas. El siguiente paso consistió en un largo ejercicio de paciencia donde rebajé la rebaba sobresaliente al nivel de la silicona (anexo fig. 155). Corregidas las juntas procedimos a unir el molde, aplicando resina por la zona de división y cerrando el molde con velocidad entre los dos antes de que se secase esa última capa de resina que unía ambas partes del molde. Lo atornillamos, se volteó boca abajo y se añadieron las últimas capas de resina acrílica. Una vez secado procedimos a su apertura. Obtenido el positivo retiré la rebaba producida en toda la junta, así como las imperfecciones. Remodelé las partes afectadas con pequeñas cantidades de resina acrílica en un estado más pastoso. Esta fue sin duda la parte más desgastante del proceso, pues el material era rígido y el acabado de la pieza dependía de estas pequeñas sutilezas, tan complejas de adaptar a las formas y texturas originales de la figura modelada en barro (anexo fig. 176 y 177).

Para dar por concluida la pieza, así como dar continuidad a sus tonos, decidí patinarla a base de spray gris y pigmento negro diluido en agua. De nuevo, hice estudios de color (anexo fig. 179 y 180), aunque el resultado sería distinto al aplicarse en otro tipo de superficies. Apliqué el spray gris sobre toda la figura (anexo fig. 184 y 185), esperé tres horas para el secado y proseguí aplicando capas de pigmento diluido por diferentes zonas de la pieza, creando un ligero contraste entre zonas que estaban modeladas de una forma más suave y sutil, como pueden ser el torso o los brazos y zonas más indefinidas como pueden ser el pelo o el pantalón (anexo fig. 187). Respetando su proceso de secado apliqué una ligera capa de cera en pasta por toda la superficie para fijar la pátina de color y dar la pieza por acabada.



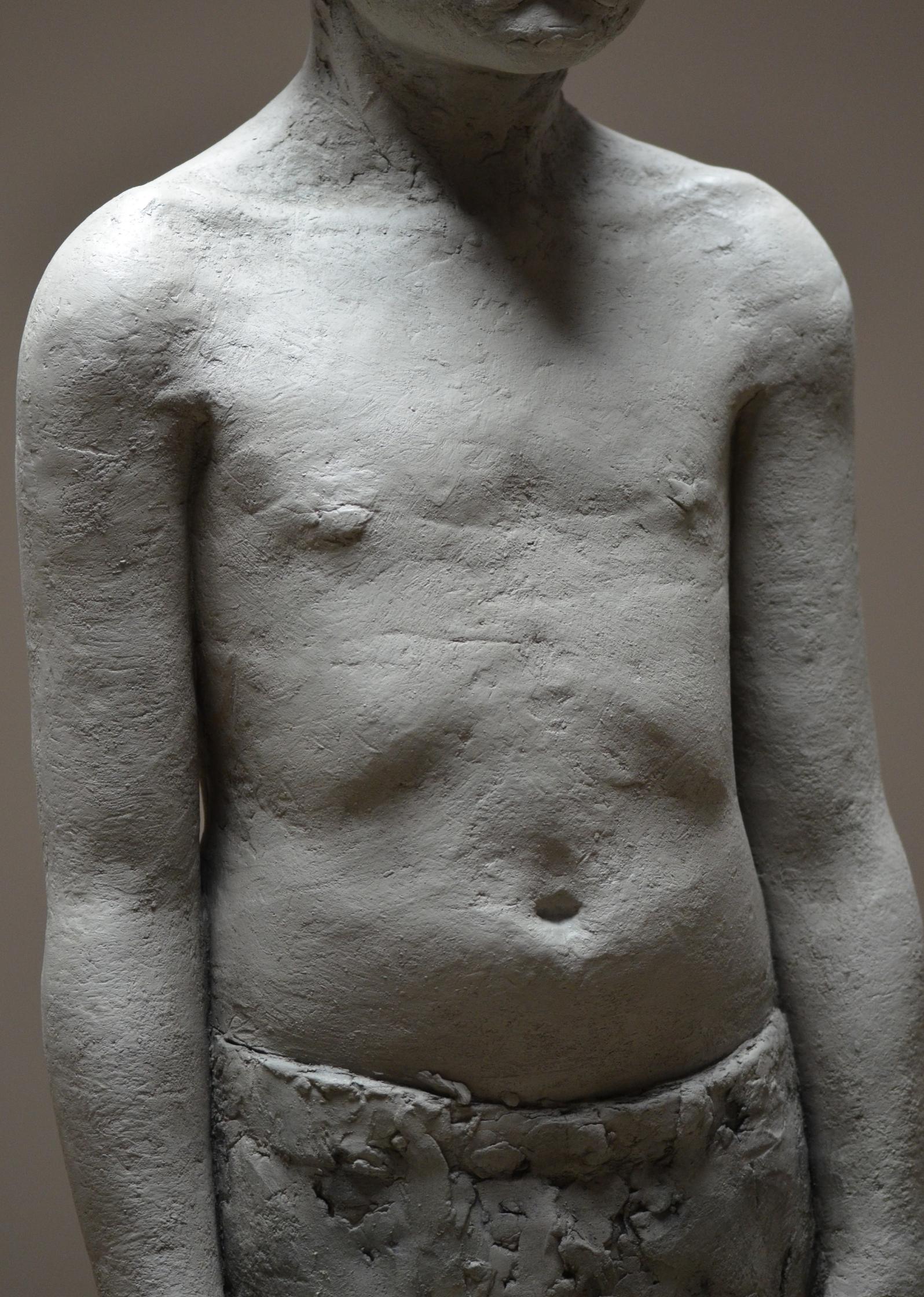


Figuras 30 y 31. Miguel Ángel Romero, *El niño que ya no juega* (2024). Resina acrílica patinada. 170x32x25cm.





Figuras 32 y 33. Miguel Ángel Romero, *El niño que ya no juega* (2024). Resina acrílica patinada. 170x32x25cm.





Figuras 34 y 35. Miguel Ángel Romero, *El niño que ya no juega* (2024). Resina acrílica patinada. 170x32x25cm.

## 8. Criterios de exposición

La idea de presentar la pieza como un pequeño adulto que se enfrenta al público, a las personas que ocupan ese mismo espacio, sigue vigente. Me gustaría hablar, en primer lugar, de la peana sobre la cual se sostiene el cuerpo del niño. Puede llegar a considerarse como algo arcaico en el contexto que nos ocupa y alejado de lo contemporáneo, pero no quisiera que se considerase así. Al principio, me pareció un recurso para modelar más cómodamente, y pensé en separar al niño de su pequeña peana, pero me pareció muy cruel que dejase tocar el mismo suelo que toca el adulto que le observa y le juzga, contaminándolo, no me parecía justo y por ello se eleva a la altura de los ojos del que le mira, en este caso, nosotros. Se sostiene sobre su pequeña peana, que le ayuda a defenderse del mundo y, a su vez, crea una distancia con respecto a él. Paralelamente, planteo la exposición como una vía hacia la sorpresa, quiero dejarme sorprender, al igual que he hecho en el proceso. Me dejaré sorprender por lo que suceda, al fin y al cabo, la exposición de la pieza también forma parte del proceso, y la mirada del otro puede que la dé por concluida, pero eso no depende de mí.

Confío en la luz natural que entra en las ventanas, ha sido mi acompañante a lo largo de todo el proceso de modelado. Esa misma luz será la que presente la pieza llegada el día, será el puente que conecte al niño y sus formas con la mirada del que lo observa. He valorado también exponer la escultura junto a los bocetos que elaboré y los apuntes iniciales. Creo que entender el acto de crear como un proceso constante de construcción es esencial, y me apetece compartirlo, dando a conocer el punto desde el cual partí y el punto al que he llegado.

Entrará en juego el tema de la escala, algo a lo que no se le da la consideración que merece, pero creo que será definitivo a la hora de afrontar la pieza. Al trabajar con la escala del natural, la sensación de presencia del niño se vuelve más intensa, a la par que puede penetrar en la realidad con más fuerza. El pequeño adulto, quizás no tan pequeño, quizás no tan adulto.



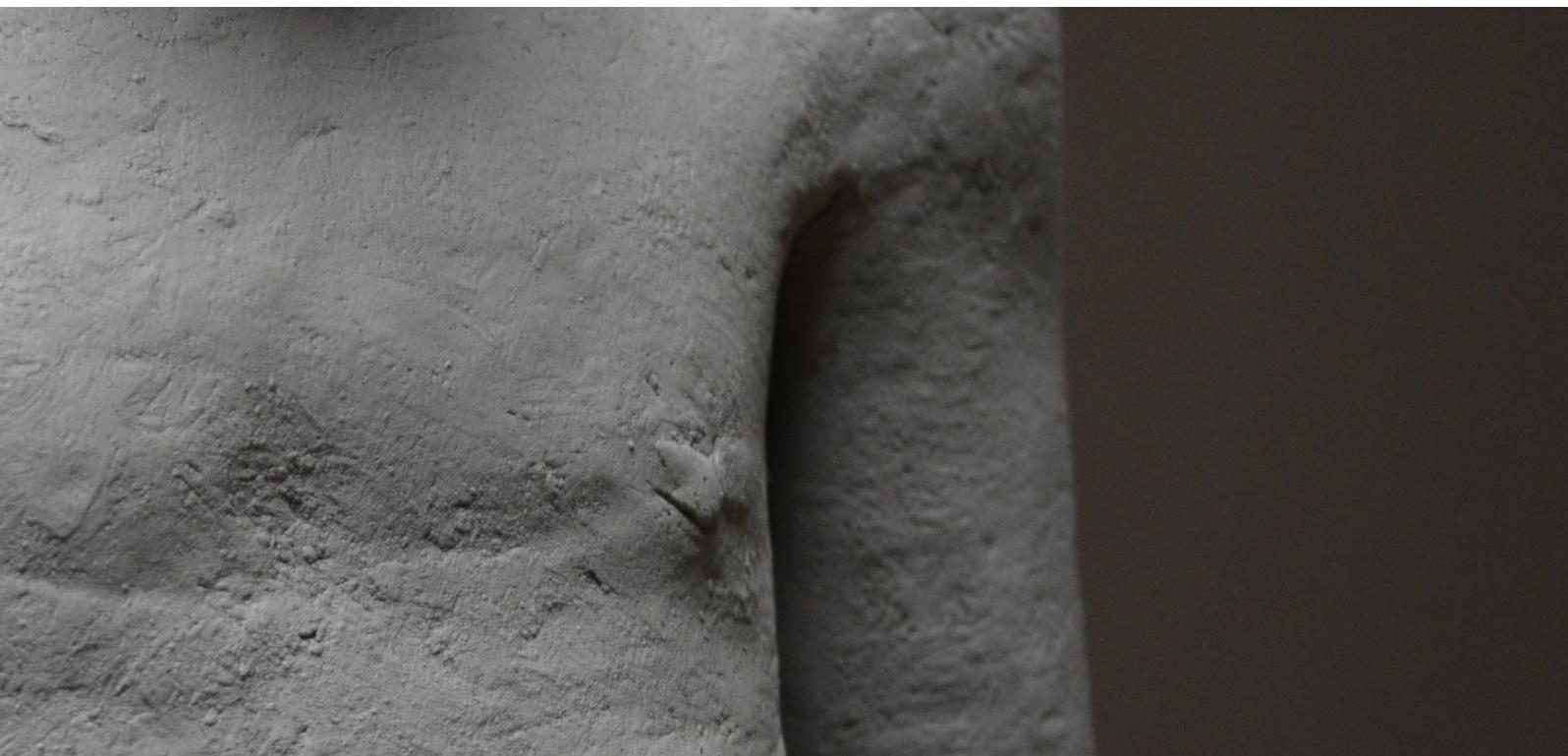
## 9. Conclusiones

En los objetivos, comentaba que me he planteado este proyecto como un camino hacia la sorpresa y al asombro y, para aprovecharlo lo he prolongado para dedicarle el tiempo que merece. Acabado el proyecto, puedo decir que estoy contento de haber tomado esta decisión, pues desde hacia años sentía que el tiempo se convertía en un enemigo en forma de prisas, pero esta vez ha estado de mi lado y he conseguido disfrutar mucho del proceso.

Trabajar y concluir una pieza que gira en torno a la infancia me ha generado aún más dudas sobre el tema, a la vez que me ha acercado a él, es un sentimiento contradictorio, pero sincero. El acto de juego que lleva a la creación en el niño es una idea que se ha repetido a lo largo de la historia, tanto en el Antiguo Egipto como en la visión contemporánea de los referentes citados o en mi propia obra. No depende de una época u otra, sino que es atemporal. Puede que el juego desaparezca y se convierta, con el paso de la niñez a la adultez, puede que dejemos de jugar algún día, pero jamás cambiaré la voluntad de juego o el deseo de jugar que nace cuando somos niños.

Creo que la pieza permite adentrarnos en un estado atemporal de reflexión, donde uno se pregunta ¿En qué momento dejé de ser niño? ¿Por qué ya no puedo jugar como antes lo hacía? ¿Qué es lo que ha cambiado? En este caso, el protagonista de la pieza ha entendido este proceso y lo ha asimilado pese a su corta edad y experiencia. Es por ello que también el título de la obra “El niño que ya no juega”, sirve como metáfora y conclusión de mi pensamiento con respecto a la pieza y a la idea del niño que se ve obligado a convertirse en adulto, sin serlo, sin pretenderlo. Se encuentra en un estado que le eleva, de reflexión, con los ojos parcialmente cerrados, pese a su frágil apariencia y su hierática relajada postura. Puede que esconda la verdad tras de sí, un conocimiento que obtuvo jugando y es consciente de que no volverá jamás, viviendo en su recuerdo por siempre.

Figura 36. Miguel Ángel Romero, Detalle de la obra *El niño que ya no juega* (2024). Resina acrílica patinada. 170x32x25cm.



He explorado nuevos procesos y técnicas desde que empecé la carrera, que me han ayudado a comprender la escultura y sus procesos desde su globalidad, empezando por su planteamiento y concluyendo con su materialización. No es fácil dar por concluida una escultura, pero el mero acto de crear y haberla modelado desde el corazón, junto con el hecho de haber compartido este camino con tantas personas, justifica este proyecto y, creo que se podrá apreciar cuando uno se plante frente a frente ante este niño.

Quisiera permitirme el lujo de acudir a las sabias palabras del escritor británico Clive Staples Lewis para concluir este ensayo acerca de la figura del niño

“En ninguna parte, ni en [las primeras pinturas y dibujos] de mi hermano ni en los míos, hay una sola línea dibujada en obediencia a una idea de belleza, por primitiva que fuese. [...] Los árboles parecen bolas de algodón pinchadas en postes y nada demuestra que ninguno de los dos conociera la forma de las hojas que había en el jardín donde jugábamos casi a diario. Esta ausencia de belleza, ahora que pienso en ello, es una característica de nuestra infancia. Ninguno de los cuadros que colgaban en las paredes de la casa de mi padre atraía nuestra atención [...]. Nunca vimos un edificio bonito, ni podíamos imaginar que un edificio pudiera serlo. Mis primeras experiencias estéticas, si es que lo eran, no fueron de ese tipo; ya eran incurablemente románticas, no formales. Una vez por aquellos días, mi hermano trajo al cuarto de jugar la tapa de una lata de galletas que había cubierto con musgo y adornado con ramitas y flores para convertirla en un jardín, o en un bosque, de juguete. Ésa fue la primera cosa bella que vi. Lo que no había conseguido el jardín de verdad lo consiguió el de juguete. Me hizo darme cuenta de la naturaleza, no como almacén de formas y colores, sino como algo fresco, húmedo, tierno, exuberante. [...] Mientras viva, mi imagen del Paraíso siempre tendrá algo del jardín de juguete de mi hermano. Y allí estaban a diario lo que llamábamos « las Verdes Colinas », esto es, las faldas de los montes de Castereagh, que veíamos desde las ventanas del cuarto de jugar. No estaban demasiado lejos, pero para unos niños como nosotros eran inaccesibles. Me enseñaron a añorar Sehnsucht; me convirtieron, para bien o para mal, en adorador de la Flor Azul, ya antes de cumplir los seis años<sup>17</sup>.”(Lewis, 1955, cap. I)

El niño que juega “como pájaro que canta” de ningún modo sospecha que podría haber un auditorio para su cantar. He ahí donde se esconde su verdadero método, pues, con todo derecho, su recompensa ha sido el gozo de crear. En sus pequeñas creaciones todo es posible, no existe nebulosa atmósfera que le rodee ni contamine, que aleje sus ojos de la verdad que en él se encuentra, todo se halla al alcance de sus manos. Nace en él el milagro radiante de la verdad que inexplicablemente conoce, casi por gracia divina, la magia invisible de la pureza estética; pues él, desde su falsa ingenuidad y sana inocencia, guarda en su interior la autoridad de la creación.

Quizás por ello, cuando aún Clive Staples Lewis se aferraba a la vida, se le aparecían << las Verdes Colinas >> al tratar de dibujar en su mente la imagen del Paraíso.

---

17 Lewis, C.S. (1995). *Cautivado por la alegría* (cap. I) Ed. Harper Collins.

## 10. Fuentes Primarias

- BIBLIA (Antiguo y Nuevo Testamento, Hechos, Cartas, Apocalipsis).*  
 <<[http://www.vatican.va/archive/ESL0506/\\_INDEX.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM)>>
- Chateaubriand, R. (1849). *Mémoires d'Outre-tombe* (p. 67). Leipzig: Brockhaus & Avenarius.
- Dante, A. (1969). *Divina comedia. Estudio preliminar de Stefan Zweig*. Barcelona: Ed. Juventud S. A.
- Platón, *Leyes* (I, 643b-d); en la traducción de Lisi, F. (2006), *Platón. Diálogos VIII, Leyes-Libros I-VI* (p. 227-228). Madrid: Gredos.
- Plutarco. (1895). *Lives of the Noble Grecians and Romans*. Londres: Nutt.
- Plutarco. (1995). *Obras morales y de costumbres (Moralía) VI Isis y Osiris · Diálogos píticos* (p. 183 y 184). Ed. Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos.
- Whidden III, D. L. (2016). *The Theology of Play and the Play of Theology in Thomas Aquinas* (p. 273-284). The Catholic University of America Press. The Thomist: A Speculative Quarterly Review 80, no. 2.

## Bibliografía

- Acuña Bermúdez, E. A. (2018). *La infancia desde la perspectiva del psicoanálisis: un breve recorrido por la obra clásica de Freud y Lacan; Klein y los vínculos objetales*. In *Tempo psicoanalítico* (p. 325-353). Vol. 50.  
 <<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382018000100016&lng=pt&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382018000100016&lng=pt&tlng=es)>>
- Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte*. (p. 67) Tr. María Candor. Madrid: Siruela.
- Cirlot, J. E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor S.A.
- Cornudet, M. (1862) *Saint Joseph, patron des charpentiers, menuisiers, ébanistes* (p. 37, 40 y 41). París: Blériot.
- Lewis, C.S. (1995). *Cautivado por la alegría* (cap. I) Ed. Harper Collins.
- Demetz, G. (2008) *Conversación con Luigi Fassí*.  
 <<[http://www.geharddemetz.com/essay\\_fassi.html](http://www.geharddemetz.com/essay_fassi.html)>>
- Demetz, G. (febrero de 2010) *Gehard Demetz bares it all to Yatzer*.  
 <<[http://www.geharddemetz.com/essay\\_apostolos.html](http://www.geharddemetz.com/essay_apostolos.html)>>
- Demetz, G. (noviembre de 2011). *Entrevista por Nastia Voynovskaya*  
 <<[http://www.geharddemetz.com/essay\\_nastia.html](http://www.geharddemetz.com/essay_nastia.html)>>
- Dortier, J.F. (2002). *Dossier sur les représentations*. In *Sciences Humaines* (p. 128).
- Fortunato Reyes Pérez, J. (2022). *Harpócrates: El silencio sagrado*.  
 <<<https://www.monografias.com/trabajos104/harpocrates-silenciosagrado/harpocrates-silencio-sagrado>>>
- Galtung, J. (2016). *La violencia: cultural, estructural y directa*. In *Cuadernos de Estrategia 183 Política y violencia: comprensión teórica y desarrollo en la acción colectiva* (p. 147-168). 1st Ed. Ministerio de Defensa.
- Gombrich, E. H. (1963). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (p. 3, 8-9). Madrid: Ed. Debate.
- Hall, S. (1996). *Introducción: ¿quién necesita «identidad»? In Cuestiones de identidad cultural* (p. 13-23). Madrid: Amorrortu editores.

- Lacan, J. (1966). *El estadio del espejo como formador de la función del Yo [JE] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (p. 86-93). In *Écrits* (1st ed., Vol. 1). París: Éditions du seuil.
- Selva Aguilar, D. (2017) *El asombro como arché en el corazón iluminado de la psicología, el cine y la vida* (p. 67-75), Wimblu, Rev. Estudiantes Esc. De psicología, Universidad de Costa Rica 12, no. 2.
- Steiner, R. (1991). *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía. In La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía. Metodologías de la enseñanza y las condiciones vitales de la educación* (p. 1-76). Madrid: Editorial Rudolf Steiner.
- Vaz-Romero Trueba, O. (2022). *Juguetes de madera en el polimpsesto del árbol: vasos mitopoiéticos en las culturas del Mediterráneo antiguo* (p. 14).  
<<file:///C:/Users/miich/Desktop/Juguetes%20de%20madera%20o%20el%20palimpsesto%20del%20%C3%A1rbol\_Oriol%20Vaz.pdf>>
- Villalobos Guevara, A. -M. (1999). *Desarrollo psicosexual. Adolescencia y Salud* (p. 73-79).  
<<http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S1409-41851999000100011&lng=en&tlng=es>>

# 11. Agradecimientos

Son tantas las personas con las que he compartido y me han ayudado en este proyecto que sabrán perdonarme sino las menciono.

En primer lugar, solo tengo gratitud y respeto hacia mi maestro y tutor del TFG Sergi Oliva, gracias por haber confiado en mí, por haberme enseñado tanto y por seguir haciéndolo, desde las palabras y el conocimiento que un día compartiste conmigo y aún, a día de hoy, siguen resonando en mi cabeza. Gracias, Maestro.

Gracias a mis queridos Jaume Vallverdú y Julio Ortega por abrirme siempre las puertas del taller y acompañarme en todo el proceso, por convertirlo en un lugar al que siempre volver cuando piense en la escultura.

Al maestro de taller Rafa, que tanta ayuda técnica me ha brindado en todo el proceso. A Ares, maestro de taller de hierro, por ayudarme a diseñar la estructura que ha sostenido el peso de la figura. A Oriol Vaz, por compartirme tantas lecturas y conocimientos acerca de la infancia y sus misterios. A los que siempre han estado en el proceso cuando no podía hacer esto solo, y lo han dejado todo para ayudarme: Víctor, Paulo, que por poco no lo cuenta con la resina, a Iria, a Pep Walls, a los fenómenos murcianos, Enrique y Salva, a Gloria con quién tanto he compartido de principio a fin. A Maria, con quien tuve la suerte de coincidir al final del proyecto y me ayudó a capturar a través de sus ojos la belleza que vió en la pieza, para siempre.

A MariClar, cuánto me has ayudado siempre y, tu pequeño Aran, cuanto he aprendido de él.

A Eudald De Juana por abrirme las puertas de su taller y confiar en mí en el tramo final y a Alexander Yancce Ramírez, quien dejó todo para ayudarme a dar por concluido el proyecto desde el desinterés y la pasión que nos une. Gracias, amigo.

A mis padres, a mi hermano, Miguel Ángel, Sofía y Álvaro por su apoyo, por su amor, por escucharme, por saber entenderme desde mucho antes de que decidiese dedicar mi vida al arte.

# Contacto

@\_miichelangelo  
miguelangelromeroart@gmail.com  
+34 654 88 06 75  
Barcelona  
España

Miguel Ángel Romero

