

# Los dibujos de Vostell como diálogo interior y exterior: A propósito del boceto de una propuesta escultórica para una rotonda en Cáceres

Vostell's drawings as an interior and exterior dialogue:  
A sketch of a sculptural proposal for a roundabout in Cáceres

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO\*

## Resumen

*La obra pública de Vostell posee distintas orientaciones, que van desde la elaboración de Land Art hasta elementos de carácter más funcional, como faros, rotondas o arcos monumentales, para cuya elaboración recurre a trabajos previos en forma de dibujos y maquetas. Sus propuestas en bastantes ocasiones resultan imposibles de ser llevadas a la práctica por diferentes motivos (ambientales, económicos, etcétera), hasta el punto de que pueden responder a una aproximación irónica por parte del artista, que juega así con la imposibilidad como parte de su propuesta estética. Un ejemplo preciso es el de la estructura escultórica para el acceso norte a la ciudad de Cáceres desde la carretera nacional N-630, cuyo primer esbozo elabora en la Plaza Mayor de Trujillo. Se trata de un dibujo que, un mes después, ante la petición del promotor de que se trate de una fuente, Vostell colorea y le añade un comentario lleno de ambigüedad cómica. Este proceso enriquece el dibujo con diálogos que se refieren tanto al contexto como a una reflexión sobre la obra en consonancia con otros planteamientos artísticos que lleva a cabo el propio Vostell.*

## Palabras clave

*Vostell, dibujo, obra pública, estética de Vostell, proceso de creación artística.*

## Abstract

*Vostell's public work has different orientations, ranging from the creation of Land Art to elements of a more functional nature, such as lighthouses, roundabouts or monumental arches, for the creation of which he uses previous work in the form of drawings and models. His proposals are often impossible to put into practice for various reasons (environmental, economic, etc.), to the extent that they may be an ironic approach on the part of the artist, who thus plays with impossibility as part of his aesthetic proposal. A precise example is the sculptural structure for the northern access to the city of Cáceres from the N-630 national road, the first sketch of which he made in the Plaza Mayor in Trujillo. It is a drawing which, a month later, in response to a request from the promoter that he thought it was not a fountain, Vostell coloured it and added a commentary full of comic ambiguity. This process enriches the*

---

\* Universidad de Extremadura. Dirección de correo electrónico: [angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>.



*drawing with dialogues that refer both to the context and to a reflection on the work in line with Vostell's other artistic approaches.*

### Keywords

*Vostell, drawing, public artwork, Vostell's aesthetics, artistic creation process.*

\* \* \* \* \*

## Introducción: Bocetos como obras y como contenido gráfico de una «caja de archivo» en Vostell

Qué duda cabe de que el dibujo ocasional de una idea o borrador, mero garabato o esbozo más que boceto propiamente dicho, posee un valor testimonial sobre el proceso creativo de una obra de mayor envergadura, más aún, como sucede en muchas ocasiones, cuando por diversas circunstancias dicha obra mayor no llega a realizarse. En este marco conceptual, el objetivo primordial del presente estudio radica en la contextualización tanto estética como iconográfica de un proyecto fallido de Vostell a partir de un boceto preliminar. De hecho, es la evolución iconográfica que es posible detectar en el dibujo lo que se constituye en el método hermenéutico que permite conferir sentido a la propuesta en el escenario que refleja el conjunto de la obra del artista. Lo llamativo del proceso radica en cómo tal apunte gráfico se presenta como parte del diálogo entre el artista, su obra pasada y la obra futura.<sup>1</sup>

Sucede de manera radical en un apunte menor de Wolf Vostell como proyecto para la realización de una rotonda de carretera en los accesos a la ciudad de Cáceres en el año 1995, en unos momentos culminantes de una trayectoria que ya responde a una estética autoconsciente por parte del artista. El compromiso de Vostell con el diseño se aprecia en el hecho de que no sólo se conserva el borrador, sino un fotomontaje y una maqueta, además de un título enigmático en el contexto, *Epitafio*. La obra no llegó a «cuajar» finalmente e incluso el dibujo ofrece dos posibles hipótesis de índole estética —y no meramente económica— para que el proyecto no llegase a término en un contexto de esculturas públicas fallidas que no logró elaborar el artista, como es el caso de un faro en

---

<sup>1</sup> Según se puede comprobar en CORTÉS MORILLO, J., «Obra gráfica de Wolf Vostell (1959-1979)», *Norba-Arte*, n.º 22-23, 2002-2003, pp. 239-260; y VOSTELL, W., *Impresiones. La colección de obra gráfica del Archivo Happening Vostell del Museo Vostell Malpartida* (cat. expo.), Mérida y Malpartida de Cáceres, Editora Regional de Extremadura y Consorcio del Museo Vostell Malpartida, 2008.

Formentera,<sup>2</sup> e incluso de escenografías improbables, como la propuesta para una representación en el Festival de Mérida,<sup>3</sup> por citar dos ejemplos cercanos en el tiempo al dibujo para la rotonda cacereña.

En realidad, el documento gráfico del artista no es un dibujo como tal, sino que procede de la intervención de Vostell sobre la copia de un boceto previo. Dicha copia probablemente había sido generada mediante una máquina multicopista, sobre rollo de papel continuo (según revela el corte superior, llevado a cabo de manera manual con tijeras y donde se aprecia una línea horizontal, señalada también con rotulador de punta fina, que actúa como marco). Sobre dicha copia el pintor colorea el espacio central y escribe con un rotulador azul de punta ancha, a la vez que completa las fechas del esbozo que había dibujado, y que, en virtud de sus dobleces en forma de acordeón o en tres partes, había sido conservado en el interior de un sobre apaisado o había sido enviado por correo en un envoltorio de esas características. El depósito final del papel probablemente fuera una «caja de proyectos»,<sup>4</sup> siempre que el destinatario del dibujo lo devolviera al artista, cosa que probablemente no sucedió. Y es que se trata de un archivo que, de acuerdo con premisas estéticas contemporáneas, también se convierte en obra, según el modelo del «Libro de artista» desarrollado en los años 60 y 70 por el creador francés Christian Boltanski.<sup>5</sup> No obstante, el esbozo consta de dos partes, de forma que da la sensación de haber sido reducido y combinado a partir de dos bocetos previos para ocupar una misma página con la que «dar a conocer» el proyecto a efectos de financiación e idea estética, si bien la no pixelización

<sup>2</sup> Cuya peripecia se documenta en MANRESA, A., «Obras Públicas desautoriza un proyecto plástico en faros de Ibiza al día siguiente de su presentación», *El País* (Madrid, 25-IX-1992), disponible en [https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004_850215.html). [Fecha de consulta: 6-X-2024].

<sup>3</sup> GARCÍA MANSO, A., «Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *7 contra Tebas* (1992)», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 26, 2020, pp. 248-264.

<sup>4</sup> A este respecto, CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell: El concepto de “de-coll/age” en sus libros de artista», en Lozano Bartolozzi, M.ª M., Sánchez Lomba, F. M., Cortés Morillo, J. y Sánchez Gajardo, I. M. (eds.), *Libros con Arte. Arte con Libros*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2007, pp. 207-211; LOZANO BARTOLOZZI, M.ª M., «Contenedores de conceptos y de realidades: Las cajas de proyectos del Archivo Happening Vostell», en Agúndez García, J. A., Lozano Bartolozzi, M.ª M., Flores Galán, A. E., Cortés Morillo, J. y Gómez González, A. (eds.), *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Junta de Extremadura, 2009, pp. 245-261; y sobre el uso del arte postal en Vostell, GARCÍA MANSO, A., «La tarjeta postal como documento para el arte contemporáneo. Cáceres en el siglo XX», en Agúndez García, J. A., Lozano Bartolozzi, M.ª M., Flores Galán, A. E., Cortés Morillo, J. y Gómez González, A. (eds.), *Archivos y fondos documentales...*, pp. 165-172.

<sup>5</sup> SALADINI, E., «Christian Boltanski: el arte como archivo y la memoria como enigma», en Agúndez García, J. A., Lozano Bartolozzi, M.ª M., Flores Galán, A. E., Cortés Morillo, J. y Gómez González, A. (eds.), *Archivos y fondos documentales...*, pp. 321-329; y ALVAR BELTRÁN, C., «Christian Boltanski y la memoria de los objetos», *Eu-topías: Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, n.º 12, 2016, pp. 5-12.



Fig. 1. Epitafio. Más agua, Wolf Vostell, 1995 (colección particular). Fotografía: autora, 2023.

de los trazos sugiere que se trata del tamaño real de una propuesta hecha manualmente, la cual consiste en la combinación de dos dibujos elaborados de primera mano en escalas diferentes para que cupieran en el folio.

La orientación de los dos dibujos responde a la denominada «perspectiva oblicua», en dos momentos de un giro hacia la derecha, de forma que se prioriza, en el primero, la visualización de un autobús encastrado entre dos moles y en el segundo la de la apertura central entre los citados volúmenes. El giro aporta un enorme dinamismo al conjunto, reforzado por la presencia de un coche en el trazado de la rotonda y de un peatón en sus bordes, con un leve efecto giroscópico si se contemplan los dos dibujos [fig. 1].

El destinatario y primer poseedor del dibujo era, como consta en el propio documento (en su reelaboración con rotulador azul), Paniagua, con cuyo apellido juega Vostell a la hora de completar el esbozo con los trazos azules. Se trata de Francisco Julián Paniagua Mata, representante de FECONS (Federación de Empresas de Construcción en Cáceres) en un momento de apogeo económico, de burbuja inmobiliaria, que coincidió con la expansión de las rotondas como icono urbanístico que establece una nueva forma de circulación al tiempo que se presenta como espacio para publicitar una población o sus singularidades del tipo que sean: monumentales, artesanales, artísticas, o meramente circunstanciales y en numerosas ocasiones oportunistas y desafortunadas<sup>6</sup>. Francisco Paniagua

<sup>6</sup> ESTELLA NORIEGA, I., «Coche, farola, rotonda, escultura pública», *HUM736: Papeles de cultura contemporánea*, n.º 4, 2004, pp. 16-29; CANOSA ZAMORA, E. y GARCÍA CARBALLO, Á., «Enmascarando la pobreza del paisaje urbano: rotondas y arte público», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 51, 2009, pp. 249-273; y CANOSA ZAMORA, E. y GARCÍA CARBALLO, Á., «La rotonda monumental: el nuevo símbolo de las periferias contemporáneas», en Ortega Cantero, N., García Álvarez, J. y Mollá Ruiz-Gómez, M. (eds.), *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*, Madrid, Asociación de Geógrafos Españoles y Universidad Carlos III, 2010, pp. 171-186. En lo que se refiere a Cáceres, puede verse

se declara admirador del artista alemán y alienta al mismo para que la ciudad de Cáceres, también en su condición de capital de la provincia que fue el primer destino extremeño de Vostell, además de cercana a uno de sus domicilios, tenga su monumento asociado a su figura. Perteneciente a una colección particular, el boceto aparece publicado en el catálogo de la exposición «Arte en la intimidad».<sup>7</sup>

Pero el proyecto de Vostell resulta de enorme envergadura incluso para una rotonda amplia como la actualmente denominada «Glorieta del V Centenario», que sirve de confluencia entre la N-630 y la Ronda Norte de Cáceres, además de otros ramales secundarios, al lado de un complejo deportivo y de un hotel de tamaño significativo. Probablemente, en virtud de los materiales programados, el proyecto se revela más costoso de lo que la idea inicial podría sugerir. No sabemos el momento exacto del abandono de una ejecución que no pasó de los preparativos estéticos del artista. En la actualidad, en la rotonda existe una pieza escultórica (un cubo de acero con contrapeso de piedra) repetida también en otras entradas de acceso a la ciudad, como la del este, desde Trujillo, pero con un tamaño realmente minúsculo al lado de la propuesta de Vostell, salvo en lo que se refiere al jardín de motivación paisajística ante el que se sitúa [fig. 2].

No obstante, en el dibujo en sí llama la atención que, según consta de forma manuscrita en la primera versión, el boceto se haya firmado en Trujillo, una ubicación que puede ser meramente circunstancial, toda vez que la rotonda iba destinada a Cáceres. Pero en un primer golpe de vista, los trazos sugieren que Vostell se inspira en la fuente del centro de su Plaza Mayor, muy próxima a la cual se encuentra la conocida estatua ecuestre de Pizarro, cuya iconografía podría estar latente en el diseño de la escultura [fig. 3].

Ciertamente, no puede demostrarse que Vostell llevara a cabo el esbozo en un momento en que se encontrara físicamente en la Plaza Mayor trujillana (aunque pudiera ser perfectamente así); pero el recurso a identificar el dibujo con lugar, fecha y firma sí permite ubicarlo en la localidad, que conocía desde su primer viaje a España casi medio siglo atrás. Desde luego, sin ser este el espacio para desglosar este aspecto de manera extensa, ciertamente, en el marco de las fuentes centrales de las plazas mayor en un ámbito como el de la provincia de Cáceres, la Plaza Mayor de Trujillo presenta su surtidor central como uno de sus iconos

---

BAZÁN DE HUERTA, M., «El museo de escultura al aire libre de Cáceres», *Norba-Arte*, n.º 22-23, 2002-2003, pp. 261-292.

<sup>7</sup> AGÚNDEZ GARCÍA, J. A., LOZANO BARTOLOZZI, M.<sup>a</sup> M., FLORES GALÁN, A., CORTÉS MORILLO, J. y FERNÁNDEZ CAMPÓN, M., *Arte en la intimidad. Obras de Wolf Vostell en Cáceres 1958-1998*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2010.



*Fig. 2. Rotonda del V Centenario, Cáceres. Fotografía: autora, 2023.*



*Fig. 3. Postal Trujillo, Plaza Mayor iluminada, 1974 (Ediciones Arribas, Zaragoza).*

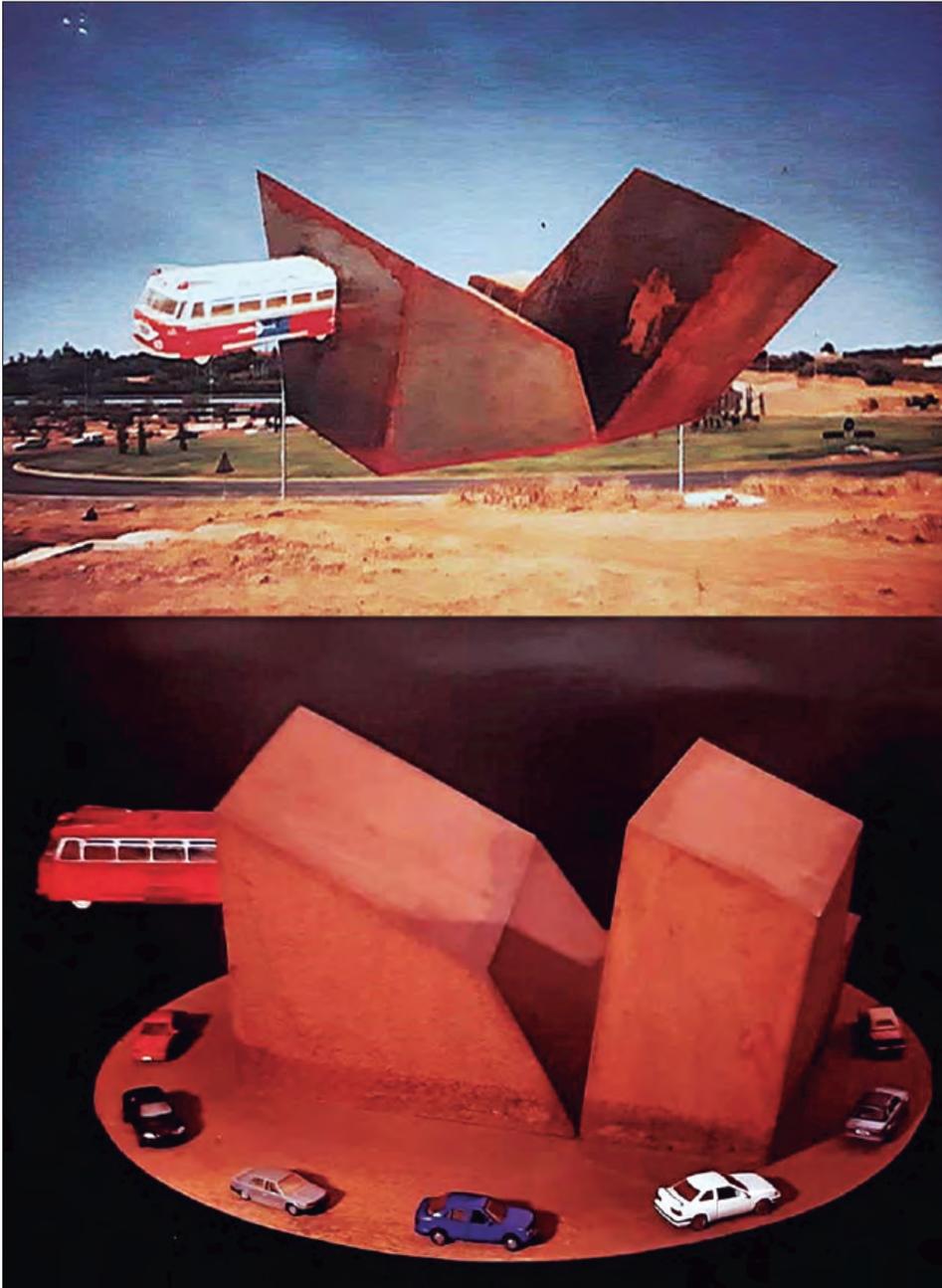
más reconocibles a pesar de los cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo, y ello, sobre todo, en virtud de su extensa circunferencia, que está en consonancia con el vasto espacio que ocupa la explanada. Y es que, según se ha señalado en líneas anteriores, en efecto, el dibujo parece reproducir la fuente central de la plaza trujillana vista probablemente desde los soportales ubicados al sudeste o desde una de las terrazas de los restaurantes situadas lateralmente frente al *skyline* del castillo. La estructura circular de la fuente domina la propuesta para la rotonda a la vez que un fondo orográfico que difumina el frente de la plaza; en fin, los vehículos dibujados también responden a unos momentos en que tanto el aparcamiento como el tráfico rodado estaban plenamente admitidos en el enclave. La proximidad de la escultura dedicada a Francisco Pizarro, cuyo caballo simula dirigirse hacia la fuente, y los soportales que rodean la plaza parecen insertarse como pautas en los trazos del dibujo.

### Los tiempos e inspiraciones de *Epitafio*: variaciones y reelaboraciones

*Epitafio*, por consiguiente, responde en primer lugar a un dibujo en dos tiempos. Dicho boceto inicial se complementará con dos variaciones en forma de fotomontaje y maqueta, las cuales, si bien diferentes entre sí, intentan una visualización del proyecto de manera más específica en lo que concierne a materiales, volúmenes e incluso colores. No obstante, llama la atención cómo en ambos desarrollos el proyecto no responde en ningún momento a la idea de una fuente, como sí sucede, a instancias de Paniagua, en el dibujo. También existen diferencias formales, pues, en tanto las moles del dibujo son redondeadas y parecen responder a un material encementado, a una estructura de hormigón que suele ser habitual en Vostell,<sup>8</sup> tanto el montaje fotográfico como la maqueta presentan unos volúmenes rectos hechos con acero autopatinable o corten. En verdad, cabría preguntarse por los cálculos técnicos sobre materiales, peso, anclajes, etcétera, que justificaran la plasmación de la obra. Pero la diferencia de materiales que se descubre entre dibujos, fotomontaje y maqueta refleja que no había una decisión tomada al respecto a la vez que, de acuerdo con el irónico texto de Vostell, es la ausencia de agua lo que refleja el equívoco entre promotor, que quería una fuente, y artista, que busca plasmar una obra más sólida, en consonancia con su percepción sobre cómo intervenir en el paisaje. De igual forma, en ambas propuestas no existe atisbo de que respondan al concepto de una fuente [fig. 4].

---

<sup>8</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M.<sup>a</sup> M., *Vostell*, Hondarribia, Nerea, 2000.



*Fig. 4. Composición de dos variaciones de Epitafio (fotocollage y maqueta), Wolf Vostell, 1995 (en colecciones particulares). Fuente: AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. et al., Arte en la intimidad...*

La alternancia de formas alabeadas y rectas está presente en la escultura ubicada en la rotonda de Rathenauplatz en Berlín (1987) y en sus diferentes esbozos previos, como el borrador homónimo (*2 Cadillacs in Beton in Form der nackten Maja. Nr.1*) realizado un año anterior, en 1986. Se trata de un conjunto que, junto al de la locomotora de vapor bocabajo en Marl, titulada *La tortuga* (1988) —si bien con un carácter diferente en virtud de su ubicación frente al teatro—, constituye dos de las intervenciones de mayor tamaño de Vostell. Dicha rotonda se convierte en el referente construido más próximo a la idea que pretendía el artista para la rotonda del V Centenario en Cáceres. El título de *Cadillacs con forma de maja desnuda reclinada* constituye un eco doble, de un lado hacia Goya, y de otro hacia la mujer, hacia la anatomía femenina en la que Vostell transforma la experiencia del tráfico de coches en un *totum revolutum* que el alemán desvela en obras como *Maja* (1988).

En efecto, de alguna manera, el cuerpo de la mujer aparece también en la propuesta para la rotonda de Cáceres, conforme al vientre y las piernas que, como volúmenes sugeridos, se abren en numerosas obras del artista, tanto pinturas como composiciones de otro tipo, según revelan obras como *o.T. (Betonkörper)*, del año 1987, mismo año de la escultura de la rotonda berlinesa. Sin embargo, el autobús empotrado parece más bien incrustado en el lateral de una de las moles, redondeadas en el caso del esbozo, y con una geometría ortoédrica, de carácter más anguloso y recto, en lo que concierne al fotomontaje y la maqueta. Dicho carácter piramidal se aprecia también en la elaborada composición de la litografía *Autoskulptur* (1988), que posee concomitancias compositivas con la escultura de Berlín [fig. 5].

En lo que se refiere a la rotonda cacereña, el hecho de que tales volúmenes, descomunales por otra parte, se planteen en acero corten evoca la estética de Richard Serra, incluso en su gigantismo.<sup>9</sup> Pero también importante resulta su posible relación iconográfica no solamente con la esquematización de una vulva, sino también con formas inspiradas en la escultura que Charles Cary Rumsey hace de Pizarro, según se ha apuntado en líneas precedentes, a partir de tres de sus elementos: la cabeza empenachada del conquistador, el cráneo enjaezado del caballo y, finalmente, la espada en ristre, dispuesta horizontalmente. La composición ecuestre del escultor norteamericano no solamente lleva a cabo una lectura centáurica (con la fusión simbólica de las dos cabezas) sino que en la actualidad evoca también, a través de la espada, las figuras del

---

<sup>9</sup> Sobre las interacciones artísticas en Vostell, LOZANO BARTOLOZZI, M.ª M., «Wolf Vostell y sus paráfrasis de la Historia del Arte», *Norba. Revista de Arte*, n.º 8, 1988, pp. 251-278.



Fig. 5. Composición de imágenes: 2 Cadillacs in Beton in Form der nackten Maja. Nr.1 (escultura y boceto), Wolf Vostell, 1987 (Rathenauplatz, Berlín, y colección particular); Autoskulptur, Wolf Vostell, 1988 (litografía); Maja, Wolf Vostell, 1988 (colección particular); o.T. Betonkorper, Wolf Vostell, 1987 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

*Guernica* de Picasso: el caballo, cuya boca atraviesa una lanza, y la testuz del toro [fig. 6].

La relación iconográfica entre Picasso y Vostell, apuntada en otras ocasiones y en el presente análisis, merece un examen singular, que escapa a los límites del estudio del dibujo para el proyecto de la rotonda cacereña, en el que, ciertamente, se aprecia la impronta del pintor español, pero como lo hace en el conjunto de la obra del alemán y, por así decir, del arte contemporáneo. Así, la imagen del caballo en la estatua que homenajea al conquistador del Perú se había convertido un lustro antes en el *leitmotiv* central del cartel del Congreso del CEHA del año 1990, en el que la presencia de una base de hormigón, la visión como centauro, la proyección de la figura con un paralelepípedo que desemboca en un monitor de televisión con forma de ojo de cíclope (también como alargamiento de la cabeza desaparecida del caballo), entre otros elementos,

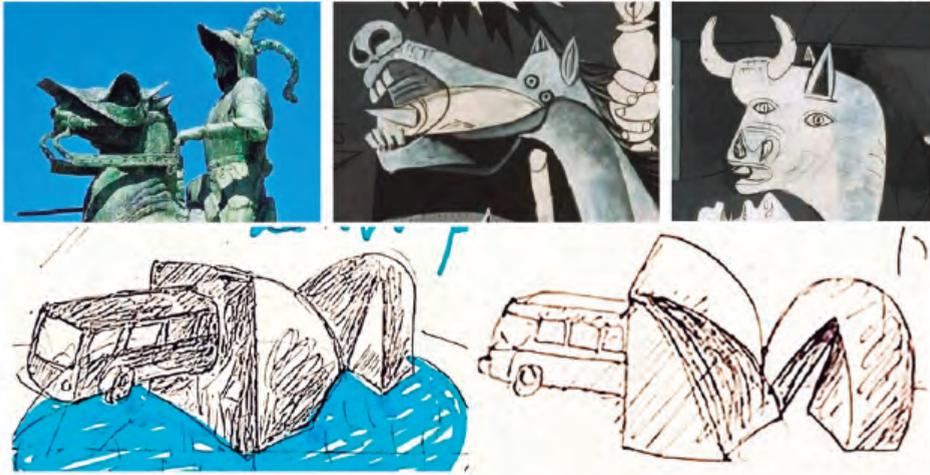


Fig. 6. Composición de imágenes: Estatua ecuestre de Pizarro (fragmento), Plaza Mayor de Trujillo (fotografía de la autora); Guernica (fragmentos), Picasso, 1937 (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid); Epitafio. Más agua (fragmentos), Wolf Vostell, 1995 (colección particular).  
 Imágenes de libre difusión y fotografías de la autora.

se constituyen en una peculiar reinterpretación del *Guernica* a partir de motivos propiamente vostellianos [fig. 7].

Tales referentes, aunque sean cual mera hipótesis iconográfica, reflejan cómo la idea de fuente no estaba en ningún caso en la mente del artista. Es Paniagua, el promotor, quien, a la vista del dibujo y confundido por la referencia a la ubicación de la Plaza Mayor de Trujillo, echa en falta el agua. De forma irónica, un mes después de elaborado el dibujo Vostell llena de agua con rotulador la peana de la rotonda a la vez que responde jugando con el apellido de Paniagua, consciente del juego léxico que tal apellido ofrece en la lengua española. Lo hace recurriendo a un rotulador de color azul de punta biselada con el que escribe «Más agua para Paniagua», adagio que cierra con una despedida amable con su nombre de pila (no, como suele ser habitual en su firma, con su apellido) «de Wolf», algo que, al tiempo que implica intimidad, establece para el dibujo un contexto de carta postal, de comunicación por correo, y evita que el interlocutor se moleste por jugar con un apellido connotado por su significado como ayuno forzado e indigencia. La broma radica en buena medida en que Vostell anticipa el fracaso del proyecto debido a una inversión menor de la que exige su propuesta inicial, que se abarataría con agua, según dice el promotor para postular que es mejor la idea de instalar una fuente en la rotonda. La disparidad de puntos de vista se resuelve así con una propuesta que, aparte de ser en sí misma un collage



Fig. 7. Cartel VIII Congreso CEHA, Wolf Vostell, 1990. Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

de trazos (los finos para los bocetos y el grueso para el mensaje escrito), posee también juego literario con una profunda ironía: se le ofrece más agua a alguien que está «a pan y agua». Durante el transcurso del mes, Vostell ha llevado a cabo el fotomontaje y la maqueta de la rotonda, piezas en las que no existe rastro alguno del líquido elemento.

No obstante, existe otro eco importante en la mención «más agua»: se trata de una de las pinturas de la serie que Vostell desarrolla en 1980 dedicada a la figura de la reina Juana la Loca, cuyo segundo tríptico lleva por título *Más agua* y posee un sentido fuertemente enigmático, sobre todo en lo que concierne a la mancha negruzca que ocupa casi toda la pintura a la manera de vertido oscuro y, en cierta manera, repulsivo.<sup>10</sup>

## El autobús como tiempo en Extremadura y como presencia de Los Barruecos

Ahora bien, el título del proyecto no figura en el dibujo: se conoce como *Epitafio*, lo cual también denota una enorme ambigüedad por parte de Vostell, pues de alguna manera anticipa tanto la idea de renuncia a la ejecución de la monumental rotonda como un sentido más dramático en el contexto del tráfico al que está destinada, más aún con un elemento de tantas connotaciones como la visión de un autobús empotrado, que estaba desde el primer momento en su idea. La evocación de accidente dramático está latente en un extraño homenaje que exige al observador un esfuerzo hermenéutico profundo, toda vez que se trata de una escultura de carretera, como si fuera una advertencia de tráfico.

<sup>10</sup> GARCÍA MANSO, A., «El ciclo de Juana la Loca (1980), de Wolf Vostell: iconografía, intertextualidad e interpretación», *Anales de Historia del Arte*, n.º 33, 2023, pp. 211-228, espec. p. 219.

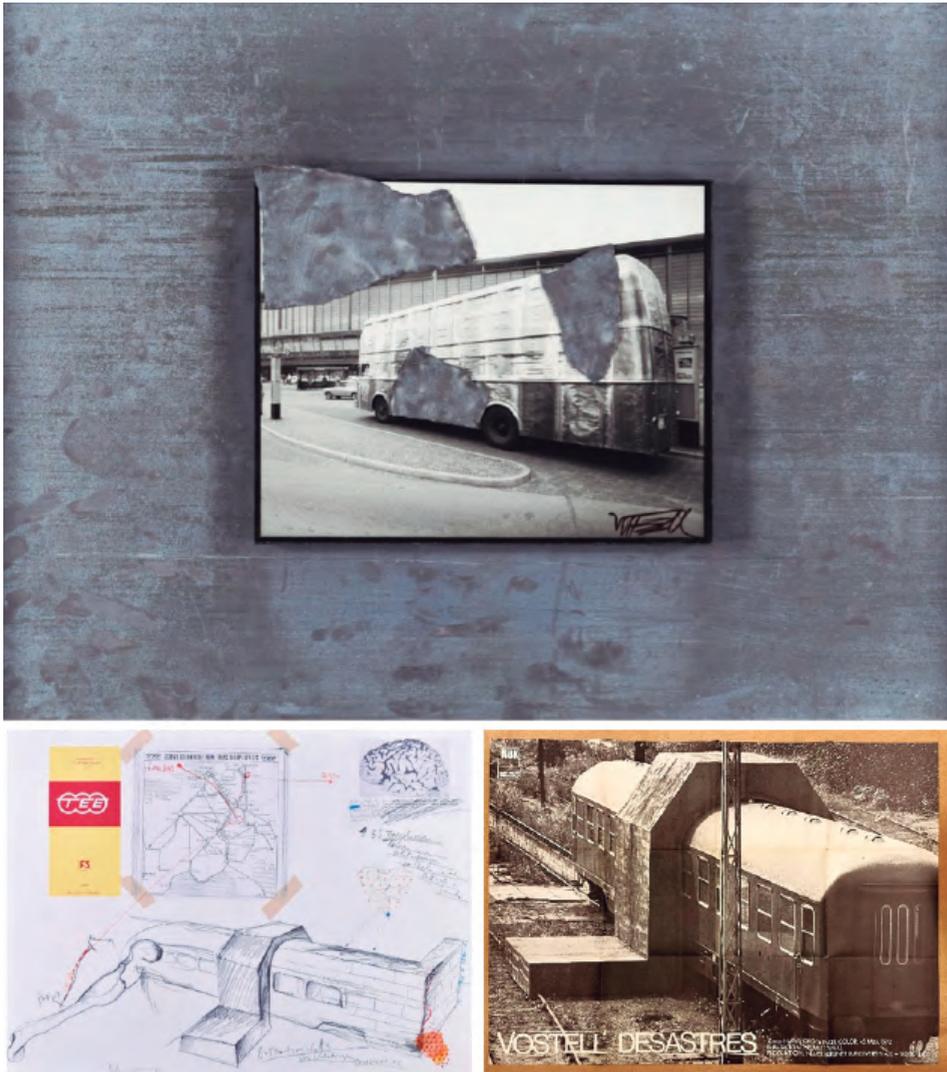


Fig. 8. Composición de imágenes: Erdbeeren (fotografía), Wolf Vostell, 1974 (Fundação Serralves, Oporto); Desastres (boceto y fotografía), Wolf Vostell, 1972 (Museo Vostell Malpartida). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

Al tiempo, se contraponen el carácter opaco de los volúmenes, que se separan por una oquedad central, y la figura del autobús, presentado como proyectil pero también como sucesión de ventanillas transparentes, la cual evoca el uso de monitores en numerosas instalaciones de Vostell, al tiempo que revierte uno de sus happenings, *Erdbeeren*, del año 1974, consistente en un autobús opaco que durante tres días recorrió

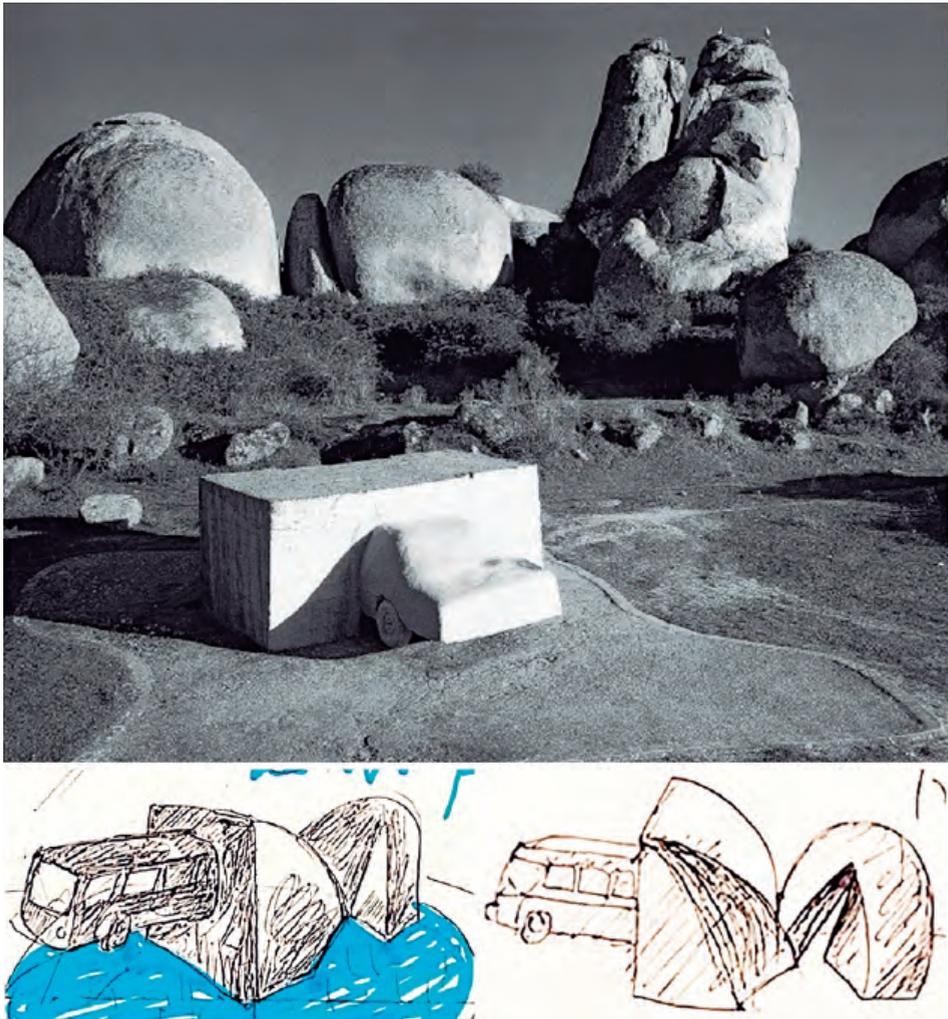


Fig. 9. *Composición de imágenes: V.O.A.EX, Wolf Vostell, 1976 (fotografía del fondo del Museo Vostell Malpartida); Epitafio. Más agua (fragmentos), Wolf Vostell, 1995 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.*

Berlín con una plantación de fresas en su interior cuya visión solamente era posible a través de un monitor incrustado en la chapa del vehículo, que se presentaba como un féretro rodante a la vez que se producía el deterioro de la plantación (en un sentido concomitante con el tren de lechugas del happening *Salat*, del año 1970). Por lo demás, Vostell había diseñado y encastrado vagones de ferrocarril en arcos de hormigón efímeros en videograbaciones como la titulada *Desastres* de 1972, en

un intento de fijar el movimiento cuando se programa un viaje y cuando tal viaje es prioritariamente mental, según el mismo artista recoge en un boceto [fig. 8].

Al cabo, la denominación de *Epitafio* otorga a la estructura una cualidad de mausoleo que implica al propio artista como sujeto y objeto de la obra, que parece anunciar así su madurez vital, expuesta al final de su evolución artística y, de alguna manera, existencial.<sup>11</sup> En efecto, llama la atención el recurso a un autobús que emerge de forma abrupta a la vez que fálica de uno de los dos volúmenes que se abren en el centro, sean redondeados como en el dibujo o de aristas rectas como en el fotomontaje y la maqueta. Vostell ya no encastra vehículos; son estos los que surgen de las moles que se abren, de forma que la irrupción se transforma en parto y el epitafio en nacimiento o inspiración de la obra. De hecho, en el dibujo existe cierta correspondencia entre los volúmenes redondeados del batolito granítico de Los Barruecos a cuyos pies ubicó la pieza encastrada de *V.O.A.EX*. De hecho, para la rotonda no plantea recrear en hormigón una protuberancia geológica más, como sucede en la citada obra de Los Barruecos, sino que directamente la integra en las moles artificiales inspiradas en el *skyline* rocoso de *V.O.A.EX* [fig. 9].

En el año 1986 se fecha una composición sin título en la que dos moles contrapuestas con aire equino a la vez que vaginal se abren ante un prisma de líneas rectas en un juego que anticipa *Epitafio*. Finalmente, ya en 1996 las claves de las moles como piernas se hacen explícitas en propuestas como *Para Elena* [fig. 10].



Fig. 10. Composición de imágenes: Sin título, Wolf Vostell, 1986 (colección particular); Para Elena, Wolf Vostell, 1996 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

<sup>11</sup> Su primer viaje a Cáceres y a Guadalupe se haría en autobús; a este respecto, las memorias de Mercedes Guardado constituyen el mejor referente sobre la peripecia extremeña del pintor, según se descubre en GUARDADO OLIVENZA, M., *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, Madrid, La Fábrica, 2011.

Un lustro antes del dibujo de *Epitafio* e influido por los toros de Guisando, bajo cuya inspiración surgieron sus Toros de hormigón (1989-1990), Vostell había indagado en una estructura concomitante en un dibujo del año 1990, titulado *Betonstier*, y en otro de junio de 1991, conocido como *Betonstier für Jenny*, en este segundo caso como borrador del óleo *Toro*, del año 1993 (en colecciones privadas en todos los casos). En efecto, el autobús ocupa el lugar de la testuz de los toros y el motor parece incrustado en el morro del animal con patas y con actitud de embestir mientras parece emerger desde unas páginas emborronadas, en tanto que en el dibujo de 1991 son esas páginas emborronadas las que adquieren volumen. Las formas de tal volumen se inflan en el dibujo del proyecto para la rotonda cacereña a la vez que refuerzan una clave erótica, perenne en la estética del artista alemán [fig. 11].

El resultado deviene fuertemente polisémico, más aún cuando es posible detectar cómo el dibujo dialoga con obras que dieron a conocer al artista en Extremadura<sup>12</sup> y cuya ubicación está asociada al entorno cacereño, de forma que Vostell parece querer cerrar su relación con Cáceres con un trabajo de envergadura colosal, toda vez que otras propuestas, como *Puerta de Extremadura*, del año 1992, tampoco pudieron materializarse. En efecto, en el caso de esta última, se trataba de la erección de un collage tridimensional cuyo traslado físico no aparece definido en los materiales que habrían de ser empleados, además de caracterizarse por una marcada osadía formal de carácter mordaz mediante la combinación de dos elementos: desnudos femeninos de revista erótica y recortes de publicidad de automóviles, que se entrelazan caracterizados además por colores de tono rojizo. Ha sido Miguel Fernández Campón quien ha puesto de manifiesto la relación entre esta puerta de acceso y la rotonda, como dos opciones diferentes a la vez que complementarias para servir de referente en una carretera importante de los accesos a Cáceres.<sup>13</sup> No obstante, la idea de carretera recta que subyace bajo el arco choca con la idea de rotonda monumental de *Epitafio*; de hecho, *Puerta de Extremadura* se presenta en realidad como un arco desmontado, según reflejan las dovelas pintadas que entrelazan los recortes de las diferentes figuras [fig. 12].

---

<sup>12</sup> Acerca de la obra de Vostell relacionada directamente con Extremadura, AGÚNDEZ GARCÍA, J. A., CANO RAMOS, J. y FRANCO RODRÍGUEZ, A., *Vostell. Extremadura*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1992.

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ CAMPÓN, M. A., «Epitafio. Más agua», en Agúndez García, J. A., Lozano Bartolozzi, M.ª M., Flores Galán, A., Cortés Morillo, J. y Fernández Campón, M. (eds.), *Arte en la intimidad...*, p. 74.



*Fig. 11. Composición de imágenes: Betonstier, Wolf Vostell, 1990 (colección particular); Betonstier für Jenny, Wolf Vostell, 1991 (colección particular); Toro, Wolf Vostell, 1993 (colección particular); Toros de hormigón, Wolf Vostell, 1989-1990 (Museo Vostell Malpartida). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.*

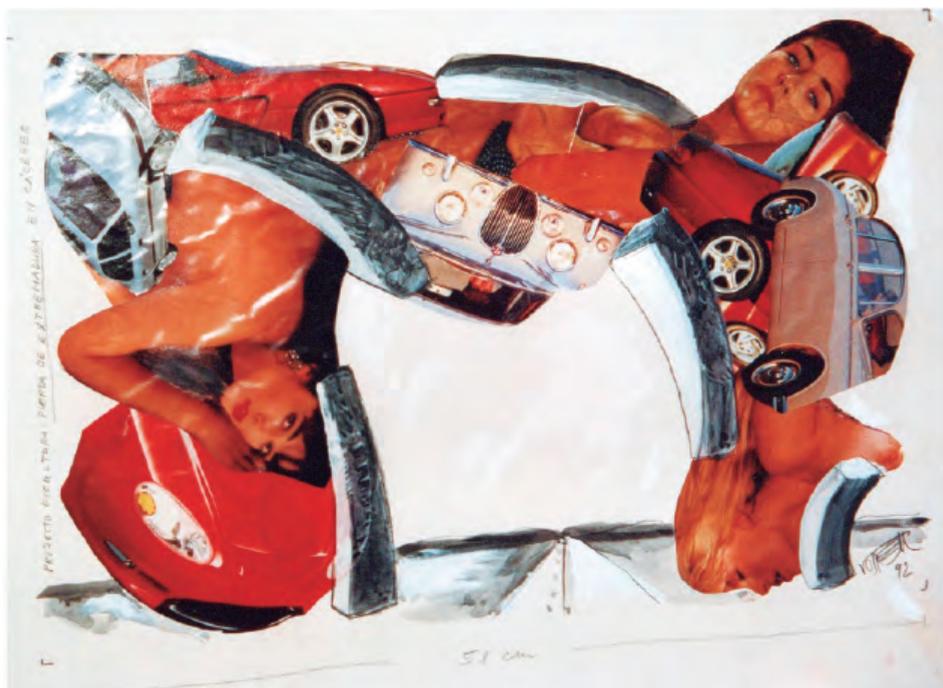


Fig. 12. Puerta de Extremadura, Wolf Vostell, 1992 (Museo Vostell Malpartida). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

No obstante, existe en la propuesta para la rotonda cacereña un gesto cinético que, heredado del movimiento Fluxus, impregna el aparente carácter sólido y estático de la composición. Así se descubre en otras propuestas previas al proyecto de rotonda que inciden en el volumen, más o menos cilíndrico, más o menos real, de un autobús emergiendo de otras piezas instaladas sobre una tarima redonda: sucede en el cartel que diseña Vostell para una gala Fluxus en la Fundación Miró de Palma de Mallorca en el año 1993, donde sobre una rotonda con tres pianos emerge un cilindro cuyas ventanas se presentan como monitores alineados (conforme a una propuesta estética habitual en el artista), al tiempo que embiste o se engarza contra los pianos con tuercas que tienen reminiscencias de los morros de los *Toros de hormigón*, aunque también, dada la orientación de esa especie de motor, se asemeja a un avión que se estrella sobre unos instrumentos musicales repletos de platos [fig. 13].

También asociada a la estancia de Vostell en Palma de Mallorca, se conserva una acuarela de cemento titulada *Toro de Sóller* que presenta tres volúmenes engarzados horizontalmente, el último de los cuales posee el aspecto de una locomotora de tren sobre un conjunto de

moles piramidales y cúbicas que se inspiran en la orografía mallorquina [fig. 14].

### La idea fuente en la obra final de Vostell

En el contexto del diálogo que el dibujo de *Epitafio* establece a propósito del agua —concebida esta como elemento primordial en otras obras de Vostell<sup>14</sup>—, llama la atención cómo poco después del esbozo para la rotonda el artista proyectó una fuente destinada para el propio Museo Vostell Malpartida inaugurado el año antes y, ahora sí, con cromatismo acuático.<sup>15</sup> El motivo central de la fuente lo ocupa una testuz de un toro (acaso un caballo) que agoniza con su morro hacia arriba con un gesto fuertemente dramático, que se convierte también en clave estética de la rotonda. El toro reitera los motivos de los *Toros de Hormigón*. La iconografía y el cromatismo se descubren también en una obra como *Vida Extremeña. Serie azul* (1996) y hunden sus antecedentes en una serie del año 1991 titulada precisamente *Cabezas de toro*, con ejemplos significativos como *Cabeza de toro nr. 7* (1991), donde la testuz del animal agonizante aparece sobre un fondo dominado por una estrella, la del logotipo de la marca automovilística Mercedes Benz. Todo ello sin olvidar que la escultura dé-coll/age *¿Por qué el juicio entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?* (1996) tiene desde un año después de su ejecución su asiento definitivo en el Museo Vostell Malpartida en el centro de un estanque con agua [fig. 15].

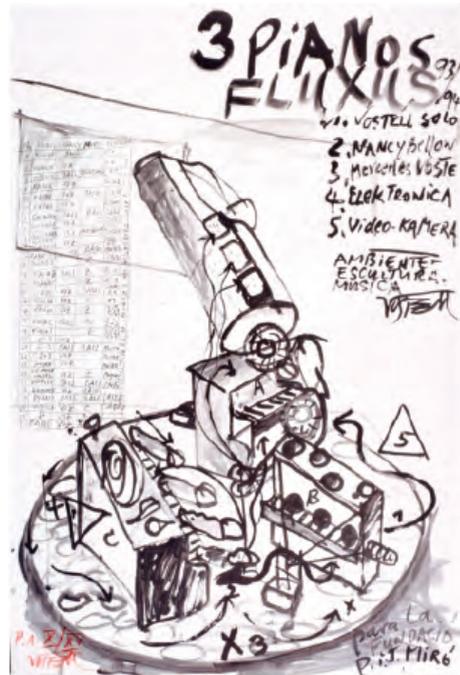


Fig. 13. Cartel 3 pianos Fluxus, Wolf Vostell, 1993 (Museo Vostell Malpartida). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

<sup>14</sup> BARGÓN GARCÍA, M., *Del mundo mineral al mundo animal. Wolf Vostell y la utilización de la naturaleza en obras de arte intermedial* (tesis doctoral), Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura, 2019, p. 483.

<sup>15</sup> AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. (coord.), *Vostell en las colecciones malpartideñas*, Cáceres, Museo Vostell Malpartida, Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres y Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 2001.



Fig. 14. *Composición de imágenes: Toro de Sóller*, Wolf Vostell, 1995 (colección particular); *Epitafio. Más agua (fragmentos)*, Wolf Vostell, 1995 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.

El agua, en fin, vuelve a estar presente en otro dibujo, sin título, del año 1997 y lo hace ya con un sentido plenamente escenográfico, como especie de fuente encastrada sobre un fondo, es decir, más monumental que propiamente escultórica. Se trata de un boceto donde Vostell integra buena parte de su poética formal y donde destaca la base circular líquida, que se salva con unos escalones. Si bien la finalidad del dibujo escapa a nuestros conocimientos, la influencia de la serie «Maja» —que recupera en lienzos de este año 1997—, tratándose además de figuras azules, permite interpretar la invitación al adentramiento en la figura que ofrece el boceto [fig. 16].



*Fig. 15. Composición de imágenes: Fuente para MVM, Wolf Vostell, 1996 (colección particular); Cabeza de toro, Wolf Vostell, 1991 (Museo Vostell Malpartida); Vida Extremeña. Serie azul (fragmento), Wolf Vostell 1996 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.*



*Fig. 16. Sin título, Wolf Vostell, 1997 (colección particular). Fondo documental del Museo Vostell Malpartida y Archivo Museo Vostell Malpartida.*

### **Conclusión: del skyline de Trujillo al de Los Barruecos y del hormigón al agua**

De acuerdo con los argumentos expuestos, un dibujo meramente circunstancial, apenas una idea inspirada en un enclave aunque su destino fuera otro diferente, se convierte en un diálogo con múltiples conversaciones: en primer lugar, con el promotor, que esperaba el diseño de una fuente; en segundo lugar, con la trayectoria del artista, quien propone un mausoleo (de ahí el título); en tercer lugar, con la estética del hormigón en la naturaleza (en la línea de los Barruecos) y del choque entre la civilización contemporánea, sintetizada en el coche, con los Toros de Guisando y una lectura centáurica de la estatua ecuestre de Pizarro como antítesis; en cuarto lugar, con el arte contemporáneo, particularmente con el acero corten y con la iconografía del caballo (no en vano la idea

inicial surge en la Plaza Mayor de Trujillo); y así sucesivamente en una interferencia entre el diálogo con el exterior (el promotor, la Historia del Arte) y consigo mismo (el título, la trayectoria estética del artista).

La propuesta de las moles de las que emerge el autobús para la rotonda del V Centenario en Cáceres representa una síntesis de la percepción que Vostell tiene de Extremadura, de su llegada a Cáceres en autobús, de su trabajo con hormigón en Los Barruecos, de la iconografía del toro y del caballo (este segundo procedente de su primera idea en la Plaza Mayor de Trujillo) que propone para el Museo Vostell Malpartida inspirado en los Toros de Guisando; pero también de la anatomía del deseo sexual, de la idea de puerta y de muerte (asociada al toro), como si la carretera fuera el lugar para un accidente de tráfico o del azar vital: Extremadura como accidente vital de Vostell y, al tiempo, como epitafio, atado para siempre a su entorno.

La singularidad del dibujo radica en el diálogo que éste establece con los tiempos y la interpretación que sugiere su propuesta: no es una fuente, como la de la Plaza de Trujillo, pero quien demande agua puede mostrarse como un pedigüño que no ha entendido el sentido de la obra. Cuando Vostell imagine una fuente para el museo malpartideño hará que el agua mane de la testuz en vertical de un toro que agoniza, imagen nuevamente poderosa y radical. No parece tal el caso para la rotonda del V Centenario, menos aún cuando el acero corten se presenta como el material más apropiado para la enormidad del proyecto.

Dicho diálogo permite también encadenar la intervención en la rotonda del V Centenario con su propia trayectoria estética, en la que se presenta la idea como un paso más que aúna el *skyline* de Los Barruecos con los trabajos en hormigón de *V.O.A.EX* y de los *Toros de hormigón* (existen otros dibujos y óleos que así lo corroboran). La fuente sirve como peana en la idea de Vostell que Francisco Paniagua considera como un fin en sí mismo, como fuente decorada y a quien, de alguna manera, Vostell responde citando su serie *Juana la Loca*, del año 1980, en concreto su segundo tríptico, titulado *Más agua*. En fin, la rotonda erigida en Berlín ofrece una estructura piramidal que sugiere un capullo aún cerrado, a punto de reventar hacia una flor de pétalos y frutos que son los que precisamente se muestran en la propuesta para Cáceres, sin que falten alusiones subliminarias a la iconografía de la Maja de Goya como las que se infieren de la escultura de la Rathenauplatz, según confirma la presencia del agua y de majas azules en algunas de las últimas obras del artista.