



Medrano, Igel. “Transcripción de la entrevista a la artista Ana María Olano Sans, 30 de abril de 2021” en: Medrano, Igel (2021). *Propuesta de conservación y restauración de la obra Homenaje al Baile del Rondón de Ana María Olano Sans*. [Trabajo Fin de Grado, Dir. Esther Moñivas]. Universidad Complutense de Madrid.



Igel Medrano: Buenos días, Ana. Como sabes estoy realizando mi Trabajo de Fin de Grado sobre una de tus obras, *Homenaje al Baile del Rondón*. Si te parece, podemos empezar por las preguntas que tengo sobre la obra para seguir después con otras orientadas a tu creación artística.

Consultando información en Internet he visto que esta era una obra que había ganado un certamen. Por otro lado, vi una entrevista que te hicieron en la que hablabas sobre tu producción en piedra natural. ¿Podrías hablarme sobre ello?

Ana María Olano Sans: Yo trabajo en todos los materiales, pero sobre todo estos últimos años me he especializado en piedra natural; me he dedicado casi exclusivamente a ella.

He tenido muchos encargos y he hecho esculturas en madera, también en bronce y en otros materiales, pero digamos que mi material predilecto sería la piedra natural. También me gusta mucho la arcilla; todos los procesos de modelado me gustan.

Tengo dos líneas de trabajo paralelas. Por un lado, hago realismo, es decir; trabajo la figura humana, sobre todo con el cuerpo humano ya que me interesa mucho en figuración, en realismo. Tengo otra línea que sería mi trabajo de investigación en geometría; se trata de una escultura geométrica que está más relacionada con la arquitectura. Las dos líneas de trabajo parten de la figuración, pero una es completamente realista y figurativa, y otra completamente abstracta.

I.M.: Quería preguntarte por qué elegiste el bronce para hacer esta escultura.

A.O.: El bronce fue una imposición. Esta obra fue para un concurso público que convocó el Ayuntamiento de Villaviciosa de Odón; querían hacer una escultura que homenajeara el rondón, un baile tradicional que deriva de la jota segoviana que se baila por parejas en días festivos. Querían una escultura realista y querían ubicarla dentro del municipio, por lo que el material tenía que ser el bronce. También se podría haber hecho con otro procedimiento, con chapas de hierro soldadas componiendo y creando a los dos personajes, pero en este Ayuntamiento querían algo más tradicional.

I.M.: Comprendo. También quería preguntarte si sabes cuál es la aleación del bronce que utilizaste, más o menos el porcentaje de cada componente.

A.O.: La aleación exacta no la sé porque nunca se lo pregunté al fundidor, pero es una aleación blanda. El bronce es un metal blando que luego se puede cincelar, se presta al cincelado. [...]

I.M.: En la entrevista que te comentaba antes hablabas sobre un encargo que te habían hecho de una iglesia.

A.O.: Puede ser, sí. De un grupo escultórico de tres figuras en madera.

I.M.: Sí, justamente. Ahí comentabas que habías tomado diferentes modelos o inspiraciones para realizar ese trabajo.

A.O.: Sí, modelos humanos.

I.M.: ¿Hiciste algo parecido para esta obra?

A.O.: Para esta obra me documenté bastante bien, lo que pasa es que yo en un principio quería hacer una pareja de ancianos y la alcaldesa se empeñó en que tenía que ser gente joven. En realidad, esta tradición del rondón se baila sobre todo en el pueblo y es una tradición antigua. La maqueta original que yo presenté para el proyecto eran dos ancianos, pero luego la alcaldesa lo cambió y quiso que fueran dos jóvenes. Hablé con muchos ancianos del municipio y les pregunté cómo se bailaba tradicionalmente el rondón, pero no había en realidad una vestimenta para bailar; se bailaba simplemente un día festivo o cuando tocaba el día de San Sebastián. Originariamente el rondón lo bailaba la gente del pueblo. La zona de Villaviciosa de Odón es una zona de labranza, de campo, y eran campesinos. Las mujeres en señal de que estaban de fiesta salían un poco mejor vestidas que normalmente: cogían el delantal de casa y se lo doblaban, se lo subían un poquito para arriba. Los hombres iban con ropa de labranza, con sus pantalones de pana, con su chaleco y con su boina, además de un fajín gordito que les cubría. Así fue como yo los representé. No llevaban ni una rejilla con madroños ni nada de eso, pero resulta que unos meses antes de convocar el concurso habían sacado también otro concurso para el traje del rondón. Este era un concurso en el que se presentaban varios modelos y se seleccionaba cual iba a ser el traje del rondón oficial. Sacaron un traje, tanto para el hombre como para la mujer que viene de la época de Goya, del siglo XVIII. Por eso cambié la maqueta y la mujer pasó a estar vestida como una goyesca: lleva una falda con mucho vuelo, una rejilla con madroños, ese vestido con las mangas abullonadas. Lleva zapatos con hebillas muy goyescos, el hombre también, y esa no era la forma tradicional, se eligió por concurso. Te traeré un folleto que se hizo con motivo de la inauguración y ahí explica todo lo del concurso, el vestido, la hermandad de San Sebastián, etc.

I.M.: Te lo agradecería muchísimo. Por otra parte, tenía preguntas sobre el molde con el que se hizo la escultura. Me dijiste que estaba hecho mediante moldeo a la cera perdida y quería preguntar si lo hiciste por partes o era uno completo.

A.O.: No, no, era completo. Voy a buscar a ver si encuentro alguna foto antigua, puede ser que tenga alguna foto en blanco y negro, pero tengo que buscar los negativos. Lo modelé todo de un tirón. Eran dos figuras, cada una iba en un caballete independiente. Los caballetes me los fabriqué yo para que se pudieran mover, iban con rodamiento. Les puse como unas crucetas con rodamientos para poderlos girar. Las figuras estaban en

diagonal y las hice confeccionando primero un armazón con varilla roscada, con hierro corrugado soldado. Luego lo cubrí con una rejilla, una malla conejera, y a partir de ahí empecé a poner arcilla y los modelé los dos. Una vez modelados, vinieron unos operarios de fundición y sacaron los moldes. Estos eran unos moldes en escayola y silicona, un molde flexible. Esos moldes se llevaron a la fundición, y allí se sacaron las ceras para fundirse.

I.M.: En el listado de obras propuestas para la realización de los Trabajos de Fin de Grado donde encontré tu obra, ponía que las sales de nitrato de cobre habían salido a raíz del recubrimiento. ¿Me puedes hablar sobre esto?

A.O.: Fue la pátina que le dieron en la Fundación Codina. Una vez que el bronce ya se ha lijado, cincelado y todo, lo siguiente es la pátina: el último paso. Cuando le dieron este recubrimiento a mi pieza la persona que llevaba la fundición, Miguel Ángel padre, estaba enfermo y le estaba sustituyendo su hijo. No sé si fue por la inexperiencia del hijo, pero el que se puso a patinarlo creo que echó demasiado cobre porque la pátina resultante saca muchísimo verde y es constante. Desfigura los modelos, no se les ven a penas las caras. Creo que es por exceso de nitrato de cobre. No sé si mezclaron el cobre con alguna sal porque cuando mezclas un óxido, un nitrato sobre todo, con sal marina que tenga algo de iodo, eso es una bomba. [Mi obra] es como las esculturas de bronce que están en la costa sometidas a toda la sal marina con el iodo, que se ponen verdes, verdes, verdes. Supongo que en la fundición me dirían: “¿Cómo la quieres?” y yo, que también era muy joven y tenía poca experiencia, le diría al de la fundición: “Yo la quiero un poco verde”. Además, la escultura se lavó, porque la pintaron con spray varias veces y la tuvieron que limpiar. No sé si tal vez puede tener algo que ver algún producto que utilizaron para limpiar el spray.

I.M.: Entiendo que la limpieza estuvo a cargo del Ayuntamiento.

A.O.: Sí, por parte del Ayuntamiento la estuvieron limpiando porque la pintaron varias veces. La primera vez la pintaron con un spray rojo, garabatearon todas las figuras, recuerdo que las caras estaban rojas y las tuvieron que limpiar. Luego sé que pusieron una pintura anti-spray, pero no es un producto muy duradero, era simplemente para que si las volvían a pintar con spray se pudieran limpiar mejor. No sé exactamente cuál es, pero sé que es un producto que se aplica a menudo en escultura.

Me parece que no le dieron nada más, porque de hecho no llamaron a la fundición ni nada. Yo estuve en el Ayuntamiento hace muchos años. Fui primero con el antiguo equipo de gobierno que conocía para a ver si por favor la restauraban bien y le daban una pátina adecuada y me dijeron que no había presupuesto. Luego cambió ese equipo cuando hubo elecciones, y volví al Ayuntamiento a reclamar. Les dije: “Esta escultura no puede estar así. La tenéis que restaurar, la tenéis que limpiar, tenéis que llamar al fundidor, si no es esta fundición pues otra. Yo os proporciono otra fundición pero que vengan, que le den una pátina adecuada y que la protejan”. Tampoco lo hicieron. Al final ya lo dejé, por eso está como está.

I.M.: ¿La obra es propiedad del municipio?

A.O.: La obra es propiedad del Ayuntamiento de este municipio. Es un encargo. Yo sigo teniendo los derechos de autora y como autora puedo reclamar; puedo decirles que no le están haciendo ningún mantenimiento a la escultura, lo cual es evidente. Encima es un Premio Nacional. Está premiada.

I.M.: Puede que el proceso termine siendo muy largo también.

A.O.: Claro, pero intentaré tramitarlo en cuanto tenga tiempo.

I.M.: Bueno, tengo más preguntas sobre tu producción artística. ¿Qué te inspira para hacer una obra, sean las realistas o las más geométricas? ¿Por dónde empiezas? ¿De dónde sale la idea?

A.O.: La escultura al final es desarrollo espacial, siempre se ubica en el espacio. Intento crear volúmenes que sean armónicos, tanto cuando estoy haciendo figuración-realismo, como cuando estoy haciendo geometría. Intento que tengan una exactitud matemática, pero que no tengan la frialdad de la arquitectura; que tengan una organicidad y que sean piezas agradables visualmente y se presten también al tacto. Me interesa que tengan muchos puntos de vista, que las puedas poner de muchas maneras y todas funcionen. Que sean como piezas móviles. Y la geometría, que sea una geometría muy humana, no fría.

I.M.: Antes me has dicho que tu material predilecto es la piedra, ¿Consideras el entorno de la escultura como parte del material? ¿Lo tienes en cuenta?

A.O.: Claro, el entorno es fundamental, sobre todo cuando haces un proyecto para un espacio público, o bien por encargo o bien por un concurso que hayas ganado, es lo primero que tienes en cuenta siempre. Y cuando lo proyectas, cuando lo diseñas, tienes en cuenta el espacio, no solamente por la escala, por la dimensión que va a tener luego la escultura, sino también por el material, para ver qué material es más adecuado. Por ejemplo, si una pieza la tienes que dimensionar, la tienes que hacer a una escala mayor, a cinco metros, a once, a doce metros, no estás pensando en piedra natural. Aunque te guste mucho la piedra natural, se tendría que hacer en hierro, en acero, en algún acero corten.

I.M.: Por otro lado, según lo que hemos estado comentando antes, cuando haces las esculturas geométricas lo tienes todo muy calculado. Me gustaría saber cuánto dejas al azar en tus obras, o si no le dejas ningún espacio.

A.O.: Al azar poco. En el proceso hago muchas maquetas, muchos dibujos, desarrollo una idea mucho en el dibujo, voy buscando soluciones a esa idea en dibujo y también en maquetas físicas. Entonces desarrollo la misma idea de muchas maneras y al final de cuatro, cinco o seis maquetas elijo una y me quedo con esa. Esa es la que para mí tiene la proporción más exacta es como una sección áurea, como una ventana en pintura. Es la que veo que más armoniza y la que luego escalo o desarrollo e intento basarme mucho en lo que tengo delante, traducir bastante.

I.M.: ¿Esas maquetas las consideras parte de la obra? ¿Les das un valor o simplemente son lo que te ayuda a llegar a la obra real?

A.O.: Las maquetas tienen mucho valor, son el resultado de todo el trabajo de experimentación que has empezado primero en dibujo, y luego en una serie de maquetas. [...] No tanto como la obra original, pero sí que lo tiene. Ese diseño final es un original.

I.M.: ¿Firmas habitualmente tus obras? He visto que el *Homenaje al Baile del Rondón* sí que tiene firma.

A.O.: Yo siempre las firmo o siempre las intento firmar. En las piezas geométricas mi firma es muy sencilla; es una firma abstracta, como un logotipo. A veces en las realistas pongo el nombre completo para que se vea más, sobre todo si es una pieza grande y tengo un espacio grande para firmar. Se puede poner troquelado con algunas letras. En las de

bronce como la del rondón sí lo suelo poner. Si tengo una plancha de barro grande escribo con el palillo “Ana Olano Sans” y queda grabado.

I.M.: Volviendo al tema del material que comentábamos al principio, ¿utilizas siempre materiales comprados? Entiendo, según lo que hemos estado hablando, que la mayoría de tu obra la realizas en piedra natural, pero también he visto que alguna vez haces cerámica. ¿Estos materiales los haces tú?

A.O.: Compro el barro, a veces lo mezclo con arcillas que tengo en casa o con óxidos minerales, preparo una arcilla especial para modelar, pero habitualmente la compro. Muchas veces trabajo con restos que tengo en el taller, pero sí. Lo modelo, luego lo vacío y lo cuezo.

I.M.: Y a la hora de elegir los materiales, ¿le das más importancia a cómo se vaya a ver el material o la durabilidad?

A.O.: A mí del material sobre todo me interesa la calidez que tenga. [...] Hay formas que son mucho más cálidas que otras. Aunque la piedra al tacto es fría, si es una forma muy redondeada, si está pulida, al final la pieza visualmente resulta cálida. Y es cálida también en el contacto. Aunque al tacto sea frío, en el recorrido muestra calidez. Me interesa que las piezas sean cálidas, también en figuración.

La terracota, el barro cocido me gusta también mucho por eso, porque suele ser un material muy cálido e imita muy bien la piedra natural. En el barro cocido queda la imprenta, queda la huella directamente, no hay un paso intermedio. No hay que sacar moldes, y por eso me gusta mucho. Sinceramente, me gusta mucho más el barro cocido que el bronce. De hecho, el bronce básicamente lo he utilizado para encargos. En mis piezas personales no utilizo bronce. Si me encargan un busto y el cliente lo quiere en bronce, así lo hago, pero de colecciones particulares retratos hechos a familia y amigos, en bronce [no hay] ninguno. Todos son en barro cocido, en cemento, en otros materiales. El bronce no es cálido, es muy frío; no me gusta. Es muy poco luminoso, muy oscuro. Si puedo elegir otro material, mejor.

I.M.: Dejando a un lado el tema de los materiales, dado que propusiste la obra *Homenaje al Baile del Rondón* para el proyecto de colaboración Entre artistas y restauradores, entiendo que te preocupa la preservación de tu obra. ¿Qué consideras tú un deterioro en

tu obra? En el caso de esta obra en la que los metales se oxidan, ¿Consideras esa pátina un deterioro? Aunque entiendo que esta obra tiene más que simple oxidación, tiene sales.

A.O.: Sí, los metales se oxidan. Lo que pasa es que en este caso la pátina no está bien dada, caen tantos chorretones y hay tantos manchones verdes que se desfigura y apenas se ve la escultura. En este caso sí que está molestando. A lo mejor esa pátina verde en otra escultura, en otro tipo de volumen más sencillo, más geométrico, que no tuviera tanto detalle, que no fuera tan barroco, que no tuviera tantas referencias, no desfiguraría. Pero en este caso hace que no se vea absolutamente nada.

I.M.: Claro, este caso es diferente, pero cuando creas tus obras, ¿prevés que vayan a tener algún problema? Los metales se oxidan y eso es algo que no se va a poder evitar. Pero en la piedra, por ejemplo, o en arcillas, ¿prevés que haya algún daño que no puedas evitar?

A.O.: Yo habitualmente no pienso en eso. Bueno, a veces estás tallando una pieza y ves que esa piedra tiene una fractura natural, un pequeño pelo y por ahí tienes que trabajar con mucho más cuidado. A lo mejor mientras lo estás haciendo o cuando terminas la pieza dices: “Bueno, a ver cuánto durará”. Cuando pasen equis años por ahí sé que la piedra va a romper. Ahora, por ejemplo, estoy haciendo un grupo escultórico grande de piedra natural y justo en la mano de la niña, en uno de los dedos me salió un pelo y prácticamente me quedo sin mano, pero con eso no puedo hacer nada. Lo único, estoy con la Dremel lijándola con mucho cuidado intentando percutir lo menos posible para que no se me rompan esos dedos. Esta fisura es un pelo que venía en todo el bloque de piedra, que iba bajando y me obligó a adelgazar muchísimo la figura. Me vino muy bien porque la niña estaba gordita, pero un día empecé a tallar y se me empezó a ir la piedra, ir la piedra, ir la piedra... Y yo dije: “Madre mía, madre mía, madre mía, hasta dónde va a ir esto”. Tuve que profundizar, meter muchísimo más todo el cuerpo porque justo me coincidió ese pelo. Pero no lo puedes evitar, solamente tienes que ir corrigiendo lo que te permite la piedra. En el ejemplo de la mano ya no la pude quitar. Esto ya lo tengo que mantener como sea y si se me rompe, pues pegarlo utilizando una resina epoxi. No puedes hacer más.

I.M.: ¿Consideras el tiempo, el envejecimiento de la obra, un deterioro más? ¿O es simplemente el siguiente paso de la obra?

A.O.: Depende. La verdad es que se hace muy poco mantenimiento de las esculturas. Hay muchas esculturas que tengo en piedra natural: una en Córdoba, en Galicia tengo varias.

En Galicia por ejemplo fui a ver una que tenía en O Grove y no la encontré. Fui a ver otra que tenía en Vigo, en el Monte Alba, que era de otro Simposio, antes de que hubiera el famoso incendio el verano pasado en ese monte. Me costó muchísimo encontrar la escultura, y cuando la encontré estaba fatal. Los árboles, los cedros que había al lado habían crecido. Habían pasado ya más de veinte años y la escultura estaba negra, no se veía. Es de granito silvestre, que es un granito que es bastante blanco. Al estar en lo alto de la montaña y en Galicia con muchísima humedad que viene del mar, se forma muchísima costra y líquenes que se quedan completamente pegados a la piedra natural. Esta escultura, que es una [pieza] geométrica muy abierta y espectacular cuando la ves con la piedra limpia, se perdía completamente, quedaba completamente mimetizada [...]. Para mí fue una decepción. La rabia de siempre, de todos los escultores: no se hace ningún mantenimiento a las esculturas. Para que mi trabajo se pueda ver bien tiene que estar limpio. No es una escultura románica. Si fuera a lo mejor una de esas esculturas o una más tosca, a lo mejor esa pátina natural que te da el tiempo, esos líquenes, acompañarían a la obra y no le harían tanto mal.

I.M.: Como hemos comentado antes, tus obras las realizas para un contexto concreto. ¿Consideras el sacarlas de ese entorno un deterioro; una descontextualización de la obra?

A.O.: Cuando son obras hechas a propósito para un sitio determinado no tienen cabida en otro. Por ejemplo, estas que te comentaba que están en Galicia me presenté a unos concursos de escultura que eran simposios. Me presenté a unos concursos de escultura que eran simposios. En uno ibas un mes a tallar ahí la escultura, en otro ibas veinte o veinticinco días, y te seleccionaban por proyecto. Este se hacía acorde a la temática y el sitio en el que iba a estar ubicada.

El de Vigo era en una zona de montes que estaba explotada por canteras y había muchísimos barrancos. Se había ido rompiendo el monte, así que los ingenieros de montes del municipio de Valladares decidieron restaurar el monte con esculturas, es decir: ir cubriendo todos esos espacios que habían ocupado las canteras por un parque temático de esculturas. El Simposio se llamaba “Arte y Naturaleza” y la obra que yo hice parece una flor geométrica que se abre. El título era *Itinerario* y hablaba de los desniveles del terreno, lo que llaman ahí los *ocalcos*. Es como una reproducción de una montaña, como geología, cortada con diferentes desniveles, pero siendo una especie de flor de origami muy relacionada con la naturaleza. Aunque sea tan geométrica con esos cortes, en realidad es

muy orgánica, reproduce un crecimiento vegetal. Parte de una base muy estrecha y va creciendo hacia arriba, todo el desarrollo se hace en diferentes alturas.

La de O Grove está colocada en un dique del puerto. La hice con la intención de que sirviera de señalización a los pescadores cuando venían por la noche porque era un dique muy saliente y muchas veces las barcas se chocaban al salir. Quería hacer una escultura que volara y señalara también la salida o la desembocadura de la ría al mar: aquí está el Atlántico, la entrada al Atlántico. Está situada de una manera muy especial porque está colocada al nordeste, no está colocada al azar, y a la vez está colocada en un dique del puerto de tal manera que queda completamente recortada. Todos los barcos paran y la ven. En cuanto al motivo, es geométrica, pero es una pieza que gravita. El título que le puse fue *Ar*, que significa aire en gallego y la idea era que volara, que quedara gravitando, muy suspendida. Las mujeres de los pescadores no la entendían, pero les gustaba. Cuando la coloqué me felicitaron porque me dijeron que parecía una gaviota. Me decían: “Mira chica, no la entendemos, pero nos encanta. La vemos a lo lejos recortada y vemos como un pájaro echa a volar”. Y al final esa era la intención. Es una escultura muy formalista, muy constructivista, muy chillidiana, pero son dos módulos en diferentes sentidos que se cruzan y parece una gaviota, un pájaro cuando despliega las alas al volar [...]. Para mí fue una gran satisfacción porque si esa escultura se queda ahí, la gente humilde que no ha estudiado arte ni nada, la disfruta. Un pescador me dijo: “Qué bien que la hayas puesto ahí porque así cuando venimos con las barcas no nos chocamos”.

I.M.: Ana, muchas gracias por tomarte el tiempo de hablar conmigo. Me ha ayudado muchísimo no solo para desarrollar mi Trabajo de Fin de Grado, sino para entenderte a ti y a tu obra.