

De cómo romper el cántaro.

Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal.

[How to break the jug. Essence and absence in Berrocal's sculpture.](#)

EUGENIO RIVAS HERENCIA

Universidad de Málaga, España.

Resumen

Ante la proposición de una escultura del vacío en la obra de Miguel Berrocal, estudiamos las influencias del pensamiento oriental en el trabajo del escultor y profundizamos en las referencias a través de las que se filtraría en su trabajo el interés por esta noción escurridiza que escapa al entendimiento occidental y a su expresión plástica. Nos acercamos a quien fuera su maestro, Ángel Ferrant; al introductor del hueco en la escultura británica del siglo XX, Henry Moore; y a sus coetáneos, Oteiza y Chillida, máximos representantes de una escultura del vacío en nuestro país. Con el fin de asumir otros retos, Berrocal cesará en esta búsqueda lo que se plasmará en su obra como la clausura de una cuestión irresoluble que no volverá a afrontar directamente, aunque permanecerá para siempre en su manera de entender el espacio escultórico..

PALABRAS CLAVE: *Berrocal, escultura, vacío, esencia, ausencia.*

Artículo original
Original Article

Correspondencia
Correspondence

Eugenio Rivas
eugeniorivas@uma.es

Financiación
Fundings

Sin financiación

Received: 29.01.2020
Accepted: 16.06.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Rivas, E. (2019). De cómo romper el cántaro. Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 2: 31-51
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2019.v1i2.7588>

How to break the jug. Essence and absence in Berrocal's sculpture.

EUGENIO RIVAS HERENCIA

Universidad de Málaga, España.

Abstract:

In view of a sculpture of emptiness in Miguel Berrocal's work, we study the influences of eastern thought on the sculptor's work and we delve into the references through which the interest in this elusive notion that escapes western understanding and plastic expression would filter into his work. We approached his former teacher, Ángel Ferrant; the introducer of the gap in British sculpture in the 20th century, Henry Moore; and his contemporaries, Oteiza and Chillida, the highest representatives of a sculpture of emptiness in our country. In order to assume other challenges, Berrocal will cease this search, which will be reflected in his work as the closure of an unsolvable issue that he will not face directly again, although it will remain forever in his understanding of the sculptural space.

KEY WORDS: Berrocal, sculpture, emptiness, essence, absence

Summary – Sumario:

1. El espacio en Berrocal. Hacia el interior de la forma.
2. Sobre la noción de vacío. Esencia y ausencia.
3. Berrocal y su tiempo. Aceptación del vacío en la escultura del siglo xx.
 - 3.1. La escuela de Ángel Ferrant y la herencia de Henry Moore.
 - 3.2. Crear vacíos o liberar espacios. La influencia de sus coetáneos Oteiza y Chillida.
4. Desmontar la forma. La escultura desmembrada.
5. Romper el cántaro.

*"El espacio entre el Cielo y la Tierra,
¿No asemejan acaso un fuelle?
Vacío y nunca se agota;
Cuanto más se mueve, más sale de él."*

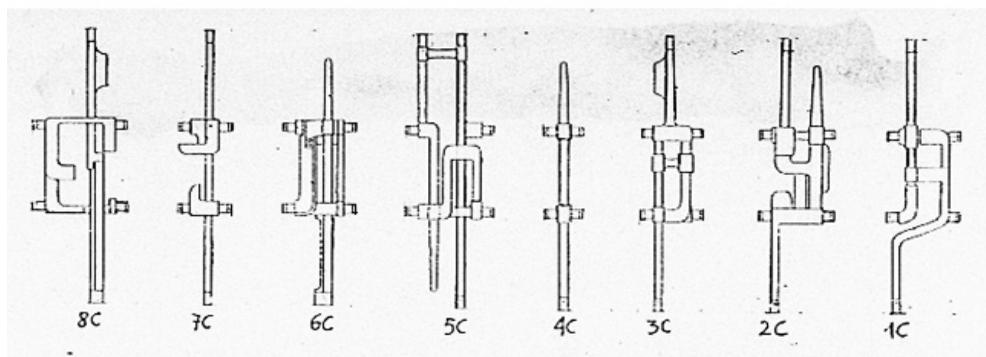
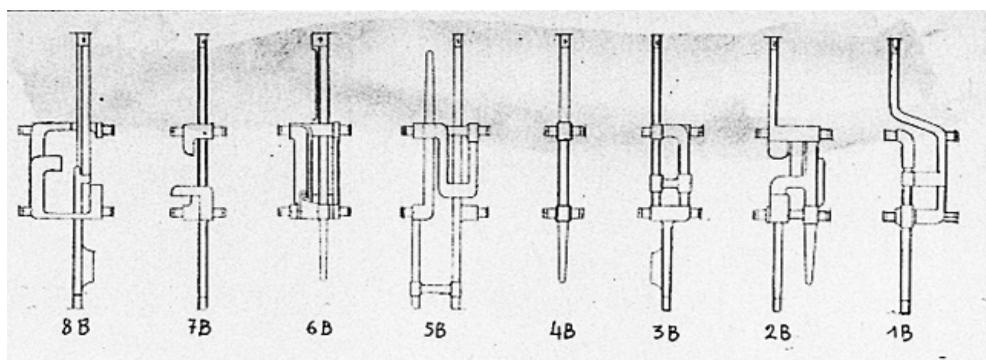
Lao Tse (2018, p. 319)

Si enfrentamos el asunto "desde fuera", la visión del vacío planteada en la escultura de Miguel Berrocal podría considerarse limitada. Podemos entender también que gracias a la toma de conciencia del vacío tiene lugar el descubrimiento de ese mundo interior que posteriormente se desmembraría en diminutas piezas para evidenciar que el todo está formado por partes. Bajo esta visión contradictoria emprendemos este estudio con el ánimo de analizar la influencia de esta inconciliable noción en el trabajo del escultor malagueño. Con su concepto de múltiple, Berrocal pone en cuestión la noción de aura (Benjamin, 1973), en un intento frustrado de acercar el arte contemporáneo a un público más amplio, lo que supone una aportación significativa para la historia de la escultura europea de la segunda mitad del siglo XX, un golpe "a la sacralización de la obra de arte única e irrepetible" (Castaños, 2005). Su proceso democratizador no solo refiere al distanciamiento irónico mediante presupuestos lúdicos y transgresores, sino contrario a la unicidad de la obra de arte (Berrocal, 2002, pp. 26-27). Sus numerosos ejemplares fabricados en serie son considerados igualmente originales y huye de la identidad entre lo artístico y lo excepcional. Asimismo son de innegable valor sus aportaciones a la reflexión sobre la noción de vacío, la descomposición del espacio y la introducción de una cuarta dimensión en el objeto escultórico en su búsqueda de la escultura dentro de la escultura. Para ello trabaja en el desmontaje y recomposición de esa realidad oculta *a priori* y olvidada por tanto tiempo, pero que esconde la verdad de la existencia. Alimentado por su necesidad de innovar y aportar nuevas estrategias a la producción artística, Berrocal lleva a cabo una evolución y desarrollo del clasicismo a la vez que un rechazo del pasado.

1. El espacio en Berrocal. Hacia el interior de la forma.

Sobrepasando los estándares de la tradición, Berrocal emprende una búsqueda penetrando en el interior del volumen que configura la escultura. Ya en sus trabajos tempranos, puede apreciarse como el espacio vacío es incorporado en su incansable estudio de la forma entendiendo que éste es tan real como la forma que lo contiene. Un proceso basado en múltiples dibujos, donde se proyecta con precisión cada elemento antes de llevarlo a las tres dimensiones. El objeto escultórico es estudiado en cortes transversales donde se marcan los ritmos y espacios contenidos dentro de cada volumen para introducir engranajes y dependencias en un análisis introspectivo de la forma (Camacho, 2015, p. 78). De esta investi-

Fig. 01. Miguel Berrocal. *Opus 008. Balaustradas*. 1955-57. Dibujos de tres distintas configuraciones y fotografía de la instalación en la Cámara de Comercio de Carrara, Italia. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



gación estética nace la semilla que más tarde germinaría en su extenso estudio sobre ese mundo oculto en el interior de la escultura (Morato, 2015). En definitiva, toda la producción de Berrocal nos advierte de que "en el espacio vacío está el alma de la escultura, su vida interna." (Castaños, 2008, p. 12).



Fig. 02. Miguel Berrocal. *Opus 004. Escultura.* 1956. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

Con el fin de preparar su ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Berrocal estudia matemáticas y geometría analítica en la Facultad de Ciencias Exactas de la misma universidad. Esto lo prepara para una visión particular del espacio que reforzaría en su primer trabajo como asistente de dibujo en el estudio del arquitecto Casto Fernández Shaw, así como con diversos profesionales en Roma entre 1952 y 1954. Se familiariza así con una visión arquitectónica que condicionará su modo de entender y analizar el espacio. En *Opus 008 Balaustradas* de 1955-57 presenta un adelanto de lo que sería su gran aportación a la escultura. A partir de ocho módulos permutables, encuentra la solución para construir una balaustrada diferente para cada uno de los balcones del edificio de la Cámara de Comercio de Carrara en Italia. Con estos balcones reafirmaría varias de las constantes para su obra futura: la descomposición, la combinatoria, las variaciones, la organización de formas autónomas. En definitiva, las amplias posibilidades del desmontaje.

Fig. 03. Miguel Berrocal. *Opus 31. Grand Torse*. 1959. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Entre 1956 y 1959 elabora una serie de esculturas realizadas con hierro forjado en las que muestra la herencia de Julio González y su admiración por el trabajo de Eduardo Chillida. La exposición de este último en la galería Clan de Madrid en 1954 sería un gran detonante, junto con un viaje a París al año siguiente, para la confirmación de la vocación de Berrocal por la escultura (Gállego, Passoni y Berrocal, 1984, p. 3). En sus esculturas de estos primeros años, donde encontramos hierros forjados con puntas agudas que nos recuerdas a los instrumentos de labranza, podemos observar una evolución desde lo rústico a lo industrial y un evidente impacto de Chillida (Gállego et al., 1984, p. 14).

Pero será en su obra *Grand Torse* de 1959 donde se introduzca la posibilidad de despiece. Esta pieza, de aproximadamente dos metros de anchura, está compuesta por elementos desmontables con un esquema propio de la escultura cubista –como defendiera Giuseppe Marchiori (Gállego et al., 1984, p. 14). De acuerdo con María Dolores Jiménez-Blanco (Berrocal, 2002, p. 16), serían las necesidades prácticas de manipulación, transporte o almacenaje las que, de un modo bastante fortuito, impulsaran el descubrimiento de un recurso que llevaría a Berrocal hacia una profunda reflexión sobre las posibilidades de fragmentación del producto artístico. En sus reflexiones personales Berrocal apuntaba: “¿Acaso el vacío sea el alma y no la sombra de las formas?”¹ Esta labor acabaría convirtiéndose en el eje central de su obra, desarrollando un sistema de matemáticos ensambles que responden con gran precisión a las normas de la física. También Jiménez-Blanco en su texto “Miguel Berrocal. Una reflexión sobre el lugar de la escultura” para el catálogo editado en 2002 con motivo de la exposición de Berrocal en el IVAM, reconoce como el gran descubrimiento del vacío tendría su punto determinante con *Grand Torse*. Esta obra conforma un gran contenedor donde el espacio interior se abre para conectarse con el exterior. Pero en esta serie de trabajos, el objetivo de Berrocal no consiste en “una pura investigación formal que estima en

1 Estas declaraciones se recogen en el texto inédito BERROCAL, Miguel. En *Carne Viva - memorias de un escultor*. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

cierto modo estéril, sino una aproximación diferente, moderna e intelectualizada, al género escultura desde dentro de la gran tradición occidental y que, por consiguiente, debe tener como tema esencial la figura" (Berrocal, 2002, p. 16). Un proceso similar tendría lugar con *Le Bijou*, *Torso Her* y *Torso Benamejí*. En estos trabajos las posibilidades plásticas son desarrolladas gracias al análisis pormenorizado de las formas que permite el desmontaje, como insiste Jiménez-Blanco: "Esta conciencia del potencial plástico de las formas internas [que define una constante en todo su trabajo posterior] es lo que él mismo llama "introspección de la forma" (Berrocal, 2002, p. 17).

De acuerdo con Sanfo (2008), su originalidad no deriva de la irracionalidad, sino que es fruto de una lógica férrea y racionalizada en la que las formas se disgregan desvelando la cara oculta y desconocida de la escultura, su invisibilidad. Entre los textos inéditos que componen las memorias del escultor² encontramos un resumen de las palabras de Marchiori (1973) sobre estas primeras esculturas compuestas por diversos elementos y que pueden abrirse y cerrarse, desmontarse y recomponerse. Ante la ironía de estas esculturas transformables, el crítico italiano nos desafía con la paradójica idea del movimiento y la articulación aplicados a la escultura clásica de Roma y Grecia. Para Gállego et al. esta obsesión por lo desconocido, es algo compartido con toda la ciencia:

No es sadismo: es necesidad de penetrar hasta el fondo, de poseer hasta el fondo. Es lo que hace el niño que rompe el juguete para ver lo que tiene dentro. Esa excitación casi erótica de abrir y romper, que ha hecho a los astutos comerciantes multiplicar sus envoltorios y lazos hasta que el regalo recibe su valor de descubrimiento, es la que obligaba a Picasso a triturar las formas que amaba, para tratar de compenetrarse con ellas, de comprenderlas. La superficie de un cuerpo (humano o mineral) es como un escudo que nos ceta su interior, su realidad. (1984, pp. 4-5)

Vemos una curiosidad desaforada que se ve mezclada por un particular gusto por destruir. Un aspecto fácilmente atribuible a la imposibilidad de crear. Pero desmontar, ordenar, reconstruir el conjunto en un proceso de manejo, introduce al *homo ludens* en un juego apasionado bastante similar al del acto creador, una actividad tradicionalmente reservada en exclusiva para el artista y que ahora se abre al público como ya defendía M. Tapié (Gállego et al., 1984, p. 14). Un juego en el que la abstracción geométrica hubiera conducido hasta un callejón sin salida y que rescata recurriendo al antropomorfismo, como concluye el propio Berrocal en sus memorias.³

Por otro lado, parece indiscutible establecer una relación entre la obra de Berrocal y ciertas tendencias surrealistas. A pesar de su estrecha amistad con Salvador Dalí, Vincenzo Sanfo (2008) prefiere conectar sus intereses con las investigaciones de Brancusi o Henry

2 Idem.

3 Idem.

Fig. 04. Miguel Berrocal. *Opus 164. Dalirium Tremens*. 1979. Negar, Verona. Italia. Homenaje a su amigo Salvador Dalí. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



Moore, donde la sensualidad de las formas resulta un aspecto fundamental —una idea que encontramos también en Gállego et al. (1984, p. 17). Las esculturas de Berrocal piden ser tocadas, seducen e incitan al espectador a dar un paso más allá de la contemplación. Para una entera comprensión es necesario que la obra sea desmontada y vuelta a componer en un juego de desafío táctil e intelectual (Sanfo, 2008, p. 13). La obra ya no se dirige a un sujeto pasivo, requiere un acto autónomo de participación. Sus esculturas manipulables se desmontan en numerosos fragmentos y, en determinados casos, pueden también transformarse alterando la combinación de sus elementos (Castaños, 2003). La posibilidad de reconfiguración de la obra por parte del espectador, además de defender el aspecto lúdico de la escultura, nos acerca a la autoría compartida, atañe a la responsabilidad del espectador obligándolo a asumir el papel de coautor en un ejercicio de interacción y participación, pautas fundamentales en otros ámbitos del arte contemporáneo que se estaban desarrollando en esos años.

2. Sobre la noción de vacío. Esencia y ausencia.

*"Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
y merced a su no-ser (vacío),
el carro cumple su misión.
Modelando la arcilla se hacen vasijas,
y merced a su no-ser,
las vasijas cumplen su misión.
Horádanse los muros con puertas y ventanas
al levantar la casa,
y a merced a su no-ser,
la casa cumple su misión.
Y así, del ser depende la utilidad,
y del no-ser, que cumpla su misión."*

Lao Tse (Preciado, 2018, p. 407)

En relación con el "Codex Berrocaliensis", uno de los textos más contundentes en relación al vacío escritos por Berrocal, Vittorio Sgarbi (1987) destaca la conexión con las ideas defendidas con los textos de Lao Tse, donde el Tao o La Norma "es similar a la cavidad de un vaso que por mucho que se llene no está nunca lleno y vaciándolo no resulta nunca vacío: Una profundidad en la que parece estar el origen de todo".⁴ El arquitecto Manuel de Prada defiende que "la noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia" (Prada, 2009, p. 9). Por tanto, se opone a lo lleno y nos señala la ausencia de algún material. En esta noción negativa, esencial en la construcción de lo real, encontramos la paradójica condición de ser y no ser que experimentamos como una realidad objetiva a pesar de concebirla como ausencia. Para el autor, el vacío se define como un espacio que carece de materia (Prada, 2009, p. 10). De otro modo, el pensamiento taoísta de Lao Tse (2007) nos acerca a una contradicción original, una tensión irresoluble entre dos fuerzas complementarias, el Yin y el Yang; la una contracción y la otra expansión. Dos movimientos antagónicos que constituyen el ritmo de continuidad-discontinua de la vida. Lo lleno y lo vacío activan un movimiento de ida y vuelta que nos lleva directamente a un enfrentamiento entre esencia y ausencia (Han, 2007, p. 57). La esencia tiene que ver con aquello que permanece, lo estable. La substancia o esencia es, sin duda, un concepto fundamentalmente occidental que señala lo duradero, aquello que se resiste al cambio. Etimológicamente tiene que ver con lo que se mantiene firme, lo que se sostiene. Sin embargo, la vacuidad, concepto central del budismo zen, se opone en muchos

⁴ Idem. En sus notas, Berrocal refiere a un catálogo escrito por Vittorio Sgarbi en 1987 con motivo de la exposición en la Villa di Prampero en Tavagnaco (Urdine).

aspectos al concepto de substancia. En el campo del vacío nada se condensa en una presencia masiva. Se trata, más bien, de una suspensión donde las cosas fluctúan entre la presencia y la ausencia. Nada pretende ser definitivo, imponerse o cerrarse delimitando una separación respecto a lo demás. Por el contrario, "todas las figuras pasan las unas a las otras, se amoldan y se reflejan las unas en las otras, como si el vacío fuera un medio de amistad" (Han, 2002, p. 59). Es así que el vacío no constituye un principio original, una causa primera de la que todo ente con forma surge. El vacío es el estrato profundo e invisible de las formas, que nos sumerge en una especie de ausencia. De modo que el vacío no está separado de la forma. Solo mediante esta ausencia es posible que la presencia respire y conserve su forma. Como expone Han (2002), más que una negación nos situamos ante una afirmación suprema:

El vacío o la nada del budismo Zen no son una simple negación del ente, tampoco ninguna fórmula del nihilismo o del escepticismo. Constituye, más bien, una afirmación suprema del ser. Lo negado es solamente la delimitación substancial, que engendra tensiones opuestas. La apertura a la afabilidad del vacío, significa también que el ente respectivo no solo está *en* el mundo, sino que en su *fondo* es el mundo, y en su estrato profundo *respira* las otras cosas, o les prepara su morada. Así pues, una cosa *habita* el mundo entero. (p. 69)

En Oriente el pensamiento no llega a un cierre definitivo. Por el contrario, se tiende a la *in-diferenciación* y se evita lo definitivo y lo incondicional. Esa falta de definición llena de amabilidad al entendimiento, lo llena de humildad y lo despeja de aspiraciones concluyentes. La visión oriental da lugar a la transición y al espacio intermedio. Entonces, las cosas se mezclan en una compenetración recíproca y pasan unas a las otras en un continuo fluir. De acuerdo con Han (2002), el vacío disuelve la rigidez de la unidad substancial y de esta manera impide que el individuo se aferre a sí mismo:

La *in-diferenciación* favorece también una coexistencia intensa de lo diverso. Genera un máximo de cohesión con un mínimo de coherencia organizada, orgánica. El ensamblaje sintético cede el lugar a un continuo *sindético* de la cercanía. En él las cosas no se asocian en una unidad. No son miembros-eslabones de una totalidad orgánica. Por ese motivo tienen una apariencia *amable*. La membresía no es una *cercanía amable*. No hay un diálogo que deba facilitar o reconciliar las cosas. No tienen mucho que *ver* unas con otras. Antes bien, se vacían en una cercanía *in-diferente*. (p. 62)

Si la esencia es diferencia y supone un obstáculo para las transiciones fluidas, la ausencia es *in-diferencia* y su efecto de fluidez e imprecisión. La ausencia no se impone a nada, en ella nada se delimita respecto a lo demás. Lejanos a ese mundo de transiciones, estamos acostumbrados a una "fuerte presencia de límites y delimitaciones [que] genera una sen-

sación de estrechez” y de fijación, de falta de movilidad y apertura al cambio (Han, 2007, pp. 38-39).

3. Berrocal y su tiempo. Aceptación del vacío en la escultura del siglo XX.

La producción de Miguel Berrocal está bañada por sabidas influencias de escultores contemporáneos que desde diferentes prismas alimentaron su interés por lo que podía suceder más allá de la superficie escultórica. Su visión del vacío, bebe de fuentes dispersas para formar un magma propio que acabaría dotando a su obra de un carácter peculiar que escapa a escuelas o tendencias. En este capítulo partimos del aprendizaje directo de quien fuera su maestro, Ángel Ferrant. De él Berrocal aprendería que la escultura puede ser lúdica y experimentarse con todos los sentidos. Nos acercamos a Henry Moore, uno de los grandes maestros del hueco en la escultura y reconocido referente de Berrocal y analizamos la obra de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, precedentes del malagueño y máximos representantes de lo que podría denominarse una escultura del vacío en España. La obra de ambos era conocida y apreciada por Berrocal, que desde Italia seguía los logros y descubrimientos de ambos. De un modo u otro, estas y otras influencias sembrarían ciertos valores o enfoques para más tarde configurar su particular visión del arte en tres dimensiones.

Contra la denominación de bulto redondo, que responde a la concepción tradicional de escultura, se alza gran parte de la escultura del siglo XX, que atiende más a la noción de vacío que a una configuración de sólido. A partir de los años 30, numerosos escultores comenzaron a componer con vacío: en Lipchitz se sacrifica la concepción de superficie continua y de volumen en pro del ritmo quebrado en el que se da un juego de espacios interiores y exteriores. Igualmente, en la obra de Gargallo ese ritmo se llena de un dramatismo interior contenido que llega a resultar irónico en cuanto que la forma actúa en el aire como materia escultórica. En la dirección opuesta encontramos la obra de Brancusi, donde se lleva a cabo una concentración de la materia en una forma simbólica que la aísla del resto del mundo. Con mayor naturalidad y menor concentración simbólica, la obra de Hans Arp, se llena de un carácter lírico y metafórico, alegría y riqueza poética (Vivanco, 1954, p. 18).

3.1. La escuela de Ángel Ferrant y la herencia de Henry Moore.

Resulta oportuno conectar la obra de Berrocal con la de su maestro Ángel Ferrant, cuyo trabajo “tiene mucho de alegre juego, pero con trasfondo de complicada filosofía” (Bonet y García, 1999, p. 22). En contradictoria apariencia se mezclan una ligereza casual con una insobornable dignidad. Prevalece en toda su carrera una búsqueda de la belleza y un incansable afán por la renovación. Luis Felipe Vivanco (1954) nos introduce a la obra del escultor cuestionando el factor de la funcionalidad tan implantado en la arquitectura de la época. Si nos alejamos de la función será porque con la escultura nos adentramos en el campo del espíritu, donde la materia parece huir de cualquier utilidad. Para Ferrant, el escultor no necesitaría ser un hombre práctico como el arquitecto (Vivanco, 1954, p. 9). En sus textos sobre arte, Umática. 2019; 2: 31-51

Ferrant reflexiona acerca de la escultura como instrumento de cambio en los hábitos culturales de la sociedad. Bajo la misma ambición, defiende que "en dibujo, el niño enseña al hombre" (Parreño, 1998) y en sus enseñanzas abole los ejercicios tradicionales de tipo mecánico e imitativo para promover una formación no autoritaria con preponderancia de la libertad expresiva. Se declara un firme defensor de la intuición como medio para alcanzar el conocimiento. Dentro de sus memorias inéditas, Berrocal escribe una entrada en 1960 que titula "Dentro de la escultura"⁵. En ella recuerda como en las clases de Ferrant podía jugar con diferentes materiales y volúmenes, en una línea más intelectual que práctica por ausencia de un taller escultórico propiamente dicho. Es allí donde empieza a interesarse por el arte egipcio, la pintura del Renacimiento o los esquemas geométricos de Piero della Francesca. En la misma entrada reconoce la influencia de maestros como Gargallo, Julio González, Picasso o su amigo Chillida.

La obra de Ferrant es de notable importancia en el movimiento primitivista español de mediados de siglo XX. César Calzada (2006) defiende que ya "desde 1947, empieza a consolidarse en su obra escultórica un cambio sustancial, reconocible en el tratamiento no figurativo de las estructuras" (p. 247). Una actitud que desde años antes podría intuirse en sus dibujos y que mantiene vínculos directos con el arte prehistórico. A lo largo de su evolutiva carrera de escultor hay una permanente preocupación por la invención de la forma en la que ésta debe tener en cuenta las intenciones de la materia. En palabras del mismo Ferrant: "Entre el mundo interior y el exterior, se ha de producir la identificación, entonces es cuando la idea y la forma son una misma cosa." (Vivanco, 1954, p. 19) En sus proyectos en piedra, donde se respira la quietud del material, el escultor "procura conservar en sus figuras la mayor cantidad posible de ese poder opuesto que le obliga a inventarlas. Procura conservar, no solo las cualidades primarias de la materia, sino también sus formas naturales" (Vivanco, 1954, p. 25). Todo ello sin someterlas a ningún principio de imitación antropomórfica. El trabajo de Ferrant se identifica con los ritmos poéticos de la naturaleza, su sencillez y precisión. Pero persiste cierta contradicción entre la escucha al material y la siempre omnipotente imaginación humana (Vivanco, 1954, pp. 39-40). A su vez, es remarcable el carácter lúdico de la escultura de Ferrant, que podría interpretarse como fruto de su fuerte admiración por el trabajo de Miró y Calder. En sus esculturas de figuras articuladas compuestas por piezas alterables comprobamos una voluntad de incorporar el movimiento a la escultura de una manera literal, haciendo que algunas de sus partes puedan cambiar de posición. Es a partir de mediados de siglo cuando "Ferrant se entrega al libre juego de crear estructuras en las que cada figura esté compuesta por piezas independientes que se superpongan y combinen de tal manera que consigan tener apariencia dolménica" (Calzada, 2006, p. 253). En esta adaptación de las inestables adiciones del monumento neolítico podemos advertir un precedente de los desmontables de Berrocal, donde se manifiesta su necesidad de desestructurar el todo en partes y dotarlas de movilidad. La autonomía de las partes, esa acusada disociación entre las proporciones anatómicas de la figura humana, le lleva a tratar a cada parte de manera in-

5 Idem.

dependiente en una combinación de desproporciones, como venía sucediendo desde las manifestaciones paleolíticas o primitivas. En su texto *Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura de 1950*, Ferrant mantiene: "Algunas estatuas mutiladas y fragmentos del pasado dan la idea de lo justo, de lo preciso. Son piezas completas precisamente porque están rotas. [...] La ley que, cercenando la escultura, hace ver la escultura, es la divina Ley que configuró las rocas y los montes" (Calzada, 2006, p. 263).⁶

Desde un prisma distinto, en la obra de Henry Moore el vacío se presenta como una configuración positiva, como un nudo entre el espacio y la materia. De un modo instintivo el lenguaje de Moore muestra como al perforar un sólido se acentúa su unidad física y perceptiva. Moore confesaba que "forma y espacio eran exactamente la misma cosa" (de Prada, 2009, p. 22). Según el propio autor, más allá de la lógica residirá, entonces, la poética del lenguaje propio del arte, un lenguaje instintivo e ilógico. De tal modo que para conmover, la escultura debe cargarse de vigor y autonomía para ser realmente autónoma y tener vida propia, independiente del objeto representado y de su forma superficial. Debe ser estática, vital e, igualmente, transmitir algo de la fuerza y el poder de las grandes montañas. En el arte primitivo prevalece la percepción directa, ya que la obra tiene vida propia, independientemente del momento de su creación. Moore recuerda que tras familiarizarse con la colección del *British Museum*, pudo entender que "el ideal realista de belleza de la Grecia del siglo V no era más que una desviación de la verdadera tradición universal de la escultura." (2011, p. 63). Una tradición que sí se mantenía en el arte románico o gótico de Europa. En "Una visión de la escultura", otro de sus pasajes escrito hacia 1930, el inglés respalda que los escultores modernos, al ampliar sus referencias más allá de la antigua Grecia, pudieron reconocer "el significado emocional intrínseco de las formas, en vez de considerar fundamentalmente su valor representacional." (Moore, 2011, p. 22). Solo entonces el escultor quedaba liberado para atender a la importancia del material con el que trabajaba y cuestionar su carácter en una ejecución directa, sin manipularlo más allá de su estructura constructiva, ni debilitarlo. Fue entonces cuando la piedra pudo mostrar su aspecto de piedra sin someterse al ilusionismo imitando a otros materiales o naturalezas. En esta línea, entrevemos algunas ideas que nos conducen a una comprensión de la escultura más allá de la forma representativa y que tienen que ver con el interés de Berrocal por el interior de las formas. En algunos trabajos, realizados por el malagueño a partir de los años setenta, como el homenaje a Picasso, existen claras coincidencias con el trabajo de Moore. A su vez, pueden atisbarse ciertas contradicciones con el enfoque adoptado por el español en su madurez, donde no llega al abandono de la forma representativa. Podríamos aventurar que esa forma no es más que un continente para toda la construcción desmontable de su interior, pero resulta difícil eludir la subsistencia de la representación en todo su trabajo.

⁶ FERRANT, Ángel (1950). "Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura". De arte. Tenerife: Nuestro Tiempo. pp. 11-13. En CALZADA, César (2006). *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Resulta evidente que entre Berrocal y Moore existe un gran acuerdo en lo que se trata de otorgar igual importancia a los espacios entre formas como a la masa que las compone y al considerar que el hueco puede tener más significado formal que una masa sólida (Moore, 2011, p. 34). Pero Berrocal profundiza en el estudio de un uso práctico del interior escultórico: logra descomponer el todo en sus partes y engarzar el conjunto de piezas en la compleja arquitectura interior de ese organismo maquínico. En su trabajo prevalece una visión funcional, familiarizada con el campo del diseño y de la industria, donde la rigurosa ética en el trato del material cede ante las evidentes ventajas de las modernas técnicas y estrategias de producción. También Moore, como describe Paul Overtly (Lewinson, 2007), sucumbiría al uso de materiales menos nobles y a un tratamiento menos directo al final de su carrera para poder abordar proyectos de grandes dimensiones, sacrificando con ello una imperfección que determinaba las cualidades sensibles de sus trabajos tempranos.

3.2. Crear vacíos o liberar espacios. La influencia de Oteiza y Chillida.

Para Jorge Oteiza la escultura consiste en una búsqueda de "una soledad vacía, un silencio espacial abierto que el hombre pueda ocupar espiritualmente" (de Prada, 2009, p. 58).⁷ Cuando le preguntan por el miedo a la página en blanco contesta: "¿Quién ha hablado de terror a la página en blanco? Es el único sitio que me da la felicidad. El dios mío de papel" (Oteiza, 2017). Como resume Pedro Manterola en el programa Imprescindibles dedicado al escultor vasco, Oteiza "es un hombre que huye de la muerte a través de la conquista de un espacio, que no es accesible para la muerte" (Mendizabal, 2012). Ese eterno enemigo de lo lleno, contrario a la materia, es signo de una espiritualidad plena. En sus crudas confesiones, Oteiza mantiene que existen dos líneas de investigación en el arte contemporáneo. La primera, basada en la experimentación sobre el objeto la cual termina con el vacío. Por otro lado está la línea del surrealismo y del dadaísmo, la línea de Duchamp, que pretende molestar al hombre para despertarlo. Esta línea de investigación no acaba nunca, puesto que establece una relación directa con el hombre. En este contexto, entendemos la frase que recuerda Jaione Apalategi en el documental sobre el escultor: "Me he quedado con el vacío! No sin nada, sin arte, sino con el vacío!" (Oteiza, 2017). Un vacío que ya no tenía que ser cultivado o desarrollado por la plástica. Entonces se dedica a la poesía y a la agitación cultural con el ánimo de provocar un cambio social (Badiola, 2016).

En 1956 realizaría una visita definitoria a París en la que redefiniría su propósito artístico. Había vislumbrado algo en la pintura de Malévich que por fin conseguiría objetivar. Este gran propósito se centraría en la disolución del lenguaje formalista para ponerse al servicio de una metafísica del espacio. Algo que, para el escultor, no había logrado el creador del suprematismo, ya que en su obra presenta cierta desconexión entre la lógica de los elementos formales y sus aspiraciones trascendentales. El gran acto revisionista consistiría en en-

⁷ OTEIZA, Jorge (1993). ¡Quosque Tandem...! Navarra: Pamiela. Citado en De PRADA, Manuel (2009). Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Buenos Aires: Noboku.

frentarse al fracaso político de la vanguardia y buscar una salida: "Una superación del formalismo para ganar la vida, que expulsará al artista fuera del arte para que se pronuncie políticamente en la realidad." (Badiola, 2015, pp. 640-642). Badiola nos describe cómo a través del estudio de la obra de Malévich, Mondrian o Tatlin, Oteiza abandona la escultura estatuaria y monolítica para adentrarse en una escultura fundamentalmente espacial, resultado de un sistema de combinaciones de unidades abiertas. Dentro del procedimiento constructivo se entienden diversas opciones según la combinación de elementos planos o lineales con cuerpos sólidos. Esta investigación lleva al vasco de vuelta a la escultura de González o Picasso que puede ser conectada con el constructivismo de Tatlin. Todo ello en su camino hacia las prácticas productivistas con un objetivo situado más allá del arte mismo. (Badiola, 2015, pp. 646-647).

Igualmente, cuando nos acercamos a Chillida surgen de manera instantánea las dos cuestiones principales del espacio y el tiempo, y comprobamos que todo su hacer debe su fruto a la relación entre estos dos fenómenos. Los vacíos que aparecen en su obra tampoco compiten con los llenos, sino que se integran y se complementan con ellos para concederles sentido y configurar una unidad. Este paisano de Oteiza no hablaba del espacio situado fuera de la forma, un espacio que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por ellas mismas. Es una rebelión contra el peso, contra las leyes de la gravedad o, como dijera el propio Chillida, una rebelión contra Newton (de Prada, 2009). Como nos dice Octavio Paz (1980), en su obra "se conjugan dos direcciones opuestas del arte contemporáneo: la atracción por la materia y la reflexión sobre la materia" (pp. 7-9). Su acentuada materialidad prima sobre la forma escultórica. Lejos de una representación de ideas, sentimientos o sensaciones sus trabajos son manifestaciones palpables de lo férreo y de lo granítico en las que luchan y se combinan permanentemente las mismas fuerzas impersonales que mueven el mundo. Una monumentalidad que, más allá de sus dimensiones, tiene relación con la aspiración espiritual y se define por la energía contenida. El vacío o "el 'espacio interior' no es sino la carga de desconocido que encierra cada obra" (Paz, 1980, p. 10). Se trata de una propiedad sensible y corporal, más que de una cuestión metafísica, en la que antes de pensar o definir el espacio, lo sentimos. También de Prada nos recuerda que el trabajo de Chillida, la presencia y significación del vacío en su obra, nos remite tanto al pensamiento y el arte oriental como al pensamiento de Heidegger (de Prada, 2009, p. 26). Puesto que para él, no se trata de algo abstracto o racional, sino de una cuestión física como la del volumen. Octavio Paz (1980) también nos plantea una contradicción más sensible que mental en Chillida, más cerca del tocar que del pensar:

El espacio no está fuera de nosotros ni es una mera extensión: es aquello en donde estamos. El espacio es un donde. Nos rodea y nos sostiene; simultáneamente, nosotros lo sostenemos y lo rodeamos. Somos el sostén de aquello que nos sostiene y el límite de lo que nos limita. Somos el espacio en que estamos. Dondequiera que estemos, estamos en nuestro donde; y nuestro donde nos sigue a todas partes. [...] Somos consubstanciales, nos confundimos en nuestro espacio. No obstante, estamos separados: el espacio es lo que está más allá, lo cerca-lejos, lo siempre inminente y nunca alcanzable. Es el límite que, al tocarlo, se des-

hace para reaparecer, inmediatamente, más allá o más acá. La frontera donde yo termino y empieza lo otro, lo ajeno, está en perpetuo movimiento. (p. 10)

Como nos dice el Nobel mejicano, Chillida no aspira a resolver la dualidad entre espacio y materia. En cambio, el escultor se dedica a expresarla. En una conversación con su hija Susana, Chillida habla sobre la impresión que le causaron las lecturas de Lao-Tsé y Confucio: "Recuerdo cuando leí el hecho de que el deseo tuerce la flecha. Es el deseo el que hace que la flecha no llegue a la diana. Aunque hagas todo lo que tienes que hacer, si no te desprendes del deseo la flecha no va a la diana" (Chillida, 2003, p. 33). En otra de sus conversaciones sobre el horizonte, esta vez con el jesuita y criminólogo Antonio Beristain confesaba:

Es necesario, lo necesitamos, se necesita el horizonte, y es inexistente, porque está todo el tiempo cambiando de sitio. Si tú avanzas, él se va. He llegado a pensar si no será el horizonte la patria de todos los hombres, porque si tú te mueves, toda la tierra se convierte en el horizonte. Si todos los hombres que viven en la Tierra tratan de buscar el horizonte, es la Tierra entera, la forma esférica de la Tierra, la que se convierte en un horizonte común a todos los hombres. (Chillida, 2003, p. 33)

En palabras del escultor, "la materia, el espacio y el tiempo son, en primer lugar, cosas inseparables a un grado tal que no sé si son realmente cosas diferentes" (Groth, 2018, pp. 2-8). Cuando delimitamos el espacio, éste penetra en la obra, es ocupado por ella. Pero sería un error pensar en la escultura como volumen cerrado, perforado o vacío.

4. Desmontar la forma. La escultura desmembrada.

En Berrocal se nos presenta la posibilidad de una doble lectura aportada por la independencia plástica y formal que proponen cada una de las piezas o elementos de la escultura desmontable. De este modo, se plantea una reflexión crucial sobre la identidad del objeto artístico: "la independencia plástica de cada una de las piezas cuestiona la propia obra de arte precisamente por multiplicarla, negándola como unidad al mismo tiempo que la constituye." (Berrocal, 2002, p. 25). En este sentido, la idea de desmontaje puede ser considerada la respuesta definitiva del malagueño a la cuestión sobre el vacío, que preocupó a tantos otros escultores de su generación. La fragmentación y el despiece encuentran uno de sus puntos cúlmenes en la escultura *Richelieu Big* de 1973. Un trabajo de grandes dimensiones realizado en madera, material menos habitual en una obra protagonizada por el metal, aunque también abierta a múltiples recursos y soluciones. El despliegue de elementos constructivos que componen esta obra monumental dan lugar a una instalación escultórica que se apropia del espacio, lo invade durante el continuo proceso de montaje y desmontaje. Las sesenta piezas que componen este gran torso, y que en alguna de sus presentaciones llegan a ocupar el espacio de un teatro, se interconectan en un juego de dependencias al tiempo que gozan de una plena identidad individual. El concepto de la *desmontabilidad* —como lo definiera el escultor— se alza como clave de la relación de sus escultura con el vacío. Lo que Berrocal denomina como *la cuarta dimensión* de la escultura supone que la obra está compuesta por diferentes elementos que hay que montar y desmontar para penetrar en su espacio invisible. Dentro



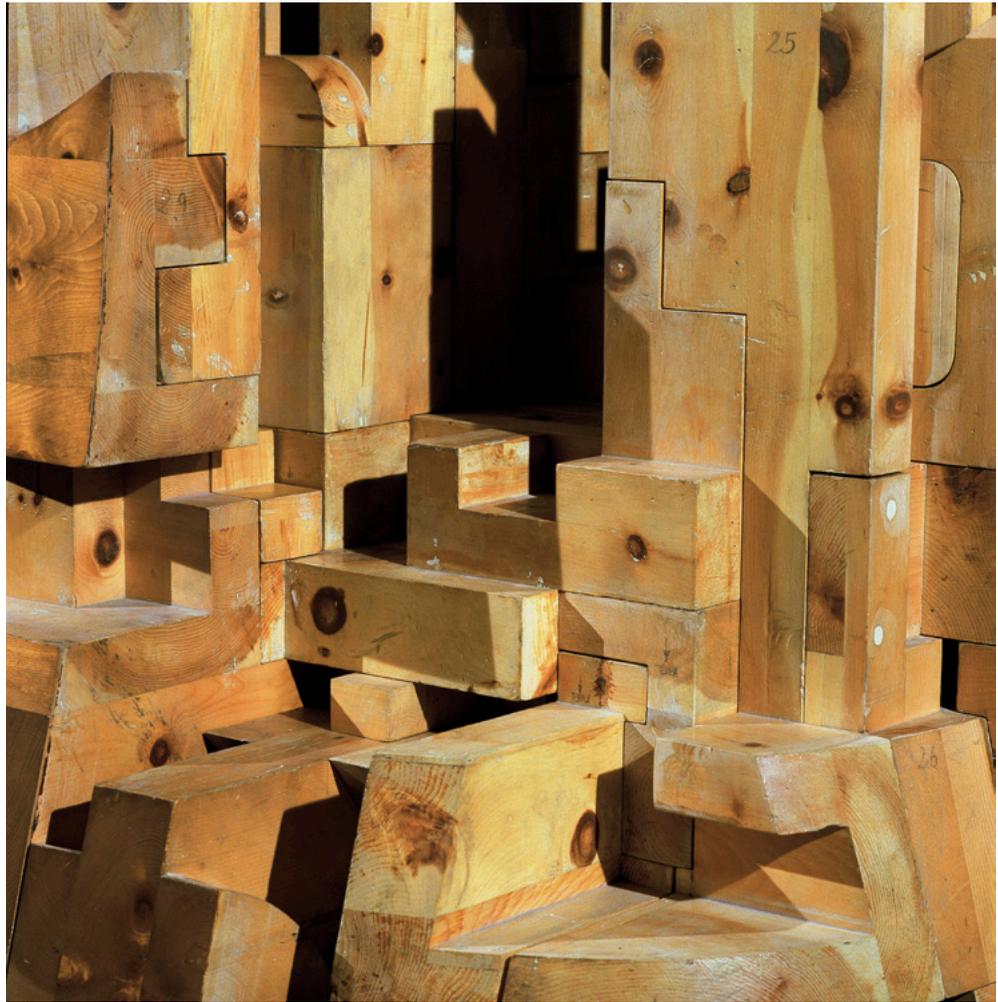
Fig. 05. Miguel Berrocal. *Opus 128. Richelieu Big.* 1973. Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

de este planteamiento, resulta de máxima importancia el carácter procesual que implica el montaje y desmontaje. Este proceso continuo repercute en la participación activa del público, que deja de ser espectador para asumir la construcción y descomposición de la forma. Cada vez que la obra se pone en marcha mediante un perpetuo hacerse y deshacerse, se hace palpable el negativo que la forma de cada pieza va dejando a su alrededor.

5. Romper el cántaro.

Nos encontramos ante un discurso múltiple en el que se enfrentan modos de hacer y entender muy diversos. Sin duda, son distantes las perspectivas sobre lo que podemos entender como vacío, pero entre los trabajos desarrollados en las décadas de los sesenta y setenta encontramos ejemplos representativos de un fuerte compromiso ante esta cuestión. En *Umática*. 2019; 2: 31-51

Fig. 06. Miguel Berrocal. *Opus 128. Richelieu Big. 1973* (Interior). Cortesía de la @Fundación Escultor Berrocal para las Artes.



este contexto comprobamos cómo Berrocal se acerca accidentalmente a su estudio, aunque pronto se vería impulsado a abordar otras problemáticas asumiendo la técnica como motor del arte. Pero parece que acercarse al vacío sin llegar a definirlo ha sido una tendencia más común de lo que se pudiera anunciar. Tal vez, se deba a la propia indecibilidad del concepto, a su carácter deslizado, que se ha escabullido de todo aquel que pretendía aprehenderlo, mucho más si el cazador lanzaba su cebo desde el distante occidente. Como declara François Cheng (2008), a pesar de ser tan esencial en el pensamiento chino, la noción de vacío nunca ha llegado a ser estudiada de una manera sistemática en lo relativo a su aplicación práctica:

Ciertamente, numerosos textos mencionan el vacío a cada paso; pero lo presentan como una entidad natural que rara vez se toman el trabajo de definir. De ello resulta que su estatuto y su funcionamiento siguen estando poco determinados. A pesar de esta laguna, existe una verdadera tradición implícita a la cual todos se refieren. Para sólo citar el dominio del arte: incluso sin un compromiso profundo, un chino, ya sea artista o simple aficionado, acepta intuitivamente el vacío como un principio básico. (pp. 68-69)

A su vez, Han Byung-Chul (2002, pp. 69-70) nos acerca a una historia narrada en el *Kōan 40* del *Mumonkan* donde un maestro debe seleccionar a uno de sus discípulos para la funda-

ción de un nuevo convento en la montaña. Para efectuar su elección, el monje deja un cántaro de agua en el suelo y les pregunta: "Si a esto no lo llamáis cántaro de agua, ¿cómo lo llamáis?". El discípulo más avanzado contesta: "No podemos llamarlo zapato de madera". Tras él es interrogado el cocinero del templo, quien derriba el cántaro con el pie y abandona el lugar. Este último es elegido para fundar el nuevo convento. El monje del asiento más alto revela con su respuesta que está aún anclado en el pensamiento substancialista. Sin embargo, el gesto del cocinero *vacía* el cántaro, lo integra en todo indefinido de la ausencia. También Heidegger, en su célebre conferencia *La cosa* (1994), establecía un debate acerca del cántaro. En el texto vemos que, a pesar de su planteamiento poco convencional, el filósofo no abandona el modelo de la substancia, "no llega a derribar el cántaro, no consigue arrojarlo al campo del vacío" (Han, 2002, p. 70). Nos hace entender que el cántaro aprehende el vacío en cuanto toma lo que es vertido para después verterlo en lo que denomina el escanciar. Está claro que para Heidegger, como para el discípulo aventajado, el cántaro posee una esencia separada que lo distingue de lo otro. Permanece aferrado al modelo de esencia. El filósofo alemán se distanció de ciertos patrones del pensamiento occidental, pero "a pesar de su esfuerzo por dejar atrás el pensamiento metafísico, a pesar de buscar una y otra vez un acercamiento al pensamiento del Lejano Oriente, Heidegger no dejó de ser un filósofo de la esencia, de la casa y del habitar" (Han, 2007, p. 16). La cosa de Heidegger no está libre del modelo de substancia. En su filosofía "no hay ninguna cercanía entre las cosas. Las cosas no moran o habitan las unas dentro de las otras. Cada cosa está aislada para sí misma" (Han, 2002, p. 73). A diferencia del budismo Zen, donde el vacío funda una cercanía de vecindad entre las cosas y todo se refleja mutuamente en una comunicación continua.

Podría decirse que, después de una primera etapa, el vacío sea un tema relegado a un segundo plano en la obra de Berrocal para enfrentar nuevos desafíos de la técnica y la multiplicación. Se acerca a la idea de vacío y candorosamente la persigue dentro del espacio escultórico, pero no llega a abandonar por completo el modelo de la substancia, ni llega a romper el cántaro. Aunque sí que intuye cierta fractura. Su despiece podría ser entendido como una brecha abierta en el todo. En su modo de descomponer las formas prevalece cierta ausencia. Deja que las piezas se entremezclen y confundan en una maraña o laberinto que configura el todo escultórico. Pero para su buen funcionamiento y ensamblaje cada porción de la escultura requiere estar bien separada y definida, diferenciada de lo otro. Ante la pregunta por el vacío, Berrocal alcanza una respuesta particular, la de la fragmentación de la forma, donde todas las partes muestran su interdependencia en un conjunto de complejas piezas que conforman el puzle escultórico.

Referencias bibliográficas. / References

- BADIOLA, Txomin y MARTÍNEZ SUÁREZ, David (2015). *Oteiza: Catálogo razonado de escultura*. Donostia / San Sebastián: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea.
- BADIOLA, Txomin (15 de febrero de 2016). *Oteiza. Catálogo de Escultura / Eskultura Katalogo*. [Conferencia de presentación de la obra Oteiza: Catálogo razonado de escultura]. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- BARRERO, Juan (2016). Imprescindibles. Lo profundo es el aire (Chillida). [Programa de televisión]. TVE 2. Recuperado el 12 de diciembre de 2019 de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>
- BENJAMIN, Walter (2012 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro.
- BERROCAL, Miguel (2002). *Berrocal*. [Catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 23 julio – 20 octubre 2002]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- BERROCAL, Miguel (2008). *Berrocal*. Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria. Recuperado el 17 de diciembre de 2019 de <https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/berrocal-rincondelavictoria>
- BERROCAL (2008). "Una historia de familia. Los torsos." En *Berrocal: Guerreros y toreros*. [Página web de la exposición]. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 en: http://www.berrocal.net/guerrerosytoreros/guerrerosytoreros_esp.html
- BERROCAL, Miguel (2008). "Opus 116 bis - El diestro". Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/116bis_eldiestro_esp
- BONET CORREA, Antonio; GARCÍA DE CAPRI, Lucía (1999). *Vanguardias históricas. Arte español 1918-1939*. Exposición Museo de Pasión, Valladolid. Madrid: Ediciones del Umbral.
- CALZADA, César (2006). *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015). "Berrocal. El arte de innovar." *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. (No.15). Pp. 78-90.
- CASTAÑOS, Enrique (2003). Enrique Castaños: "Descomposición del espacio". Recuperado el 1 de diciembre de 2019 de <http://www.enriquecastanos.com/berrocal1.htm>
- CASTAÑOS, Enrique (2005). Enrique Castaños: "Topología formal ensamblada". Recuperado el 1 de diciembre de 2019 de <http://www.enriquecastanos.com/berrocal2.htm>
- CASTAÑOS, Enrique (2008). "Miguel Berrocal: La idea de múltiple y la descomposición del espacio" en *Berrocal*. [Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana]. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria.
- CHENG, François (2008 [1979]). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- CHILLIDA, Susana (2003). *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Madrid: Ediciones Destino.
- DE PRADA, Manuel (2009). *Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Noboku.
- GÁLLEGO, PASSONI Y BERROCAL (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984)*. [Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez.] Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ediciones El Viso.

- GROTH, Miles (2018). "Arte y vacío: Espacio y lugar en Heidegger y Chillida." Traducción de Ramiro Palomino. Sevilla: Thémata. *Revista de Filosofía*, nº.57, pp. 291-321. Recuperado el 10 de diciembre de 2020 de <https://editorial.us.es/es/numero-57-2018>
- HAN, Byung-Chul (2015 [2002]). *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder.
- HAN, Byung-Chul (2019 [2007]). *Ausencia. Acera de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HEIDEGGER, Martin (1994). "La cosa". Traducción de Eustaquio Barjau en Conferencias y artículos, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LEWINSON, Jeremy (2007). *Moore*. Colonia: Taschen.
- MARCHIORI, Giuseppe (1973). *La Sculpture de Berrocal*. Bruselas: Connaissance.
- MENDIZABAL, Mikel (2012). Imprescindibles, Jorge Oteiza. [Programa de televisión]. TVE 2. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=A8qfRrbzsTo>
- MOORE, Henry (2006). *Henry Moore*. Catálogo de la exposición en la Fundación La Caixa. Barcelona: Fundación La Caixa.
- MOORE, Henry (2011). *Ser escultor*. Barcelona: Elba.
- MORATO, Carolina. (2015) *Tesis: Berrocal, El alma de la escultura* [Programa de televisión]. Villanueva de Algaidas, Málaga, España. Canal Sur. Recuperado el 16 de septiembre de 2019 de https://www.youtube.com/watch?v=d-pY_LpCGx8
- MORGAN, Robert C. (2008). "El Diestro de Berrocal" en *BERROCAL, Miguel*. Opus 116 bis – El Diestro. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/116bis_eldiestro_esp
- OTEIZA, Jorge (2017). Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du. [Audiovisual] Fundación Catalunya–La Pedrera y la Fundación Oteiza. Recuperado el 20 de diciembre de 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHJE>
- PARREÑO, José María (24 de julio de 1998). "Todo se parece a algo. Ángel Ferrant." Periódico ABC.
- PAZ, Octavio (1980) "Chillida: Entre el hierro y la luz". En *CHILLIDA, Eduardo*. *Chillida*. Barcelona: Ediciones 62.
- SANFO, Vincenzo (2008). "Berrocal: El gran "hidalgo" de la escultura." en *Berrocal. Catálogo de la Exposición Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana*. Málaga: Ayuntamiento Rincón de la Victoria. Recuperado el 15 de diciembre de 2019 de <https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/berrocal-rincondelavictoria>
- TSE, Lao (2007). *Tao Te Ching*. Barcelona: RBA.
- TSE, Lao (2018 [2006]). *Los libros del Tao. Tao Te Ching*. Edición y traducción del chino de Iñaki Preciado Idoeta. Madrid: Ediciones Trotta.
- VIVANCO, Luis Felipe (1954). *Ángel Ferrant*. Madrid: Galles.

