

EL ESCULTOR NICOMEDES DÍAZ PIQUERO

THE ESCULTOR NICOMEDES DÍAZ PIQUERO

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

Universidad de Sevilla. España

Este artículo se dedica a Nicomedes Díaz Piquero, uno de los escultores que más han contribuido a la renovación del panorama artístico sevillano durante la segunda mitad del siglo XX.

Palabras claves: escultura, Nicomedes Díaz Piquero, Sevilla, siglo XX.

This article is devoted to Nicomedes Díaz Piquero, one of the sculptors that more they have contributed to the renovation of the panorama artistic Sevilliam during the second half of the XX century.

Key words: sculpture, Nicomedes Díaz Piquero, Seville, 19th century.

INFANCIA Y JUVENTUD

Nicomedes Díaz Piquero vino al mundo el 16 de septiembre de 1936 en El Tiemblo, un pequeño pueblo abulense del valle del Alberche, sobre las primeras estribaciones de la Sierra de Gredos. Su padre, Pascual Díaz Reviejo, un agricultor heredero de las ancestrales costumbres castellanas, se dedicaba al cultivo de su propia tierra, con la que sacó adelante a sus 11 hijos. El pequeño Nicomedes fue el cuarto de los que tuvo con su segunda esposa, Alejandra Piquero Martín. Fue mellizo con Valerio, quien no vivió mucho tiempo, y dos años después nació el más pequeño de sus hermanos, Andrés. Tanta prole no fue óbice para que todos asistieran a la escuela. En ella el futuro artista ya apuntó dotes intelectuales y creativas, al punto que los profesores recomendaron a sus padres que estudiara.

Ambos, a pesar de la dureza de sus vidas, tenían una gran sensibilidad y predisposición para las artes. Pascual era músico autodidacta, tocaba instrumentos de cuerda y viento, y era miembro de la banda municipal del El Tiemblo. La afición y el don los había heredado de su padre, que también tocaba la guitarra y la bandurria de oído, pero un oído prodigioso capaz de distinguir en una rondalla el instrumento y la cuerda que desafinaban. En la familia de Alejandra también había una gran afición musical, la misma que llevó a su sobrino Andrés Piquero, a estudiar música y a alcanzar la

dirección de la Banda Municipal de Ávila. Por ello no dudaron en posibilitarle a su hijo los estudios artísticos. La oportunidad la ofreció el Ayuntamiento de El Tiemblo que anualmente convocaba una beca para estudiar en la Escuela del Trabajo de Ávila. En ella ingresó el joven en 1950, a los 14 años, y aunque se sorprendió al comprobar que no era la Escuela de Artes y Oficios, no dudó en seguir la formación que le ofrecía uno de sus talleres, el de Cantería. Al poco, el jefe del mismo, Antonio Arenas, que por cierto era escultor, además de profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios, descubrió sus dotes para el dibujo y el modelado. Un día le preguntó si quería ser escultor, no sin antes advertirle de que era una profesión dura y mal comprendida. Le respondió que sí, y desde entonces se volcó con él al punto de llegar a ser, según palabras del propio artista, su primer “maestro”.

Como en aquel centro no podía avanzar mucho en el modelado le ofreció la posibilidad de asistir a las clases de la Escuela de Artes y Oficios. Desde 1951 compatibilizó ambos estudios hasta que a los 17 años, en 1953, concluyó su formación en el taller de cantería. Ese mismo año también obtuvo un primer premio de escultura en la Diputación de Ávila, y por una casualidad del destino, el Ayuntamiento de El Tiemblo le prorrogó la beca para que siguiera estudiando en la Escuela de Artes y Oficios. En ella permaneció algo más de un año, aunque sus profesores le dijeron que ya poco nuevo podrían enseñarle allí y que debería marcharse a una Escuela de Bellas Artes.

Ciertamente, había adquirido un nivel muy alto fruto de sus innatas capacidades, pero también de muchas horas de trabajo. Se pasaba todo el tiempo dibujando, modelando y leyendo. Tal era su dedicación que Antonio Arenas le dejó unas llaves de la Escuela de Artes y Oficios para que fuera a los talleres o usara la biblioteca en los días no hábiles. Su nivel era tan aventajado que ayudó al mismo Arenas en algunos encargos de imaginería, participando en el modelado, la talla y la policromía. También fue muy estrecha su relación con el otro profesor de modelado del centro, el barcelonés Manuel Colomé, quien le transmitió su admiración por las sutilezas expresivas y formales de Julio Antonio y Rodin¹.

LOS AÑOS FORMATIVOS EN SEVILLA Y MADRID

Una vez más, el destino pareció acompañarle. En las navidades de 1954 conoció en Ávila a Fermín Ahijado, estudiante en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, quien le advirtió sobre la posibilidad de poder vivir, con su beca, en la misma pensión en la que él se hospedaba y de ir a las clases de la Escuela de Bellas Artes sevillana. No lo dudó y en febrero de 1955 ya estaba en capital hispalense, asistiendo como libre oyente a las clases del Preparatorio. En junio aprobó el examen de ingreso y las asignaturas del curso al que había asistido. El único problema era cómo vivir si se matriculaba en

1 Para estos años en Ávila, véase también: LORENTE, Manuel, “Arte. Nicomedes, un artista sevillano nacido en El Tiemblo”, en *Abc*, Sevilla, 13 de julio de 1979, pág. 23.

primero de Escultura, pues la beca del Ayuntamiento de su pueblo no contemplaba estudios superiores.

Otra vez la fortuna le fue propicia. Sabedora la dirección de la Escuela de las difíciles condiciones en las que vivían algunos de sus alumnos –los de la pensión de “Loli” y otros en parecidas circunstancias–, consiguió de la Dirección General de Bellas Artes una beca de manutención que les permitió, a los que lo desearon, ingresar en el Colegio Mayor Hernando Colón. Aquel curso lo pasó en este centro y el siguiente en el de Santa María del Buen Aire, por aquellas fechas todavía masculino.

Fueron estos años en la Escuela sevillana de intenso aprendizaje, durante los que asistía a las asignaturas correspondientes al curso en el que estaba matriculado, pero también, como libre oyente, a otras de cursos superiores. Entre sus profesores, varios le dejaron especial huella. Miguel Pérez Aguilera, en Dibujo del Natural, fue para él, como para sus compañeros –incluidos los de promociones anteriores y posteriores–, el profeta de un nuevo concepto del dibujo del natural. Enseñaba a liberarse de la dictadura académica del perfecto acabado y a desarrollar las habilidades racionales que permitían llegar a la esencia de la figura, en reposo y en movimiento, es decir, a captar las proporciones y situaciones exactas de sus elementos capitales en la unidad del conjunto. Ello significaba una aproximación no mimética al natural y el descubrimiento de nuevos caminos para su tratamiento plástico, con todo el abanico de posibilidades que se abrían. Carmen Jiménez, en Modelado del Natural, con su actitud entusiasta y oportunos consejos le fue mostrando como hallar su propio camino escultórico. Antonio Cano, en Talla, de piedra y madera, a pesar de sus crípticas correcciones, le llevó a desarrollar una actitud muy reflexiva ante la creación, donde, sin desdeñar los principios eternos, siempre debía buscarse la originalidad. Y Juan Luis Vasallo, también en Modelado del Natural, le dio seguridad en sí mismo, pues aunque era muy lacónico en sus clases le demostró su estima como artista, lo que en el contexto de la Escuela, donde por su obra gozaba de gran prestigio, era muy importante para un joven estudiante.

Como ya había ocurrido en Ávila, volvió a destacar entre sus compañeros –Premio Martínez Montañés (1955) y premio en metálico a las mejores calificaciones durante el curso 1956– y de nuevo se le aconsejó la búsqueda de más amplios horizontes formativos, esta vez en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

Una beca de la Diputación de Ávila le permitió hacerlo, de modo que en ella realizó entre 1957 y 1959 el tercer curso de Escultura y el de Profesor de Dibujo. Entre sus profesores, le influyeron especialmente: el de Modelado, Enrique Pérez Comendador, quien como antes Vasallo le ofreció el ser su discípulo –aunque no lo aceptó por no compartir su concepto del Arte y la Escultura, basado en la perfección de los volúmenes–; el de Historia del Arte, Antonio Lafuente Ferrari, quien le obligó a conocer detallada y razonadamente el Museo del Prado; y Eduardo Chicharro, que dedicó su asignatura de Pedagogía del Dibujo a profundizar conceptualmente en los grandes corrientes artísticas del siglo XX. En Madrid, cuyo ambiente le resultaba despersonalizado y demasiado competitivo, frecuentó mucho la Biblioteca Nacional –como antes hiciera en la de El Tiemblo y en las de Ávila–, de la que, como asiduo

lector tenía el carné; el denostado Museo de Reproducciones Artísticas, donde pudo analizar las copias de las grandes obras de la Escultura universal; y la intensa dinámica expositiva, donde conoció la obra de Henry Moore y la de los componentes de El Paso, por aquellos años en plena efervescencia.

La obtención en 1957 del Premio Aníbal Álvarez, concedido por la Academia de San Fernando, no le bastó para convencerle de su nivel como escultor. Como castellano admiraba la tradición imaginera de Juni y Berruguete, por lo que quiso realizar una talla polícroma. La ocasión la ofreció el párroco de El Tiemblo que deseaba adquirir una imagen de serie para el paso de *La entrada de Jesús en Jerusalén*, de modo que se ofreció para hacérsela por el costo de los materiales. Terminada en 1959, dejó bien a las claras su dominio, no sólo de los recursos técnicos, como bien han demostrando los muchos años de procesiones sobre el pedregoso piso de las calles de aquella localidad, sino también de los expresivos, ya que sigue manteniendo la devoción de sus paisanos.

Sin poder obtener más prórrogas por estudios, se incorporó a filas en el primer reemplazo de 1960. Una vez más la suerte le acompañó y pudo lograr destino en Sevilla. En ese ínterin maduró la idea de realizar la especialidad de imaginería en su Escuela Superior de Bellas Artes, para lo que podría obtener una nueva beca de la Diputación de Ávila con la que, además, saldría adelante en aquellos momentos iniciales de su carrera escultórica. Concedida, la cursó entre 1961 y 1963, en un ambiente muy relajado, pues era el único alumno y en consecuencia tenía a su disposición el aula y los modelos. Entre otros fueron sus profesores Alfonso Grosso, quien valoraba mucho su dibujo suelto, poderoso y expresivo; Juan Miguel Sánchez, quien le enseñó a aplicar técnicas diferentes a las tradicionales en la policromía; y, de nuevo, Antonio Cano, quien con un concepto muy moderno de la Escultura le proponía temas bíblicos por su mayor universalidad y más posibilidades de libre y original interpretación².

LA DEFINICIÓN DE SU PRIMER ESTILO

En la resolución de aquellos trabajos escolares ya desplegó la que podría considerarse primera fase de su evolución plástica³: un naturalismo expresionista bajo el que latían argumentos conceptuales clasicistas, renacentistas y rodinianos, y donde era clave, por influencia de Giacometti y los pintores del expresionismo informalita, la atención a las texturas. Buenos ejemplos de aquel momento creativo fueron el bajo-relieve *Caín y Abel*, la figura de *Job*, el *Gato* y una galería de personajes del arrabal de Triana –*La María, Amparo, La niña sentada, La niña de la muñeca*–, que llamaron su atención por vivir en el entorno del corralón, del nº 3 de la calle Pagés del Corro,

² Para estos años entre Sevilla y Madrid, véase también: LORENTE, Manuel, “Arte. Nicomedes, un artista sevillano nacido en El Tiemblo”, en *Abc*, Sevilla, 13 de julio de 1979, págs. 23 y 24.

³ En otros, como *Virgen con Niño* o *Inmaculada*, por exigencias académicas, se mantuvo en la línea tradicional de su interpretación.

donde, desde 1961, tenía instalado un pequeño estudio-taller para poder atender sus primeros encargos.

Un total de 24 trabajos de este momento, fueron el eje de la exposición que al año siguiente, en noviembre de 1962, hizo en la sala de arte del Club La Rábida de Sevilla. Su eco en la juventud artística sevillana fue muy importante⁴, nunca se había visto un expresionismo tan moderno y a la vez tan asumible para una ciudad cuyo apego a la figuración seguía siendo el signo de su devenir estético. Prueba de ello fue que una de las piezas, *La niña sentada*, obtuvo ese mismo año, en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, el primer premio de escultura de la Dirección General de Bellas Artes en un certamen interno entre antiguos alumnos, y que, por cierto, lo volvió a repetir cuando pasó a su fase nacional en Madrid.

Pero este compromiso con la renovación no era una pose, sino una actitud sentida. La elección de Sevilla como residencia y marco de creación había sido una decisión racionalmente tomada por alguien que no era oriundo de ella. Sus circunstancias geográficas, la riqueza de su pasado cultural y el temperamento de sus habitantes, muy inteligentes y gentiles, le resultaban extraordinariamente fecundos para su labor y para la creación en general. Sólo había un pero: la desconexión entre los artistas. Para intentar remediarla, creo en 1961 una tertulia, cuyas reuniones se celebraban en su taller los sábados por la noche. Ya tenía experiencia en este tipo de veladas, que eran frecuentes en Ávila y a las que había asistido asiduamente durante los años de estudiante en Madrid. En un principio todo fue bien, pero cuando quiso darles un mayor alcance, a raíz del impacto de la exposición del Club La Rábida, el aparato represivo franquista las neutralizó. Su estudio se convirtió entonces en un lugar de paso y punto de cita, por lo que no podía trabajar; y además su obra era entendida desde unos presupuestos políticos –los de La Estampa Popular– que no compartía: buscaba la universalidad y la permanencia y no la efímera respuesta a unas problemáticas concretas.

En esta tesitura comienza a plantearse un radical cambio en su vida y en su obra, a pesar de que en 1963 el Ayuntamiento de Sevilla premiara su trabajo y de que su participación en la Exposición Homenaje a Antonio Machado, patrocinada por la Universidad de Sevilla, le deparara un notable éxito. Algunas piezas escultóricas del momento, como la *Niña de la pelota* o la *Niña de la escalera*, donde la expresión se dulcifica y la belleza cobra especial protagonismo, ya anunciaban cambios, pero donde más claramente se aprecia el abandono del pesimismo de sus trabajos anteriores es en las ilustraciones que hizo para el poemario *A plena sombra*, de Alberto García Ulecia, y en los dibujos que expuso en el Ateneo de Sevilla a inicios de 1964, resueltos en

4 MUÑOZ PÉREZ, José, “Nicomedes un escultor abulense en Sevilla, en *El Diario de Ávila*, Ávila, 13 de noviembre de 1962, págs. 1 y 8. LOZANO, Manuel, “Escultura de Nicomedes en el Club La Rábida”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 15 de noviembre de 1962, pág. 6. SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, “La escultura de Nicomedes Díaz Piquero”, en *España*, Tánger, 8 de diciembre de 1962. OLMEDO, Manuel, “Arte y artistas. Esculturas de Nicomedes”, en *Abc*, Sevilla, 16 de diciembre de 1962, pág. 47.

límpidos y líricos trazos de tinta china que transmiten una calma, hasta la fecha inusual en su obra de creación ⁵.

De todas formas, la crisis sólo fue posible gracias a la mejoría que en sus finanzas, algo quebrantadas por las extinción de la beca de la Diputación abulense, supuso el acuerdo laboral al que llegó con un judío-alemán, nacionalizado norteamericano y residente en Sevilla, para hacer en su fábrica de objetos de decoración –Arte Ferro– los modelos de imitaciones de esculturas antiguas, que posteriormente serían reproducidas en serie. Los primeros ingresos los gastó en hacer, en el verano de aquel mismo 1964, un viaje a Italia que resultará clave en los venideros cambios estilísticos. Además de reencontrarle con las creaciones del arte antiguo y moderno, también le puso frente al más actual arte contemporáneo, en especial durante la visita a la Bienal de Venecia. A la vuelta, cierra el estudio de Triana, se traslada a otro en la calle Lira, 9, en pleno casco antiguo, e inicia un giro en su producción. Comienza a investigar en torno al retrato, género que tan querido le era, pero para librarlo de cualquier connotación mimética y llevarlo, concebido ya como cabeza, a nuevos planos semánticos. En ellos, el eco del Informalismo fue una vez más referencia feraz. Ni ahora ni nunca rechazará la tradición artística occidental, de la que siempre se considerará heredero, pero se siente atraído por la azarosa belleza de las formas de la naturaleza o la incontaminada creatividad de los aborígenes, nuevas opciones que esta corriente, deudora del Dadaísmo y del Surrealismo, había puesto en valor. Partiendo de ciertas experiencias anteriores, las *Cabezas ánfora*, expuestas en el Club La Rábida, les otorga un aliento nuevo. Sus dos primeras obras en esta línea, *Sonrisa mediterránea* y *Sonrisa atlántica* –ambas de 1964–, recuerdan a sendas rocas marinas de las que la erosión ha hecho brotar facciones humanas, prehelénicas y amerindias, respectivamente. Por su parte, *Cabeza* (1965), evoca en su simplicidad geométrica los misterios del mundo cicládico; mientras que *Rostró* (1965) relea la expresividad de las máscaras africanas con la elegancia cubista de Archipenko. De todas maneras, fueron ensayos y búsquedas que todavía no implicaron una radical mudanza de estilo, como pusieron de manifiesto dos acontecimientos artísticos de 1966: la exposición individual que realizó en la galería La Pasarela y la inauguración –el 20 de noviembre– de la estatua de Rilke en Ronda (Málaga). En la esculturas de la exposición la crítica apreció “un naturalismo idealista” y “un expresionismo vital”, mientras que en los dibujos, dedicados a figuras y paisajes, destacó “el atrayente sello de la espontaneidad”⁶. Pero quizá el trabajo paradigmático de ese año, y testimonio de su estado creativo, fuera el monumento a Rilke en Ronda, con el que inicia una larga y fecunda relación con esta ciudad. Situado en los jardines del Hotel Reina Victoria, frente a la serranía que tanto cautivó al poeta alemán, busca dar la medida de su espíritu creador y del sentimiento que lo embargó. A tal fin sigue a Rodin. Funde la figura con su entorno mediante un modelado suelto y vibrante, obvia

5 OLMEDO, Manuel, “Arte y artistas. Dibujos de Nicomedes en el Ateneo”, en *Abc*, Sevilla, 6 de febrero de 1964, pág. 29.

6 OLMEDO, Manuel, “Arte y artistas. Nicomedes en La Pasarela”, *Abc*, Sevilla, 11 de mayo de 1966, pág. 47.

el pedestal, que la desconectaría del paisaje, y caracteriza su expresión en la medida de la exquisita sensibilidad que movía su inspiración⁷. Al año siguiente también realizará en Ronda, para el Colegio de San Francisco, el monumento al cardenal Herrera Oria, cuyo tema central será el rostro del prelado, con un protagonismo conceptual, que, salvadas las lógicas distancias, repetirá en trabajos posteriores.

EL HALLAZGO DE SU PROPIO ESTILO

Pero la trascendental renovación de su quehacer plástico se producirá en el verano de 1967, cuando en El Tiemblo visite la herrería de Emiliano, un amigo de la infancia. Allí descubrirá las posibilidades plásticas del hierro. Tras unos primeros ensayos –un *Relieve*, una *Cabeza* y una *Figura sentada*, todos en chapa recortada, doblada, batida y soldada, donde el vacío tomaba un protagonismo esencial–, decide avanzar por esta nueva senda, cansado ya del modelado, que por la facilidad lograda tras cientos de trabajos en la fábrica de manufacturas decorativas, había perdido –de momento– su atractivo. Cuando en otoño regrese a Sevilla dotará a su taller con los medios técnicos necesarios y comenzará a crear en firme. Con rapidez irán naciendo obras donde el natural no se olvida, pero se somete a una cada vez más intensa síntesis. Las formas, las líneas, los planos, los ritmos, los huecos y las texturas ganan el protagonismo a la descripción. No puede hablarse de abstracción, pero sí de nueva figuración, corriente estética en la que como él militarían muchos escultores de su generación.

Lo acertado de aquella vía, vinieron a sancionarlo los encargos que recibió del Instituto Nacional Colonización. En principio fue un *Apostolado* para la parroquia de Betaherrados (Sevilla), terminado en 1968. Gustó tanto a los responsables de este organismo, que le propusieron el ornato –escultura, mosaico, vidrieras– de varias nuevas iglesias de la Sierra Norte de Sevilla. Inicialmente aceptó el proyecto y comenzó a trabajar en sus diseños. Pero no podía frenar su bullente imaginación, sobre todo tras el descubrimiento del mundo de los “objetos encontrados”, que se produjo por casualidad, mientras buscaba en una chatarrería los materiales que necesitaba. Al encontrar entre la *ferralla* la hoja de un hacha de doble filo, vio en ella una escultura incompleta. Le añadió lo que a su criterio le faltaba para serlo y nació *El guerrero que surgió del hacha*, la primera de una extensa serie en la que se sentiría muy a gusto, pues, casi sin esfuerzo, hacía realidad la magia de la Escultura: el nacimiento de formas atractivas e impactantes. Precisamente, con el fin de poder dedicarse por entero a esta labor creativa, y con la excusa de organizar la exposición individual que de aquellas obras en hierro tenía prevista en el Ateneo de Sevilla, pidió permiso para ausentarse una temporada de la fábrica de objetos ornamentales en la que venía colaborando, aunque fue tan larga que nunca más volvió. Las 20 piezas que en ella mostró, en marzo de 1968, fueron bien

7 OLMEDO, Manuel, “Una estatua de Rilke, modelada por un escultor sevillano”, en *Abc*, Sevilla, 1966. *Homenaje a Rilke. Memoria*, Málaga, Caja de Ahorro de Ronda, 1968.

acogidas por la crítica especializada⁸, pero lo que verdaderamente le confirmó en la senda emprendida fue el que sus propios compañeros artistas adquirieran varias de ellas.

En 1968 también se inició su vinculación docente con las Escuelas de Artes y Oficios. Ese año ocupó una plaza de ayudante de Modelado en la de Sevilla, pero al siguiente ya fue contratado como profesor interino. La estabilidad económica que ello supuso no significó una merma en su tarea creativa, sino todo lo contrario. No tenía que vender para vivir y por tanto creaba con total libertad, lo que en aquel momento de su trayectoria artística la resultaba enormemente fácil. Dibujaba para concretar las imágenes y las pasaba al hierro.

Con las obras de esta etapa, que se extendió de 1967 a 1975, aunque su momento álgido fuera de 1969 a 1971, y que el mismo denominaría Periodo del Hierro, hizo, precisamente en 1973, en la sala de arte del Club Vida de Sevilla, una elocuente exposición. En ella, sus férricos trabajos mostraban la herencia de Picasso y Julio González, pero también la de la escultura orgánica de Hans Arp, y hasta contactos con las abstracciones de David Smith y las obras del neorrealista-cinético Jean Tinguely. Se situaba, a pesar del ostracismo sevillano y la marginalidad cultural de la autarquía franquista, en línea con la más actual escultura. Pero había llegado a ella desde una postura muy personal, al margen de seguidismos.

Después de reflexionar durante años sobre la escultura clásica y los recursos del lenguaje plástico, encontró en el hierro el material y las técnicas que le permitían expresar de la manera más sintética, libre y original las imágenes del mundo real. Será esa libertad, la que le posibilita poder acercarse con ojos nuevos a los objetos industriales y muchas veces descubrir en ellos, con el sólo añadido de algún elemento que las potencie, las formas que inconscientemente inspiraron a sus anónimos diseñadores. Surge así un universo mágico y misterioso, que por su origen en la imaginación, sin ligaduras racionales, le acerca, en alguna medida, al Surrealismo, pero sobre todo le abre a toda la agitación creativa de los años sesenta. En piezas como: *Hombre planta*, *Pájaro*, *Rey y reina*, *Homenaje a El Greco*, *Pájaro azul*, *Figura con pez*, *Volumen con trazos*, *curvas y contracurvas*, *Composición a gran escala* o *Juego fortuito*; están presentes el Arte Pop, el Neorrealismo, el Arte Cinético, el Arte Póvera y de manera difusa toda la experiencia estética de las Segundas Vanguardias, pero también está la del pasado artístico próximo y remoto. Ello nos coloca ante un escultor de su tiempo, pero y sin prejuicios, lo que le lleva, incluso, a presagiar el nomadismo de la Posmodernidad.

No obstante, también realizó obras de encargo. Las ya mencionadas del Instituto de Colonización nunca llegó a efectuarlas por limitarles su libertad de creación durante demasiado tiempo, pero sí acabó otras de menor envergadura. De similar intención decorativa y realización en chapa de hierro fueron varios murales. El que hizo para la

8 “Arte y Artistas. Exposición de Nicomedes en el Ateneo”, en *Abc*, Sevilla, 3 de marzo de 1968, pág. 4. LORENTE, Manuel, “Nicomedes y sus esculturas en hierro en el Ateneo”, en *Pueblo*, Sevilla, 7 de marzo de 1968, pág. 13. OLMEDO, Manuel, “Exposiciones Sevillanas. Nicomedes en el Ateneo. Santiago Martínez en el Mercantil”, en *Abc*, Sevilla, 9 de marzo de 1968, páginas finales de huecograbado, s/n.

cafetería Vía Veneto (1969), combinaba placas cerámicas, con esmaltados de báquica expresividad, y una gran figura femenina en altorrelieve, dentro de una concepción cargada de sugerencias de la Roma imperial. El que realizó para el hall de un bloque de viviendas en la avenida de Reina Mercedes, también en Sevilla, estuvo cargado de evocaciones hacia la música y la danza. Y el ya desaparecido para una sede del Banco Atlántico en Madrid, aludía, entre velas y barcos, al logotipo de esta entidad. Pero la obra paradigmática de aquel momento, por su magnitud y por reunir sus claves plásticas, fue el monumento de Las Pajanosas (1971). Encargo de un promotor inmobiliario catalán, admirador de su obra, su destino era el acceso a una urbanización que se estaba construyendo en aquella localidad sevillana. Lo llevó a cabo con total libertad, y como solía hacer en las obras de carácter público buscó inspiración en el entorno donde se iba a ubicar, para que formara un todo con él. Así captó la esencia de lo que significaba poseer una parcela en aquella urbanización, o en cualquier otra, en una época donde la especulación no era el origen de su compra: la aproximación a la Naturaleza. Pero también mostró la clave que permitía, al hombre del siglo XX, acercarse a ella. Para desarrollar estas ideas recurre a un entramado de tubos férreos que trazan líneas, planos, huecos y ritmos, donde laten las insondables fuerzas de Gea, que pueden ser terribles, pero también acogedoras, como señala la primigenia oscuridad del espacio creado en su interior. Y encima, como cabalgando sobre aquella estructura, coloca un automóvil, la herramienta que facilitaba al urbanita aquel reencuentro. Éste parece guiado por las mironianas estrellas que jalonan el conjunto monumental. Con su presencia le aportan el deseable tono lírico, casi mágico, pero también nos advierten de los ecos surreales presentes en su génesis. De manera parecida, el recurso al *objet trouvé* pone de manifiesto los contactos con las preocupaciones de los neorrealistas franceses y del pop art europeo.

Casi contemporánea con esta obra (1973) y coincidente en sus inquietudes estéticas es la enorme escultura colgante de hierro que con el título *De líneas, ritmos, luces, colgantes y fugas*, hizo para la Casa de la Cultura de Vejer de la Frontera (Cádiz). Después de ella realizará algunos trabajos más en hierro, sobre todo por compromiso con algunos de sus galeristas madrileños, entre los que por su segura venta tenían mucha demanda.

En el entorno de 1971-1972, su producción se serena y comienza una fase de reflexión y revisión sobre las formas anteriores. Buscará una nueva expresión escultórica y en su hallazgo el dibujo tendrá un papel fundamental. Nacen piezas como *Abridor de misterios* (1972), *Ídolo del suroeste* (1972), *Mutación de herramientas de escultor* (1973), *Rey y reina* (1973) o *Mejicanos* (1973), en las que están presentes, de manera inconsciente, las formas de los “objetos encontrados” de la etapa anterior, pero también, y del mismo modo, por una no explícita intención decorativa, los ritmos ornamentales de la tradición occidental, desde las ondas minoicas a los atauriques cordobeses. De cualquier modo, se cargan de significados nuevos, más poéticos y misteriosos, donde la sintética figuración, en clave orgánica, que los impregna les acerca a idolillos primitivos. Englobados dentro de la denominación de “múltiples”, ya que tras su diseño y modelado

en barro se fundían seriados en bronce, acusan en su lenguaje plástico, salvadas las diferencias de tamaño, las sugerencias del humanismo biomórfico de Henry Moore.

Tanto estas piezas, como las de la anterior etapa del Hierro –con respecto a la que vendrían a ser su fase epigonal en materiales como el bronce y la madera– las expuso en 1973 en la Galería de Arte Vida, de Sevilla y, posteriormente, en la Sala de la Cultura de Huelva y en Palma de Mallorca⁹. Fueron recibidas favorablemente por ciertos sectores de la crítica especializada, que las calificaron de “positiva evolución” y vieron en ellas “una nueva figuración pródiga en sugerencias plásticas y metafísicas”¹⁰. Otros, no obstante, sólo apreciaron en ellas la ruptura con “una cierta monotonía en las exposiciones sevillanas”¹¹. De todas formas, ninguno de ellos supo dimensionar el verdadero alcance de aquellas obras en el contexto de la plástica local que, ajena a vanguardismos y fiel a la figuración, las contempló y las arrinconó, sin valorar ni asimilar su trascendental aportación.

Una vez más, quienes sí supieron estimarlas fueron los arquitectos, que veían en ellas un adecuado complemento a sus construcciones, donde los conceptos de la Vanguardia hacía años que habían triunfado. A tal fin, una misma empresa inmobiliaria, le encargó tres grupos escultóricos con destino a los jardines de dos de sus promociones. El de la barriada de Villegas en Sevilla, lo concluyó en 1973, y los dos para las viviendas de San Sebastián de los Reyes, en Madrid, en 1975. La similitud de destino, ornamentar unas fuentes, determino muchas semejanzas, coincidentes todas en el intento de actualizar los modelos clásicos como expresión de su rechazo a la beligerancia de las vanguardias, premonición de la Posmodernidad que latía en su quehacer. Resolvió sus pedestales en un fragmentario, geométrico y ortogonal juego de bloques pétreos, adecuados, en su lúdica variedad, al tratamiento de las broncíneas figuras, cuyo tema, como no podía ser otro era mitológico –seres subacuáticos de la corte de Neptuno, en la de Sevilla, y cazadores olímpicos en las de San Sebastián de los Reyes–, pero resueltos dentro de la nueva figuración por la que avanzaba su estilo, que en estas obras alcanza, por su madurez, monumentalidad y nobleza del material, una de sus más logradas expresiones.

En paralelo, recibió el encargo, de realizar el monumento a Don Juan Tenorio, que sería inaugurado el 13 de noviembre de 1974, en la sevillana plaza de los Refinadores¹². Lo resolvió dentro de la figuración naturalista que la fuerte componente literaria de aquel popular personaje del teatro romántico español demandaba. Aun así, no renunció

9 MONTENEGRO PINZÓN, E., “Las artes plásticas. María José Caro Yusta y Nicomedes, expositores conjuntos en la Casa de la Cultura”, en *Odiel*, Huelva, 13 de junio de 1973.

10 OLMEDO, Manuel, “Arte. La nueva figuración de Nicomedes”, en *Abc*, Sevilla, 22 de febrero de 1973, pág. 53.

11 TORRES MARTÍN, Ramón, “Arte. Una inquietud creadora que se proyecta hacia nuevas formas”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 17 de febrero de 1973, pág. 13. NARANJO, Manuel, “Nicomedes expone esculturas en la Galería Vida”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 22 de febrero de 1973, pág. 9.

12 “Inauguración del monumento a Don Juan Tenorio”, en *Abc*, Sevilla, 13 de noviembre de 1974, pág., de huecograbado s/n.

a su propio estilo. Volvió a la fuente rodiniana que ya impregnó a la estatua de Rilke, y como en aquella ocasión el modelado fue clave. Suelto vibrante y fresco le permitió fundir al personaje con el entorno, una recoleta plaza del antiguo barrio de la Judería, donde aún parecía latir el espíritu de la Sevilla del siglo XVI en la que vivió sus más conocidas aventuras; pero también descubrir el secreto de su personalidad. Tras una gallarda apariencia, como bien dejaba de manifiesto la apostura de su mayestático *contrapposto* helénico, se escondía un ruin embaucador, cuyas artes falsarias ya se sospechaban en la indefinición de sus formas, pero que su mirada no podía ocultar.

A pesar de la aparente concesión al conservadurismo sevillano, la paralela realización de aquella obra con las de Villegas y San Sebastián de los Reyes, le confirmó que la buena escultura no depende de la negación del natural o de su aceptación, sino del creativo y original manejo de los recursos plásticos. De este modo, sobre todo desde el final de la década de los setenta compatibilizaría todos los lenguajes en torno a los que se había expresado su creatividad.

Desde mediados de los setenta, aunque con atisbos desde finales de la década anterior, el expresionismo va resurgiendo en su obra, aunque polarizado en el campo del dibujo y la pintura. En la exposición de dibujos que hizo en 1974 en la Sala de Arte Vida, la lírica calma de momentos anteriores se va desvaneciendo¹³. A los límpidos trazos de tinta china se le suman golpes de aguada que dramatizan los asuntos. No obstante, será en la exposición que en 1978 lleve a cabo en la Galería de Arte de Magdalena Mesa, también en Sevilla, cuando ese expresionismo alcance la más alta afirmación de su trayectoria gráfica y pictórica. Dibujos, grabados, aguadas y pinturas recurren al lenguaje expresionista de todos los tiempos, desde el Románico a *Die Briike*, pasando por Goya, y lo pone al servicio de una sintaxis personal donde una figuración deformada y aberrante, torturada por violentos trazos, junto a un cromatismo agresivo de primarios enfrentados y dominados por el negro, nos sitúan ante surreales temores que alcanzan estallidos de horror¹⁴.

Contrariamente, la escultura que desarrolla por esos años no reflejará ese drama. El monumento que en 1977 ejecuta para Bollullos del Condado (Huelva) en memoria del filántropo Manuel Pérez Vacas, sigue el naturalismo posrodiniano que venía siendo usual en su obra y ofrece una elocuente representación del magnánimo prócer que trajo la viticultura a la comarca y con ella su despegue económico.

En un signo distinto, pues se mueven en la senda de la nueva figuración, quedan sus creaciones para el Premio Sevillano del Año, de 1973 a 1980, para el Premio Doctor Vila Arenas al Mejor Quite del Equipo Médico de la Real Maestranza de Sevilla, de 1978 a 2003, para el Premio Cultura Viva, 1978, y para el Premio del Certamen de

13 OLMEDO, Manuel, "Arte y artistas. Dibujos de Nicomedes", en *Abc*, Sevilla, 7 de diciembre de 1974, pág. 57.

14 LORENTE, Manuel, "Noticias y exposiciones. Arte. La gran fiesta de Nicomedes", en *Abc*, Sevilla, 19 de octubre de 1978, pág. 17 de huecograbado. HIDALGO, Piluca, "Nicomedes, de la escultura a la pintura. Expresionismo y fantasía en sus obras", en *Sur-Oeste*, Sevilla, 19 de octubre de 1978, pág. 11.

Cine Andaluz, 1978 y 1981, lo mismo que los múltiples que sigue ejecutando, como: *Mujer con mantilla* o *Figura con ritmo de baile* (1980). Ninguna de estas piezas refleja drama, sólo una clara preocupación estética, donde la belleza parece nacer de la prosecución, mayor aún que en momentos anteriores, de los ritmos decorativos de las artes suntuarias occidentales.

LOS AÑOS DE MADUREZ

Durante la década de los ochenta finalmente consolida su carrera docente. En 1982 obtiene por oposición una plaza de profesor de término en la asignatura de Modelado y es destinado a la Escuela de Artes y Oficios de Murcia. En ella permanecerá hasta 1985, cuando consigue el traslado a la de Sevilla. No obstante, de inmediato sería enviado, en comisión de servicios, a la Escuela de Huelva para que la dirigiese durante el proceso de su puesta en funcionamiento. Al año siguiente regresa a la de Sevilla y continúa con sus tareas pedagógicas, en las que se sentía especialmente cómodo, pues le permitían el contacto directo con una juventud inquieta e ilusionada, y, a la par, le obligaban a madurar, conceptualizar y organizar su propio mundo creativo como vía eficaz para poderles transmitir su experiencia plástica. Elegido director del centro, ocupó el cargo durante dos mandatos, de 1987 a 1995. Y al cumplir los 65 años, en 2001, decidió jubilarse para poder atender mejor los encargos que continuaba –y continúa– recibiendo.

La circunstancia de haber alcanzado tanto la madurez artística como un reconocido prestigio en el panorama escultórico local y nacional, determinan, desde el comienzo de los años ochenta, algunos cambios en su dinámica creativa. Ya no será la investigación plástica al encuentro de nuevos lenguajes lo que la guíe, sino el placer de la creación sobre la base de unos resortes estilísticos consolidados y el dominio de los recursos plásticos. Y la excusa para su desarrollo la dictaran los encargos y compromisos que se vayan sucediendo.

Ambos factores estuvieron presentes en la lápida conmemorativa que el Ayuntamiento de Ronda le encargó para colocarla en la calle que en 1981 dedicó al pintor Joaquín Peinado (1898-1975). Su motivo central fue el bajorrelieve en terracota que en 1979 había llevado a la exposición homenaje que su localidad natal le ofrendó. Se trataba de un naturalista y muy expresivo retrato de este artista rondeño, que lo mostraba en los años finales de su vida¹⁵.

Algo parecido ocurrió con el bronceo retrato de *Picasso* que, junto a otros dos trabajos, mostró en la Exposición Homenaje de los Artistas Sevillanos a Picasso, que en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se celebró en diciembre de 1980 para conmemorar el primer centenario del nacimiento del universal malagueño¹⁶. La calidad

15 LORENTE, Manuel, "Noticias y exposiciones. Arte. Homenaje a Joaquín Peinado", en *Abc*, Sevilla, 2 de enero de 1980, pág. 13 de huecograbado.

16 LORENTE, Manuel, "Noticias y exposiciones. Arte. Artistas sevillanos en el homenaje a Picasso", en *Abc*, Sevilla, 17 de diciembre de 1980, pág. 9 de huecograbado.

de la pieza, de un naturalismo fuertemente expresivo y pleno de monumentalidad, propició que la dirección del Museo se resistiera a devolverla. Ello descubrió a su autor la potencialidad conmemorativa que poseía, de modo que cuando por fin logró la restitución, procuró darle un destino público. Tras hacer dos réplicas una se situó, en 1981, en el Parque de la Alameda de Ronda, y otra, al año siguiente, en el Jardín de Recoletos de El Tiemblo.

Similar insistencia en las cualidades monumentales del retrato presenta el colosal que realizó a *Beethoven* para la exposición celebrada en 1981, en los Reales Alcázares de Sevilla, con motivo del XXXI Congreso Mundial de Juventudes Musicales¹⁷. Pieza cumbre de su catálogo, sintetiza las claves de su estilo en esta etapa de plena madurez. Con un concepto ecléctico que hace realidad las inquietudes posmodernas que ya anunciaba su obra anterior, reúne el modelado vitalista de Rodin, la expresiva articulación de huecos de Gargallo, el gigantismo de algunos escultores del Pop, y el simbolismo de los póvera. El resultado, la efigie de un titán de la música al que la sordera convirtió su cabeza en la portentosa caja de resonancia que le permitió crear las más gloriosas notas del Romanticismo.

Por estas fechas también concluyó el monumento al Emigrante, inaugurado en Alcalá del Valle (Cádiz) en 1981. La componente social del tema le lleva a acercarse a los heroicos obreros de Meunier, aunque para reforzar su monumentalidad recurre a la talla en piedra y al *non finito* de Miguel Ángel, reinterpretándolo en clave constructivista.

Pero la figuración de estas obras –y de retratos, como el rodiniano y poderosísimo de su amigo *Javier Rodríguez Piñero* (1988)– no significarán una renuncia a lenguajes más abstractos, que parece reservar para los trabajos de investigación personal. En esta línea destacan, desde finales de los setenta y hasta la actualidad, muchas de sus creaciones en madera. Algunas, como *Evocación mítica* (1979) o *Mademoiselle d'Avignon* (1980), miran a su pasado plástico más reciente. La primera a los “múltiples”, de los que conserva la belleza de ritmos, calidades y acabado, y la segunda a sus recreaciones neofigurativas del mundo clásico, donde el humanismo orgánico de Moore es el referente, pero potenciado de nuevo con una mayor fantasía y riqueza de texturas que otorgan el tono surreal que la sublimidad del mito, en este caso picassiano, exige. Pero otras, como *Ritmos internos* (1979), *Figura vertical de planos suaves* (1980), *Figura con clavija* (1982), *Impulso ascendente* (1980-2006) o *Ecós de Tristantzara* (2005-2006), avanzan por un biomorfismo constructivo, que las acerca de una manera muy personal a Brancusi, Moore y sobre todo a Bárbara Hepworth.

En 1987 realiza una composición monumental con destino a una rotonda de la autovía Madrid-Sevilla. Encargo de la empresa que estaba construyendo su trazado, acusa el influjo ingenieril de la obra a la que acompaña. Concebida como una metáfora de la cercana Carmona y la autovía que la intercomunicaba, también señala al viajero

17 CARRASCO, M., “Sevilla. La pintura rinde homenaje a la música”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 11 de julio de 1981, pág. 12.

la proximidad de aquella localidad de sevillana. Y lo hace reclamando su atención al modo del norteamericano Richard Serra, es decir, dominando el paisaje en base al poder de sus constructivas formas, de la gravedad de su masa y del uso de materiales como acero-corten o el hormigón; para después, con argumentos muy sintéticos y elusivos, sugerirle el interés de su rico patrimonio artístico. Cierra la década de los ochenta, la gran exposición individual que en 1988 hizo en el Casino de la Exposición de Sevilla.

Los años noventa no marcarán ninguna novedad en esta dinámica creativa. En ella el dibujo sigue jugando un papel importante como vía de investigación plástica, pero cada vez más como vehículo expresivo. Han quedado lejos las deformaciones y las tensiones de gesto. Ahora se sumerge en un mundo poético que en algunas ocasiones avanza por los senderos de la abstracción, en un sutil diálogo de líneas y colores transparentes donde no se esconden los ecos de Miró y Kandinsky, y en otras, marcha por los de una figuración cuyos trazos vibran y estallan al ritmo de las emociones. Pero serán los trabajos escultóricos los que sigan jalonando el devenir de su producción.

De 1994 data su participación en un proyecto artístico internacional ideado por Melina Mercuri, denominado el "Arca" y destinado a dejar un testimonio del momento cultural europeo para las venideras generaciones. Uno de los convocados a participar en el mismo fue Salvador Tavora, quien pensó para su colaboración en un texto, unas semillas y un hocino, pero quiso darles unidad en una creación artística, que a su vez fuera también otro documento del presente. Para ello solicitó su ayuda, que se resolvió en el diseño de una especie de urna de hierro, que contenía una plancha de chapa del mismo metal con el texto, la citada herramienta y dos pequeños receptáculos de vidrio con las semillas. Para dejar ver su interior, la perforó y acristaló, y, como si fuera un paquete, la ató con unas delgadas barras, también férricas. El resultado estético de aquella creación, donde usaba objetos y materiales extra escultóricos con finalidad simbólica, puso de manifiesto su manejo y acertado uso de los recursos póvera, con lo que una vez más acreditaba la riqueza de matices de su quehacer, siempre abierto al arte de su tiempo.

En 1996 realiza dos trabajos para Ronda en los que se vio muy condicionado por el tema: las estatuas de dos ilustres toreros locales, *El Niño de la Palma* y *Antonio Ordóñez*; y el retrato de *Don Juan de Borbón*. En ninguno de ellos pudo traicionar a la fidelidad en las facciones, pues eran personajes muy conocidos, y tampoco, en el caso de los toreros, a las singularidades de la tauromaquia, que exigían minuciosidad en la representación de los trajes y exactitud en la de las faenas. El resultado fueron creaciones muy naturalistas en las que demostró poder hacer lo mismo que los grandes maestros del realismo tardo decimonónico, e incluso superar la inmediatez de aquel estilo con la introducción de referencias al clasicismo helénico.

LA MÁS RECIENTE PRODUCCIÓN

Fruto del reforzamiento de sus relaciones con los círculos religiosos de Ávila, fueron una serie de obras de gran interés realizadas a finales de los años noventa y estrechamente concatenadas. Tuvieron su origen en la idea de la Junta de Semana Santa abulense de unir, en un símbolo, formado por la yuxtaposición de un torreón de las murallas y un Crucificado, la ciudad y su Semana Santa. Inicialmente, le encargaron que lo convirtiera en el motivo del regalo que deseaban hacer al Papa durante la visita que tenían prevista. Al regreso de Roma, donde se le entregó fundido en plata dorada, decidieron que también fuera el tema de un monumento. De nuevo él fue el escultor elegido para su ejecución. Lo realizó en granito y bronce, dentro de una figuración plena de intensidad expresiva, y se levantó en los terrenos aledaños a la sede de aquella corporación. Precisamente durante su bendición, el obispo de la diócesis le propuso la ejecución de un *Crucificado* conmemorativo del segundo milenio del nacimiento de Cristo. Debía expresar la idea de Salvación, pero también despertar la devoción popular. Como quedó estipulado lo terminó al año siguiente, en el 2000, y lo talló en caoba siguiendo la iconografía tradicional a excepción, marcada por el prelado, de estar clavado por las muñecas. En el contexto de estos trabajos, el párroco de El Tiemblo le encargó un gran mural dedicado al patrón de la localidad, San Antonio. Concluido también en el 2000, siguió las especificaciones de su comitente, aunque actualizando de manera personal los modelos barrocos, circunstancia que lo hace muy interesante, además de cercano y entrañable para sus paisanos.

En lo que llevamos del presente siglo destacan dentro de su producción dos obras de signo estilístico muy distinto, pero que nos advierten una vez más de la riqueza de su lenguaje escultórico. La primera en el tiempo fue otro encargo para Ronda, concluido en el 2002: una composición monumental dedicada al símbolo heráldico del escudo de Andalucía, que precisamente se ideó, en 1918, en el Casino fronterero a su ubicación, en la Plaza del Socorro. En ella, por exigencia del tema se ve obligado a mantenerse en la senda de la figuración, pero llevándola por un camino renovador. Una vez más, busca fundir el conjunto con su entorno y, en el caso de la figura de Hércules, olvida el clasicismo académico para aproximarse al arcaísmo de los legendarios *Kouroi*.

Totalmente distinta fue la segunda. Se trataba de un homenaje de los ingenieros españoles del presente a sus precursores romanos, capaces de hacer una obra como el puente de Alcántara que, después de 2000 años, seguía incólume y sin signos de ruina. Partiendo de su trabajo para el “Arca” de Melina Mercuri, pensó en una caja de acero inoxidable embutida en el suelo para no distorsionar el monumento, en su entorno, pero cubierta por una tapa de cristal que dejara ver su interior. En él, una férrea esfera terrestre flotaba entre misteriosas luces reflejadas que subrayaban su carácter metafórico. Su núcleo lo conformaban un entramado de artilugios, tornillos, tuercas y muelles —todos “objetos encontrados”—, en alusión directa a la concepción mecanicista que de la Tierra y el cosmos tienen los ingenieros, mientras que su corteza, más concretamente la del hemisferio septentrional, se insinuaba con un trozo de chapa batida. Sobre ella,

un compás, apoyado en el continente Americano, señalaba la península Ibérica, el río Tajo y aquel puente, recordando la proyección transoceánica y universal de la ingeniería hispánica. Con su preceptiva inscripción en latín, esta composición escultórica donde se mezclaban recursos neorrealistas, como el empaquetado y el *objet trouvé*, junto a otros póvera, como el uso de materiales pobres con fuerte carga simbólica, quedó inaugurada el 24 de abril de 2006.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Para finalizar cabría destacar la magnífica exposición retrospectiva que en la primavera de 2006 tuvo lugar en la Fundación Aparejadores de Sevilla¹⁸. En ella quedó de manifiesto como la dilatada carrera, más de 50 años, de Nicomedes Díaz Piquero, siempre ha estado guiada por el amor al Arte, y en especial a la Escultura, su vehículo preferido para hacer realidad el mundo de magia y misterio que latía en su imaginación. En ese camino, su guía fue el respeto a los valores eternos que le descubrieron los clásicos, pero renovados y reinterpretados en el contacto directo con los lenguajes estéticos de la época que le tocó vivir. El resultado una producción comprometida, reflexiva y sin fisuras, donde la sinceridad y el deseo de originalidad le ha situado siempre en la primera línea de la renovación, como bien ha reconocido la historiografía artística sevillana, que le considera figura esencial en la introducción de las novedades conceptuales, formales, técnicas y materiales que caracterizan a la plástica contemporánea, y en especial a la de la segunda mitad del siglo XX¹⁹.

18 Vid. *Nicomedes. Esculturas: 1956-2006*, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2006.

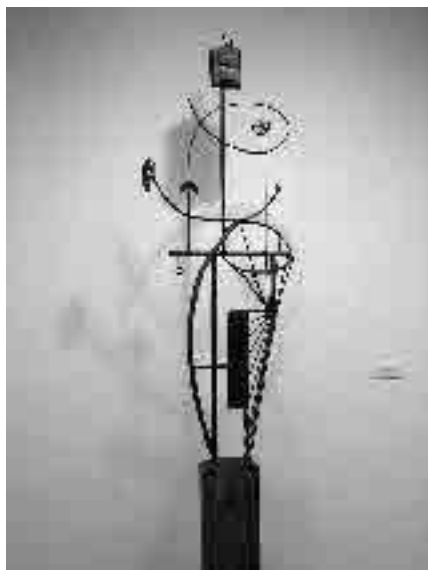
19 MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María, "El arte desde el siglo XIII hasta nuestros días", en *Sevilla y su provincia*, Sevilla, Gever, 1984, tomo III, pág. 365. PÉREZ CALERO, Gerardo, "La plástica escultórica en la Sevilla del siglo XX", en *Sevilla y su provincia*, Sevilla, Gever, 1993, tomo IV, págs 320-24, 327, 342. RODRÍGUEZ BARBANCHO, Juan Ramón, "Escultura contemporánea en Andalucía", en *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2002, págs. 127-128.



Lám.1. Cabeza de Cristóbal, 1955.
Lám. 2. Niña sentada, 1961.



Lám. 3. Ilustración para el poemario *A plena sombra*, de Alberto García Ulecia, 1963.
Lám. 4. Sonrisa atlántica, 1964.



Lám. 5. *Mujer andando*, 1967.

Lám. 6. *Figura con pez*, 1969.



Lám. 7. *Pájaro*, 1969.

Lám. 8. *Monumento de Las Pajanosas*, 1971.



Lám. 9. El rey y la reina, 1973.

Lám. 10. Fuente de Villegas. Sevilla, 1973.



Lám. 11. Luz de noche, 1977.

Lám. 12. Ritmos internos, 1979.



Lám. 13. Madmoiselle d'Avignon, 1980.

Lám. 14. Beethoven, 1981.



Lám. 15. Composición monumental en la Autovía Madrid-Sevilla (Carmona), 1987.

Lám. 16. Cristo de las Murallas, 2000.