



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

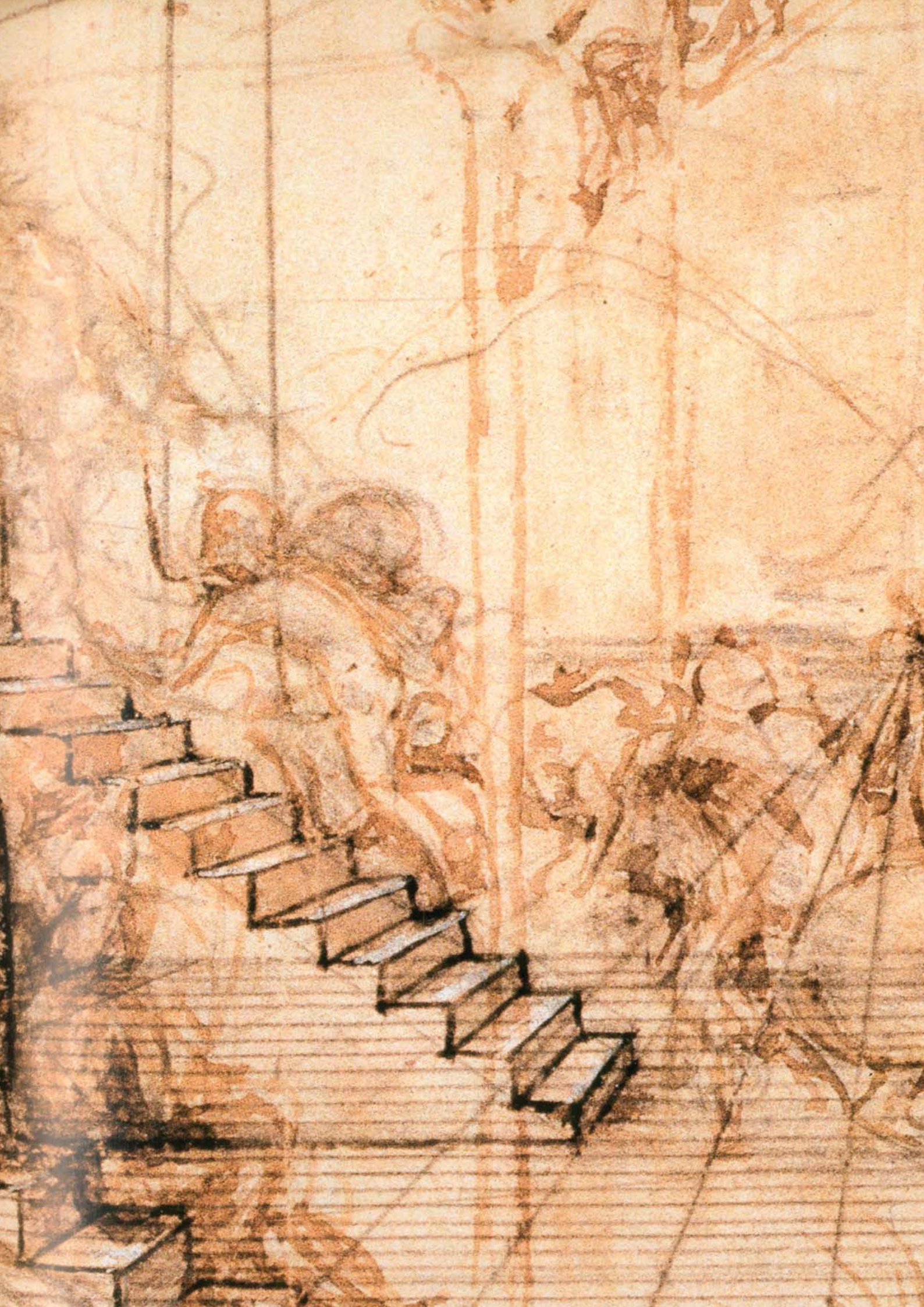
I cavalli di Leonardo Da Vinci: La utopía pactada

Jordi Vila Coldeforns

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

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

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

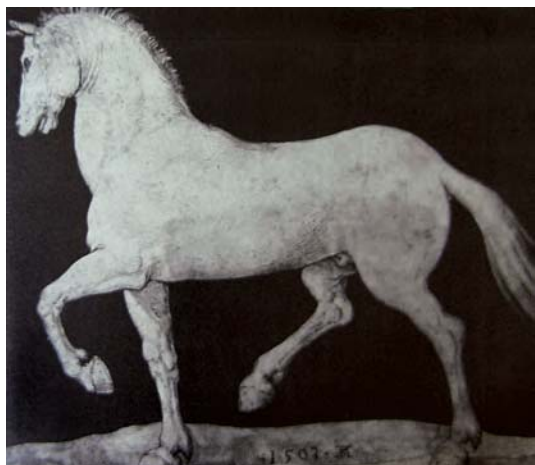


METODOLOGÍA





Δ4. **El caballero, la muerte y el diablo**, Albrecht Dürer, 1513. Grabado a buril, Gabinete de Diseño y Estampa degli Uffizi, Florencia. inv. 4750 st. sc.



△5. **Caballo**, Albrecht Dürer, hacia 1505, Grabado Gabinete de Diseño y Estampa degli Uffizi, Florencia. inv. 4750 st. sc.

△6. **Estudio del Monumento a Trivulcio**, Leonardo da Vinci, 1508-11. Pluma y tinta, 203 x 143 mm. Royal Library, Windsor RL 12344v

▷7. **El gran caballo**, Albrecht Dürer, 1505. Grabado, 16,7 x 1,9 cm. Gabinete de Diseño y Estampa degli Uffizi, Florencia. inv. 4750 st. sc

▽8. **Caballo** (fragmento), Albrecht Dürer, 1505, Grabado



1.1 Fuentes documentales

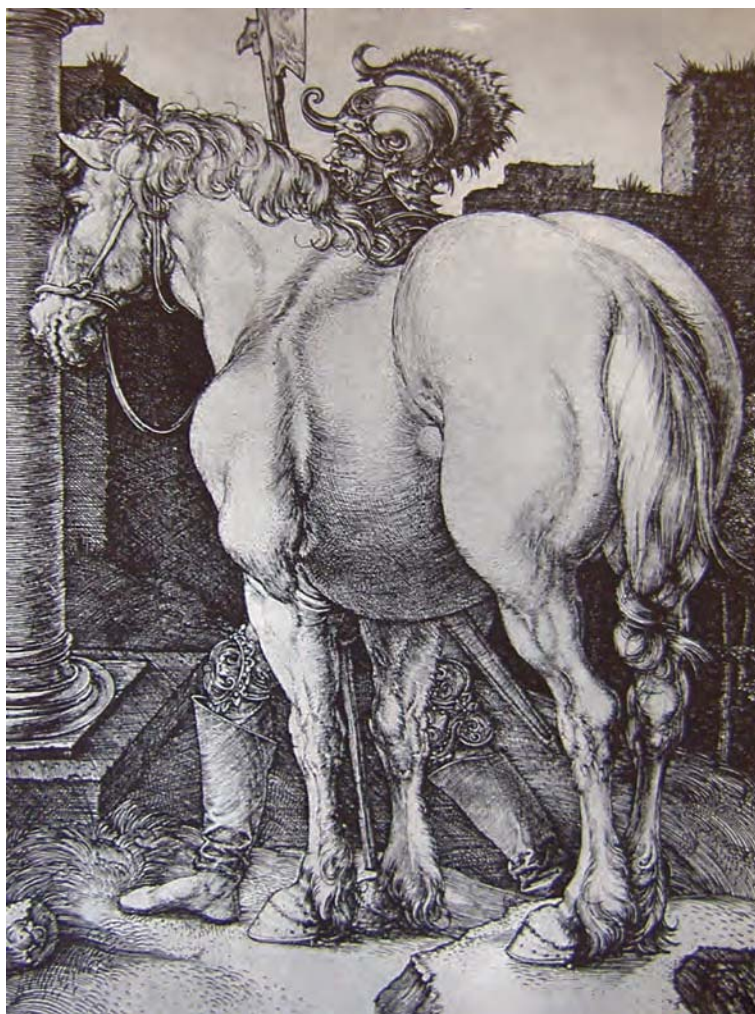
Decía A. López en una entrevista en el diario EL PAIS: " Yo no he escogido mi vida". (cal citar la referència exacta)

De manera parecida, el enorme lapso de tiempo dedicado a la tesis ha evolucionado en paralelo al desarrollo de mi mundo profesional en la escultura. Quizá no tanto en mi obra, sino en la colaboración con otros escultores en el desarrollo de sus proyectos de arte público, especialmente con Luisa Granero que fue mi profesora en tercer curso de la Facultad, Víctor Ochoa y Antonio López y en proyectos de restauración entre los que destacaría los caballos de Gargallo del estadio olímpico de Montjuic y los modelos de cinco esculturas del monumento al Dr. Robert en Barcelona, de J. Llimona.

Esos largos periodos pasados en talleres, fundiciones, con ejecutores de piedra, escultores, debido a la tipología de los proyectos, me dieron, sin apenas darme cuenta en su momento, una formación direccional que no tenía en el inicio de la tesis y que, finalmente, me ha obligado a intensificar aspectos inexistentes en su inicio, como es el caso de las maquinas de punto, que no estaban ni tan solo en el borrador cuando, en estos momentos, es una de las hipótesis claves de mi trabajo.

Me gustaria enfatizar el hecho de no pretender solamente el hacer una descripción formal de lo que intenta describir un dibujo, sino enfrentarme a la complejidad de reconstruir su funcionamiento y los motivos que lo generaron.

Pero no solo la práctica me ha de dar argumentos para sostener mis ideas y mis hipótesis: debo ser exhaustivo y riguroso en el uso de las fuentes documentales de la época de Leonardo y de los estudios que sucesivos autores han desarrollado con anterioridad, implicar también las nuevas tecnologías en el desarrollo narrativo y especulativo de la tesis y,



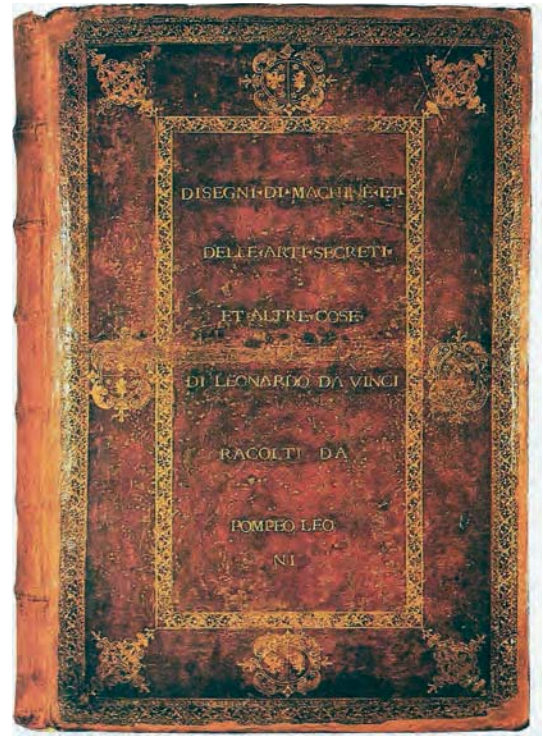
finalmente, referir en el practicum, la comprobación in situ, a través de numerosos viajes, de los originales referenciados y no de la insinuación fotográfica o del rastro publicado que nunca permite apreciar en su totalidad la realidad del hecho artístico.

Leonardo, en sus últimos años, recopila por temas la mayoría de sus manuscritos en Francia, unas diez mil hojas de las cuales hoy solo nos quedan unas mil. Todos estos documentos, se supone que conjuntamente con diversas pinturas y esculturas, pasan a su discípulo Melzi. Finalmente sabemos que Pompeo Leoni, escultor de la corte de Carlos V de Alemania, compra la mayor parte de estos manuscritos y una pequeña escultura de un caballo, obra modelada por el propio Leonardo, de la que perdemos el rastro y solo intuimos que puede ser el caballo de Budapest o bien, como yo personalmente creo, el de la Duquesa de l'Arenella.

No sólo podemos utilizar los dibujos, maquetas y esculturas originales atribuidas a Leonardo para la construcción hipotética de los modelos tridimensionales, también podemos buscar en el terreno de las fuentes históricas, todo y teniendo la precaución de considerar que muchas veces están vinculadas a hechos faltos de verificación o prueba fehaciente a favor o en contra. Por ejemplo, es muy posible que Durero viera y copiara los manuscritos de Leonardo, probablemente en Venecia como parecen demostrar los folios de Dresde.

Es el códice Huygens el que nos abre más puertas sobre ese misterio que es el movimiento y los estudios de perspectiva de Leonardo.

Otras fuentes históricas son las numismáticas, quizá uno de los mayores logros en el tratamiento del espacio en el renacimiento, tan importante como la pintura, la arquitectura y la escultura, pero silenciado quizá por



△9. Portada Encuadernación del Codice Atlántico recopilación de Pompeo Leoni, 1590
Biblioteca Ambrosiana, Milán

<10. El Furor de Carlos V, Grupo Escultórico Con Armadura, Pompeo Leoni 1564. Bronce, 199 cm de alto. Museo Del Prado, Madrid

▽11. Ocho cabezas, caricaturas grotescas Francesco Melzi, 1570
218 x 153 mm.
The Royal Collection, inv. RL 12.491 recto





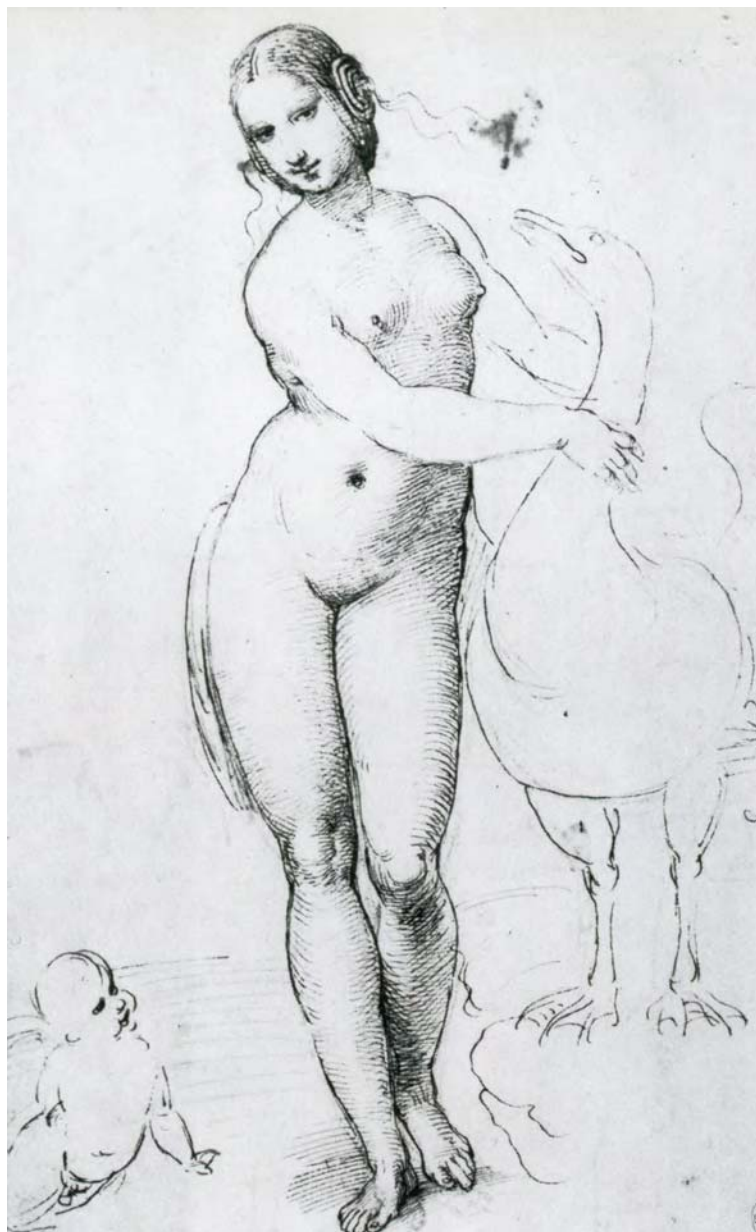
su intimismo y su reducido tamaño. Los retratos psicológicos que acontecen en ella junto con las escenografías, son tan importantes en el descubrimiento y construcción del espacio como cualquier dibujo previo de un gran mural o una gran escultura.

Otro aspecto importante serían los tratados y documentos sobre la tecnología utilizada en la escultura de la época. Lo que nosotros actualmente podemos recapitular en un solo libro de escultura renacentista, representaba para Leonardo y sus contemporáneos largos, costosos y complicados viajes para poder contemplar e influenciarse de la calidad de los referentes, si bien existían pequeñas copias a escala reducida, los bronzetti, que transmitían la forma de los monumentos clásicos a través de esculturas de entre 20-30 cm. conservadas en los museos de Bargello, British, Louvre y Victoria & Albert.

Estas interpretaciones más abiertas serían las de querer ver lo que Leonardo vio en vida; me refiero concretamente a su estancia en Venecia, donde pudo contemplar los caballos de San Marco y el monumento ecuestre del Gatamelatta de Donatello en Padua.

<12. **El Furor de Carlos V**, detalle del desnudo de Carlos V sin coraza, Pompeo Leoni, 1564. Bronce, Museo Del Prado, Madrid

▽13. **Leda**, Copia del Original de Leonardo, Rafael. 1506
30,8 x 19,2 cm. Royal Library, Windsor



También deberíamos referir las inercias del bajo renacimiento con Verrocchio, Donatello, etc.. de las que no se liberan sus discípulos como es el caso de Leonardo. Mención aparte merecen las influencias mutuas entre Miguel Ángel y Leonardo de las cuales hay amplias referencias en otro capítulo de esta tesis. Recordar aquí tan solo, la influencia de los esclavos o del David en proyectos de escultura.

Considerar asimismo las influencias de los propios lugares: Milán le impregna con la convivencia de Bramante y Lucca Paccioli elementos fundamentales para la comprensión de Leonardo; Florencia, con sus maestros Fra Angélico, Giotto, Verrocchio, etc. y el intercambio intelectual neoplatónico con Miguel Ángel, así como las ciudades de Roma y Venecia con sus construcciones y obras clásicas. Los espacios no son neutros. Embriagan en cierta medida la obra de los artistas, y estos no imponen su obra personal como ocurre en la actualidad y en el mundo contemporáneo.

No es posible comprender el coste real de elaboración de la pieza mediante una simple conversión y actualización de su valor original en ducados transformados en euros actuales. Por ello, es conveniente analizar los contextos económico, social y político de la época:

Económico: Quizás con una enorme sonrisa a nivel cultural no es difícil entender lo paradójico que resulta que la escultura colosal de Francesco Sforza fuese una inversión de toda una ciudad, un esfuerzo económico para toda su corte que, evidentemente, era repercutido directamente en su mayoría sobre el pueblo llano, mientras que, actualmente, un solo dibujo de Leonardo adquirido en una subasta permitiría fundir doce caballos similares (por ejemplo, el dibujo del caballo para la batalla de Anghiari, se vendió en el año 2002 en por más de 13 millones de euros).



<14. **Leon y Hercules**, Leonardo da Vinci 1400, Royal Collection, Windsor. Folio 12640

△15. **Modelo en cera para el Hércules** (perdido), Miguel Ángel. Casa Buonarroti, Florencia

▷16. **Estudio de Hércules**, Miguel Ángel Victoria & Albert Museum, Londres

▷18. **David con la cabeza de Goliath**, Bartolomeo Bellano, Bronce, 28,6 cm.





Quizás nuestra sociedad ha llegado al absurdo: en el Renacimiento se competía por tener los mejores artistas y financiar sus mejores obras y actualmente se especula económicamente con su recuerdo.

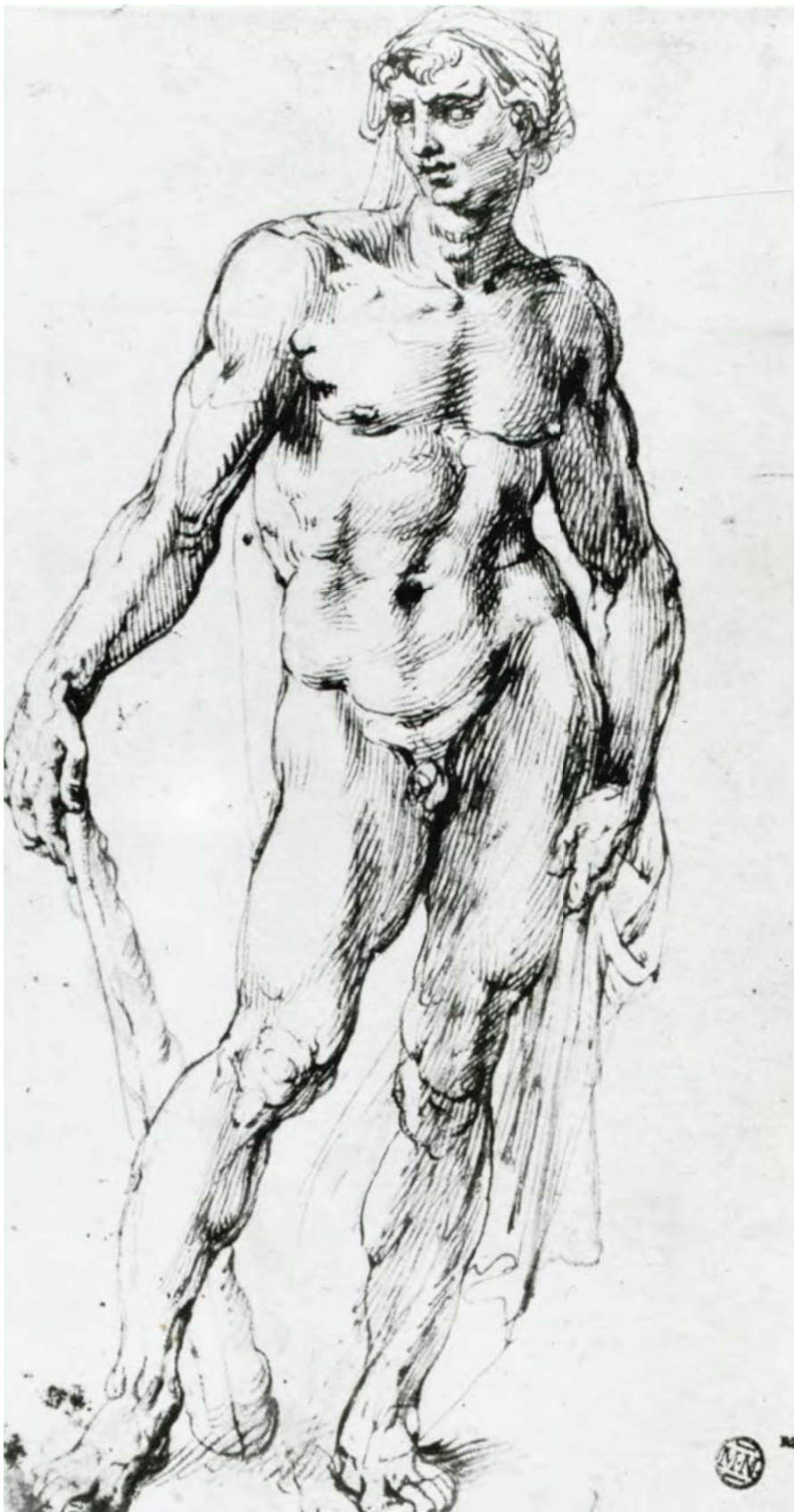
Centrando el contexto económico, es importante indicar también que en esta época Italia se convierte en la banca de Europa, financia guerras y proyectos, sirve de prestamista a las cortes europeas y detenta la mayor concentración de dinero a préstamo del mundo conocido, especialmente en manos de judíos que, a pesar de no ser bien aceptados, si eran tolerados a diferencia de algunas otras naciones europeas. a pesar de todo, la nación italiana en su conjunto no nada en la abundancia debido a los enormes gastos arrastrados por sus contiendas internas.





Michelangelo

6



Durante la investigación una de las satisfacciones más gratificantes fue descubrir esta nueva imagen de la escultura sobre Hércules realizada por Miguel Ángel y que desapareció durante la revolución francesa. La descubrí en el catálogo de una subasta realizada por la casa Dorotheum de Viena en 2011. Se reproduce en la figura 18, que es perfectamente compatible a la copia realizada por Rubens del natural (figura 17) .

▷17. **Boceto del Hércules perdido de Miguel Angel,**
Rubens, antiguamente en Fontainebleau. Museo del Louvre, París

▷18. **Boceto del Hércules perdido de Miguel Angel,**
Escuela itakana. subastado en 2011 en Dorotheum, Viena

▽20. Fragmento de pata de caballo del monumento a Enrique IV. destruido en la revolucion francesa. Gianbogna

▽21. Monumento a Enrique IV. destruido en la revolucion francesa. Gianbogna

En ocasiones se encuentran fragmentos de las piezas desaparecidas como, por ejemplo, parte de una pata delantera del caballo correspondiente al monumento ecuestre de Enrique IV.





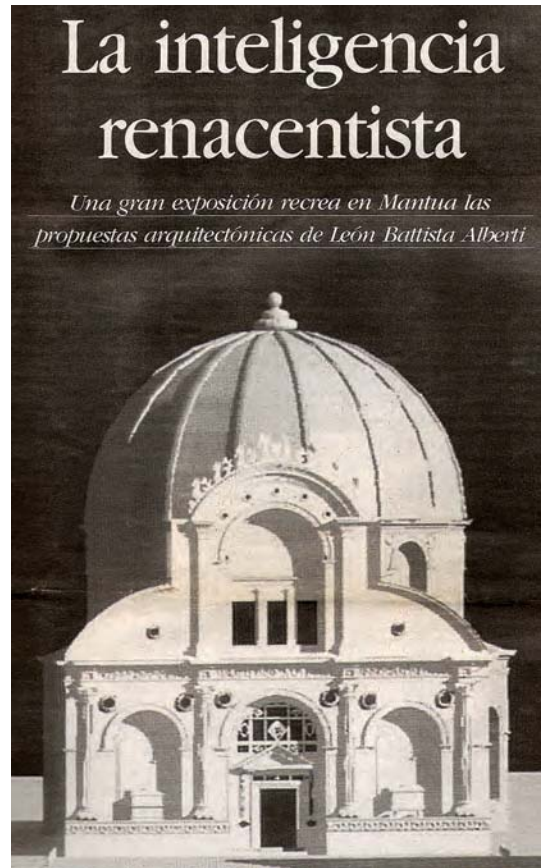
Social: Mecenas (pendiente de desarrollar) + religión y filosofía.

Político: Relacionado básicamente con las guerras internas entre ducados, condados y ciudades- estado que generan un clima bélico continuo y, por las presiones de los grandes imperios europeos que veían con recelo la gran cantidad de poder de deuda económica que detentaba una nación que contaba asimismo con la capitalidad del poder religioso y con una línea política nada proclive a establecer continuas alianzas mediante matrimonios de estado o de conveniencia.

1.2. Hipótesis tridimensionales y tecnologías digitales

Si bien el enorme lapso de tiempo invertido en la construcción de esta tesis ha influido negativamente en algunos aspectos, no es menos cierto que en otros ha aportado elementos de un matiz claramente positivo. Este ha sido el caso de la aparición de nuevas tecnologías digitales aplicadas a los modelos tridimensionales escultóricos, que hace escasamente cinco años eran prohibitivas económicamente y solo se usaban en la industria automovilística y en la aeronáutica. Es aún más positivo el hecho de que se esté construyendo el lenguaje digital aplicado a estas tecnologías.

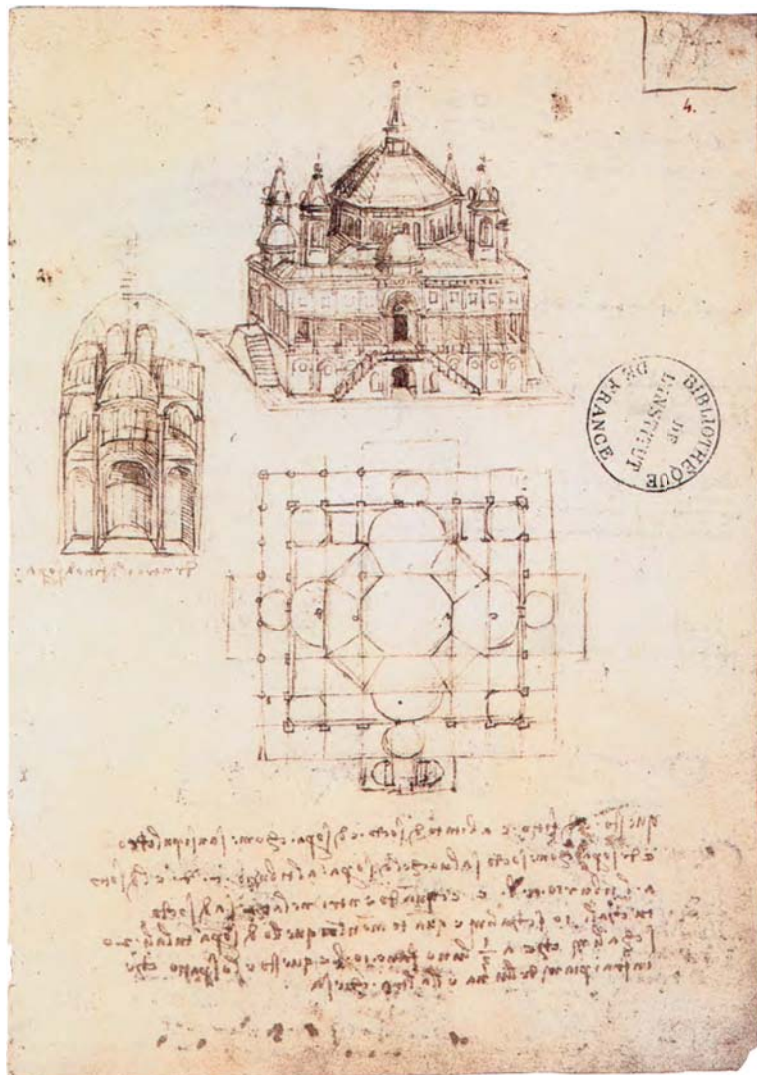
Estamos en la primera frontera, en el momento en el que aparecen infinitas posibilidades: documentales por un lado (exactitud en la toma de datos tridimensionales X, Y, Z), narrativos (nos permiten jerarquizar la información dada) y, finalmente, artísticos (generamos imágenes plásticas exactas como encuadres fotográficos, densidad atmosférica en el espacio, iluminación, etc...). Estos tres aspectos, repito, no hubieran sido posibles hace muy pocos años.

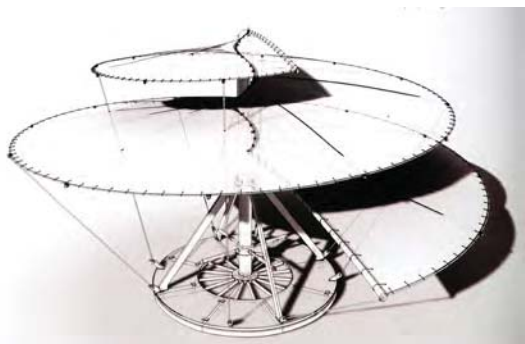


Δ22. Recreación del Templo de Rimini sobre proyecto de Leon B. Alberti, Diario El País, 1994, Artículo sobre exposición de Leon B. Alberti en Mantua

◁23. Estudios de edificación de planta central, Leonardo da Vinci, 1487-90
Pluma y tinta, 233 x 166 mm. Códice Ashburnham 1875/1, fol. 4r
Biblioteca del Instituto de Francia, París

▽24. Interpretación del folio 4r del Códice Ashburnham, 2002, Maqueta en tierra cocida expuesta en la exposición Bramante en Milan





△24. Modelado tridimensional según Mario Taddei y Edoardo Zanon basado en el Folio 83v, Manuscrito B, París, Proyecto Leonardo3, 2004

△25. Folio 83v, Manuscrito B, París, Leonardo da Vinci, Biblioteca del Instituto de Francia, París

▽26. Interpretación Tridimensional de edificio a partir del dibujo original de Leonardo, fol 16r Ms. B 2173, Biblioteca del Instituto de Francia
Maqueta en madera expuesta en la exposición Bramante en Milan 2002

La fortuna ha permitido que, con ayuda de empresas vinculadas a la digitalización con luz blanca estructurada, se puedan construir modelos virtuales que abran un poco más la luz de esas sombras que son los monumentos ecuestres de Leonardo y los procesos de fundición paralelos.

Es importante centrar que en paralelo a la elaboración de esta tesis ha nacido en mis líneas de investigación el interés por construir una metodología óptima para la transmisión educativa y docente de la escultura de creación contemporánea, pero también la escultura que esta en los museos y en colecciones privadas.

Fundamentalmente la tesis, además de ser expresada en su momento de lectura, quisiera que tuviera una posibilidad de acercamiento con todo este material digital a un entorno en el cual los niños, los discapacitados tanto físicos como psíquicos y, finalmente, el público en general, tuvieran acceso a esa información que solo está en dibujos y, dado que hemos podido generar modelos tridimensionales físicos, el tacto y la jerarquización de la información tridimensional de manera cromática, pueden aproximar a Leonardo y sus monumentos al público en general.

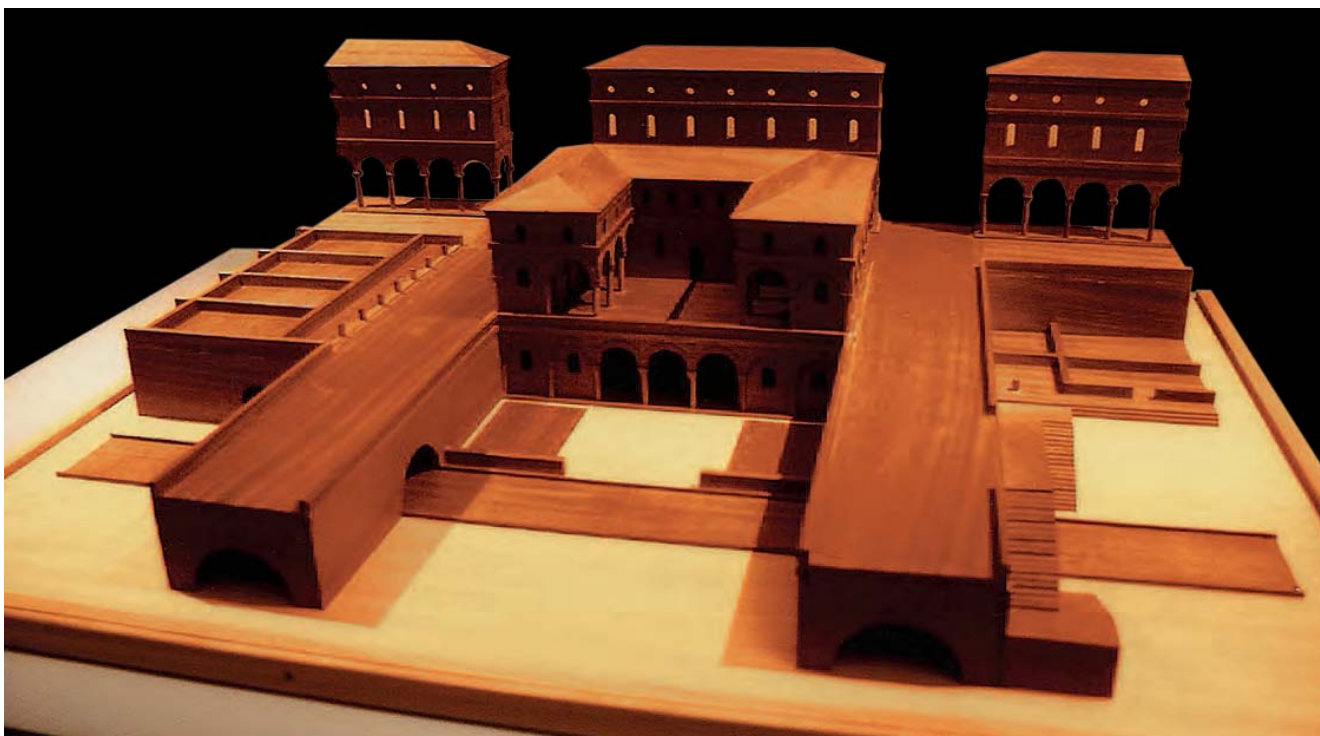
Este es un objetivo claro del grupo de investigación (POLIS – grupo de investigación de la Universidad de Barcelona), conjuntamente con la fundación Designe For All, que tiene su interés fundamental en adaptar espacios públicos para discapacitados y evaluar los ensayos para optimizar esos modelos en el proyecto concreto de la difusión del arte a nivel público.

Tal y como decía en la introducción, el objetivo final de la tesis ha de ser para mi la capacidad de transmitir en este material algo que quizá no estaba suficientemente nítido en su momento original.

Creo que, como escultor, y al haber modelado toda una serie de maquetas de los proyectos de Leonardo puedo aportar una traducción tridimensional de la información bidimensional que son los dibujos.

Mi deseo es que estas traducciones en volumen ayuden a entender el mundo interior de los proyectos ecuestres del artista, repitiendo como actor y no como teórico la aventura de intentar construir, dentro de mis limitaciones, tal y como pretendidamente lo hubiera hecho o podido hacer el propio personaje.

Por ejemplo, haber modelado el caballo de Budapest me ha hecho entender las deformaciones posibles del modelo de cera, no como la interpretación de la foto ya que no he modelado del natural, pero si he tenido



que comprender la forma como experiencia vivida.

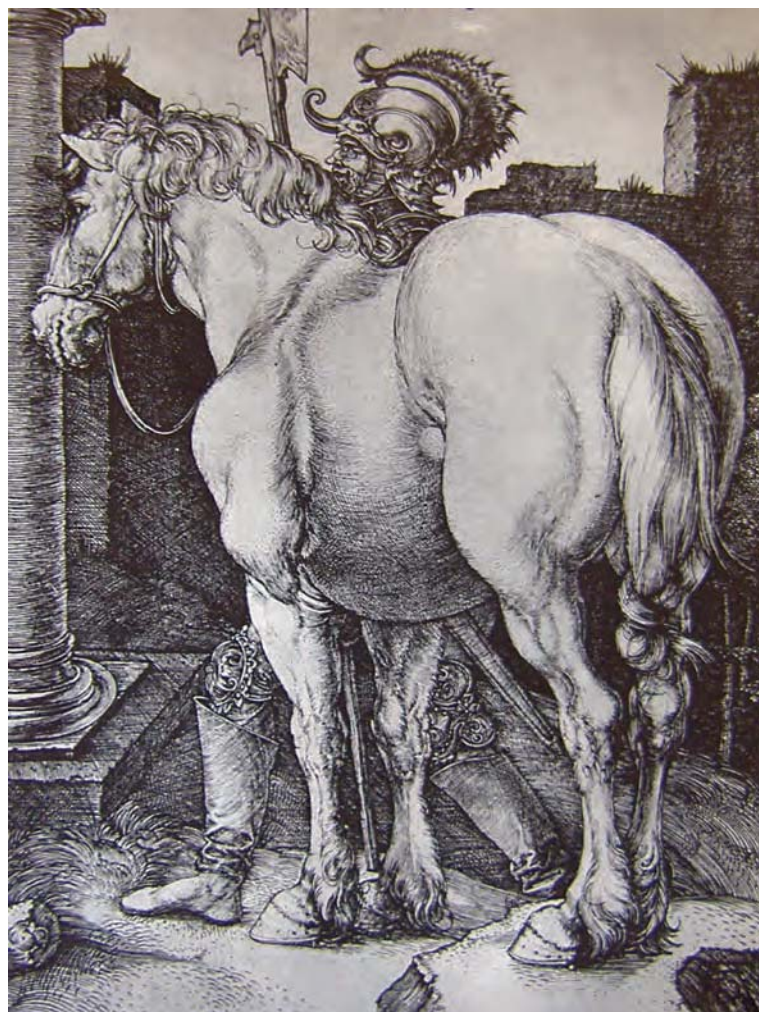
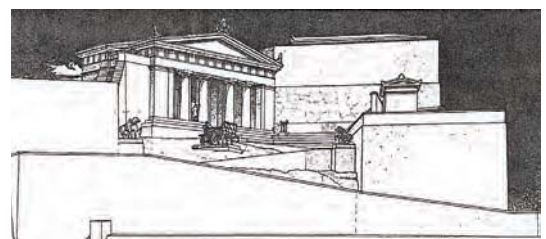
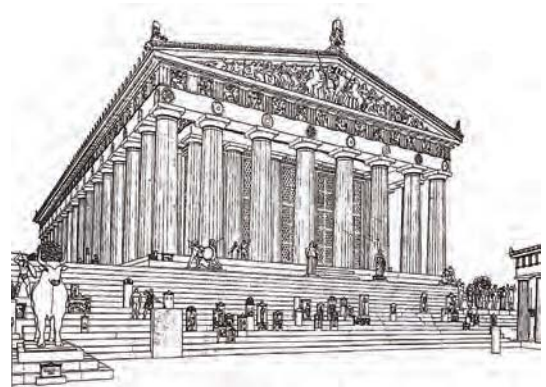
Los otros modelos han sido transformaciones tridimensionales a partir de dibujos, lo que hace mucho más complejo el proceso de la traducción porque un dibujo puede tener ambigüedades absolutamente veladas (como puedan ser la desaparición de sombras) y he tenido que reconstruir la información a partir del conocimiento anatómico, la composición plástica y la metodología de la corrección constante error – ensayo // acierto – error.

Con ello quería abrir la puerta a que los doctorandos de Bellas Artes usen sus recursos plásticos como hipótesis a nivel de museología, y a nivel de creación artística.

Tenemos como precedente la interpretación presentada en la bienal de Venecia recreando la jaula de contención del bronce del caballo del folio (códice de Madrid) 157R. Si bien son infinitas las versiones de la Mona Lisa o del dibujo de la proporción del hombre de Vitrubio de Leonardo no es menos cierto que centenares de otras obras quedan en el olvido por su relación coste de producción / popularidad. Así, las transformaciones multimedia que puede ofrecer el mundo digital tridimensional, abrirían una nueva puerta a las aportaciones plásticas de referentes de otros autores.

Quizá esta metodología se ha generado desde cierto egoísmo, dado que una tesis genera un gran tiempo en información, bibliotecas, viajes, visitas a museos, análisis de fotografías, dibujos, reuniones con personas, etc. , deseaba que ese tiempo también pudiera revertir en mi formación como escultor.

Por lo tanto casi me autoimpuse una parte práctica en esta tesis, en que el modelado conviviera con la lectura y contemplación de otras obras, y fuera un elemento más de reflexión para la comprensión de ellas. Inde-



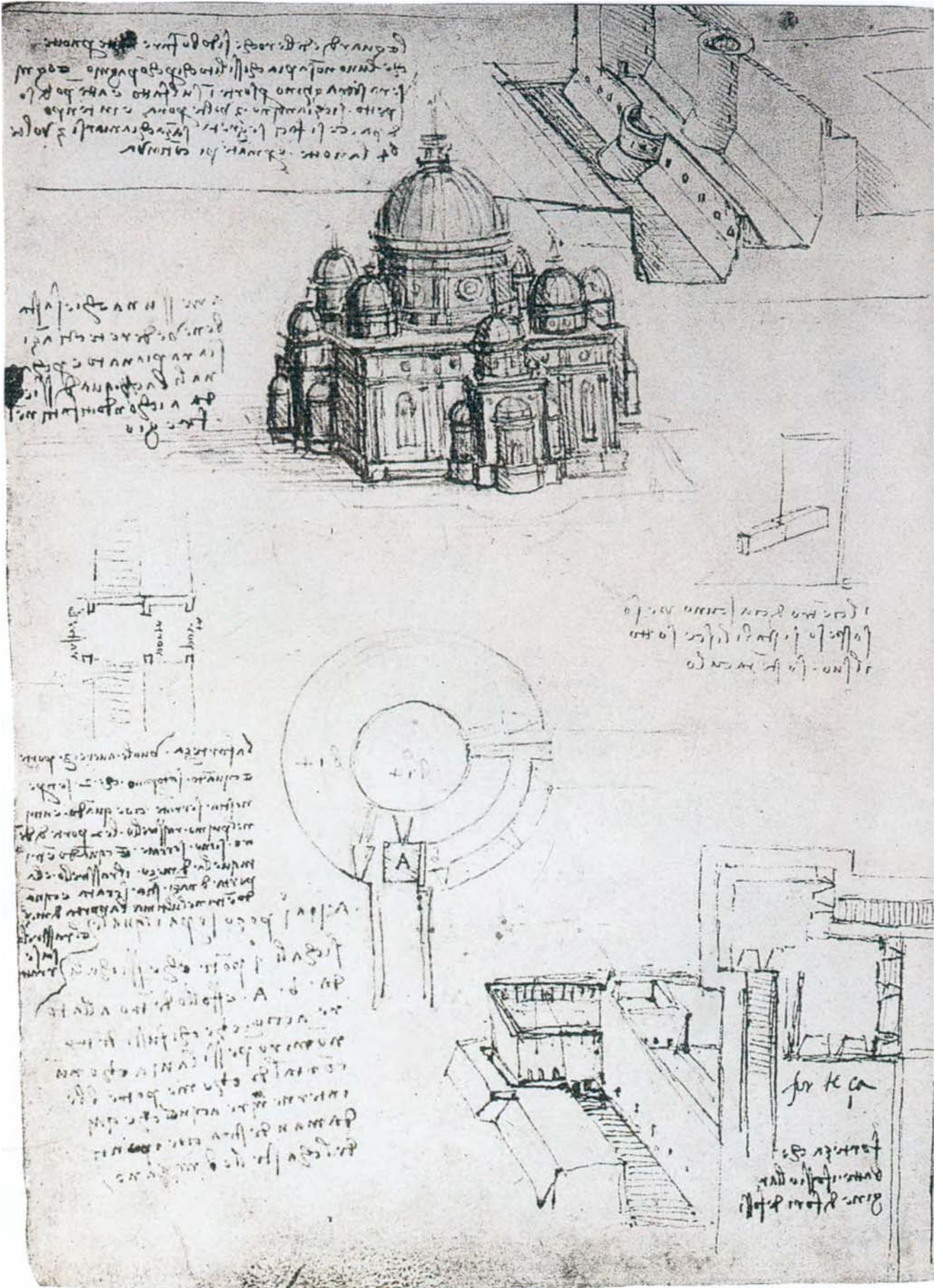
△27. Reconstrucción del Partenón de Atenas, Dibujo

△28. Hipótesis Tridimensional De La Acrópolis De Atenas, Maqueta

△29. Hipotesis de la Acrópolis de Atenas, Puerta de los Propíleos, Dibujo

◁30. Interpretación tridimensional de edificio a partir del dibujo original de Leonardo da Vinci Ms. B 2173, fol. 18v, Biblioteca del Instituto de Francia, Maqueta en tierra Cocida Expuesta En Exposición Bramante En Milan, 2002

▷31. Estudios arquitectónicos de una edificación de planta central y bocetos del trazado de una fortaleza, Leonardo da Vinci, 1487-1490 Pluma y tinta, 232 x 165 mm. Biblioteca del Instituto de Francia, París, Ms. B 2173, fol. 18v



pendientemente del presente trabajo académico y de sus conclusiones, el practicum escultórico de modelar parte de los proyectos ecuestres me ha enriquecido pues en paralelo a las respuestas que pretendía construir.

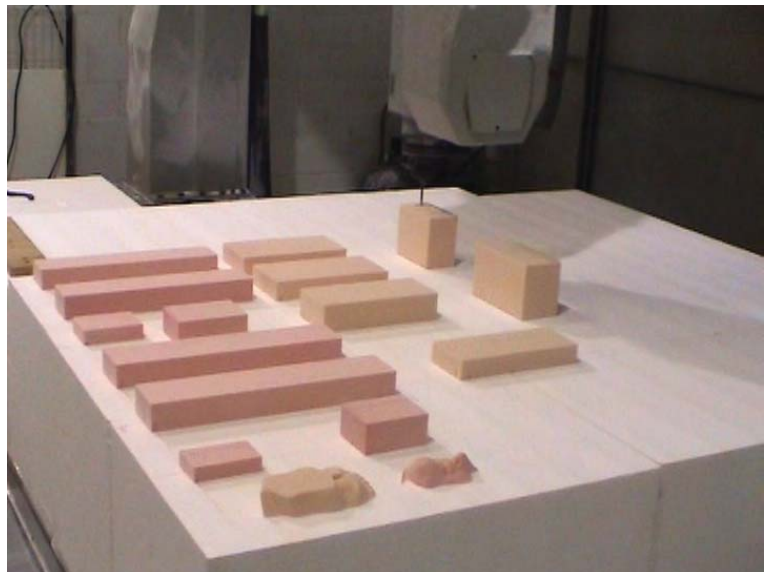
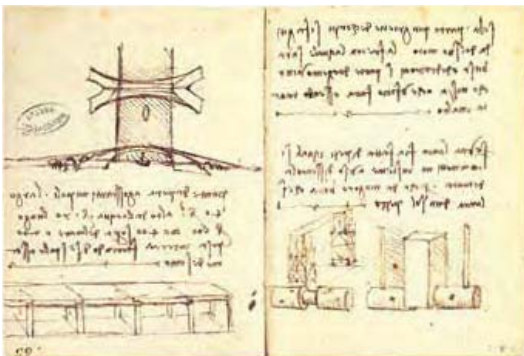
Sin esa parte de practicum, este estudio hubiera sido una conclusión clásica de Historia del Arte de reflexión y documentación historiográfica de un tema. Quería que, al terminarla, mi taller no hubiera estado abandonado todo ese tiempo: he llevado la labor de tesis no al espacio clásico de consecución sino directamente al taller. Es decir, que la parte práctica no significara el aislamiento clásico de construcción de un trabajo preeminentemente teórico.

Por ello, a parte de la revisión del estado del arte sobre las obras abalizadas, las he reproducido a pequeña escala en mi taller y realizado además numerosas fotografías en espacios públicos y museos, elementos que han permitido nutrir gran parte de la iconografía de la tesis (por ejemplo, la mostrada en la figura 32).



32. Reconstrucción de máquina de referenciado por barillas para ampliación del caballo del monumento a Sforza a partir del dibujo del Códice Atlántico 577v





<33. Render (estereolitografía, archivo digital tridimensional) de un modelo escultórico basado en los dibujos del monumento ecuestre al general Trivulcio, Jordi Coldeforns, 1994, Barcelona

△34. Interpretación escultórica a partir del dibujo del proyecto para monumento ecuestre de Francesco Sforza. Folio RL12360r, Nina Akamu Hipódromo de Milán

△35. Dibujo original de Leonardo de 1502 para un puente que uniría Gálata y Constantinopla sobre el canal del Bósforo

▷36 y 37. Proceso de Construcción y obra finalizada de un puente por el arquitecto noruego Vebjørn Sand basado en el diseño original de Leonardo, en la población de Aas, Noruega, 2001





El acto intelectual de modelar era lógico dado que los proyectos móviles de Leonardo que cambiaban constantemente, se basaban en un estudio de la forma pero también en una variación de los modelos. Haber hecho solo una representación hubiese sido faltar a este principio.

Paralelamente al desarrollo temporal de esta tesis han aparecido, de forma muy puntual, otros proyectos parecidos de intentar concretar las formas de los proyectos escultóricos de Leonardo en elementos tridimensionales, como ya había sido habitual desde hace muchos años en sus máquinas o arquitectura.

El caso más relevante es la aproximación de la escultora Nina Akamu que, encargada y financiada por un ex-piloto de aviación americano, construye la escultura del caballo de Sforza al tamaño proyectado por Leonardo en sus escritos.

En cuanto a mi aportación personal en esta tesis, por lo que respecta a este apartado de prácticum, se puede resumir de la siguiente manera:

Tengo una realidad histórica tangible e irrefutable como son los documentos de Leonardo. Con una dosis de egoísmo en este sentido, mantengo el taller abierto. A partir de esa conjunción, realizo seis maquetas para relacionarlas con esa variación de los modelos presente en da Vinci.

De las posibles opciones que tenía he optado por definir los dibujos y seleccionar los de más detalle y más definidos e interpretar el caballo de







Budapest.

Estos seis modelos he procurado que fueran todos del mismo tamaño para poder hacer la comparativa en relación a forma y movimiento, para de esta manera relacionarlo lo mas correcta y coherentemente posible con el tamaño de la estatua de Budapest.

Finalmente, he modelado un caballo de un metro del que, creo, bien podría ser el caballo de Sforza o, cuando menos, una interpretación de los rastros de como pudiera haber sido el referido equino. Más como una autodisciplina para generar el cavallo que no como punto definitivo de esta tesis.

Entiendo que de lo que se trata es de procurar un conflicto entre las fuentes y el prácticum: no se puede entender una tesis que acaba con una imagen única, por ello mi intento es acabar con una galería multidisciplinar de imágenes.

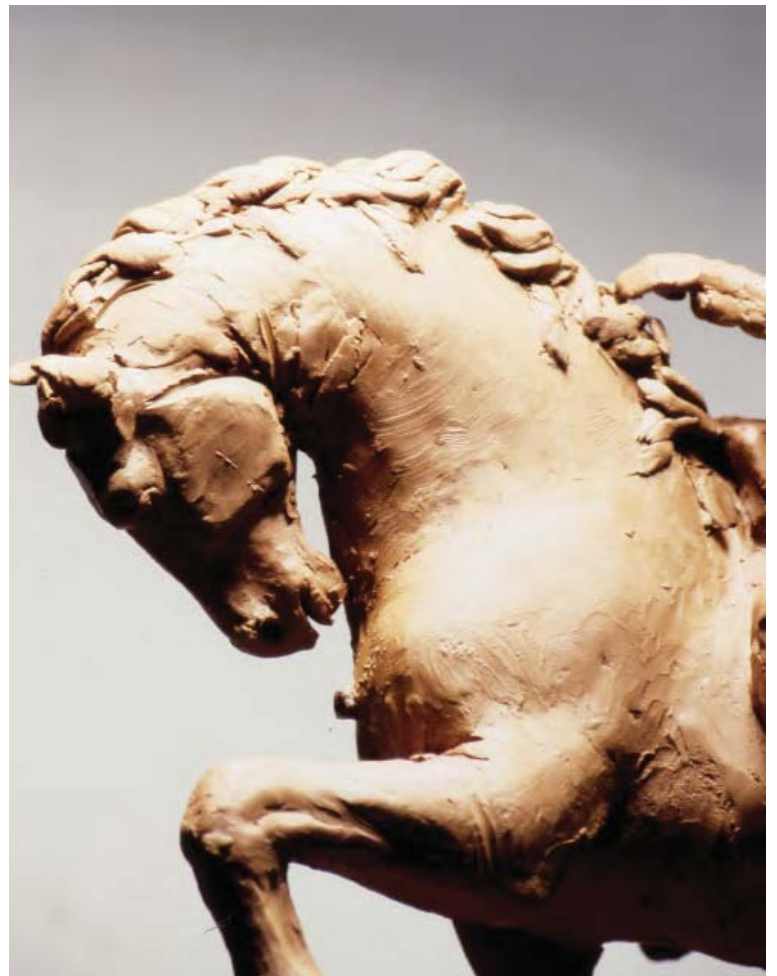
Según todo lo anteriormente referido, el prácticum no es el objetivo final de esta tesis, ni su conclusión; es un argumento más, usado para reflexionar sobre el tema, es un enlace metodológico de debate.

Su final es un interrogante necesario, donde, tal y como cito en su inicio y conclusión, el fracaso también es posible.



△Página anterior y 38, 39, 40 y 41. Interpretación escultórica a partir del dibujo del proyecto para monumento ecuestre de Francesco Sforza, Royal Library, Windsor RL 12360r, Jordi Coldeforns, 1996. Barro, Colección del Autor

<42. Estructura para modelado del proyecto ecuestre del General Trivulzio, Folio RI 12343r, Jordi Coldeforns, 1996







<∇42, 44, 45 y 46. Interpretación escultórica a partir del dibujo del proyecto para monumento ecuestre de Francesco Sforza, Royal Library, Windsor RL 12360r, Jordi Colldeforns, 1996. Barro, Colección del Autor







◁▷▷47, 48, 49, 50 y 51. Interpretación escultórica a partir del dibujo del proyecto para monumento ecuestre al general Trivulcio, Royal Library, Windsor RL 12343r, Jordi Coldeforns, 1996. Barro, Colección del Autor

