

UNIVERSIDAD DE GRANADA



Teoría y estética de la escultura barroca española

José Carlos Martín Contreras

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: José Carlos Martín Contreras
ISBN: 978-84-9125-798-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43530>

Para mi familia y quienes me han acompañado en estos años

Índice

Índice	5
Agradecimientos	13
Introducción	17
Objetivos	27
Metodología	30
Abstract	32
TEORÍA E HISTORIOGRAFÍA DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA	41
Hacia un estado de la cuestión	41
1. La Escultura Barroca española. Teoría e historiografía hasta la Ilustración	47
2. La Historiografía francesa y el Siglo de Oro español	85
El conocimiento de las artes españolas hasta 1808	85
El patrimonio artístico español entre 1808 y 1814. El expolio francés	90
3. La Escultura Barroca en torno al 98	99
4. La recuperación de la Escultura Barroca en torno a la Generación del 27	114
La cultura española desde la Crisis del 98	114
La Generación del 27. III Centenario de la muerte de don Luis de Góngora y Argote	118

La institucionalización de la cultura.	120
La Institución Libre de Enseñanza en la renovación pedagógica del último cuarto del siglo XIX.	120
La Junta para la Ampliación de Estudios en la modernización de la cultura (1907-1938)	122
La Segunda República y las Misiones Pedagógicas	124
5. La Escultura Barroca española en los estudios de los últimos años del siglo XIX	129
Francisco Salzillo en la recuperación decimonónica de la estatuaria barroca	131
Francisco de Paula Valladar y la revista La Alhambra	133
Fernando Araujo y su Historia de la Escultura en España	134
Inicio decisivo en la consideración estética de la escultura barroca policromada	140
6. Los estudios sobre Escultura Barroca española en la primera década del siglo XX	147
Las publicaciones extranjeras.	147
Berthold Haendcke y la escultura barroca española en Alemania	148
Léo Rouanet y su visita al Museo de Valladolid	150
Marcel Dieulafoy	152
Paul Lafond y La Escultura Española	156
La historiografía hispana y la escultura barroca	159
José Fernandez Jiménez y la inacabada disertación sobre la Escuela Granadina de escultura.	159
Elías Tormo Monzó. Estudios sobre escultura	163

Serrano Fatigati y la escultura madrileña	164
8. Ricardo de Orueta y la Escultura Barroca	171
Ricardo de Orueta y los estudios sobre escultura en torno a la JAE	171
La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano	172
Berruguete y su obra	175
Gregorio Fernández y la escultura barroca castellana	176
La expresión del dolor en la escultura castellana	178
Algunas notas a la obra de José de Mora	180
Agapito y Revilla y la escultura vallisoletana	181
9. Los años 20. El «boom» historiográfico en torno a la Estatuaria Barroca	185
La Colección Güell	185
Alonso Cano en los estudios de Manuel Gómez Moreno	191
Angulo Íñiguez y la escultura barroca policromada	195
El Homenaje en el III centenario del nacimiento de Pedro de Mena	196
José Hernández Díaz y sus primeros estudios sobre escultura sevillana	199
Celestino Martínez López y las cofradías de Sevilla	201
9. Gallego Burín y la «Escuela Granadina»	207
José de Mora	207
Los Mena, los Mora y los Roldán	210
Gallego Burín sobre Pedro de Mena	211
Torcuato Ruiz del Peral y la escultura española del siglo XVIII	213

Pablo de Rojas	215
10. Los años treinta	221
María Elena Gómez Moreno	222
Emilio Orozco y los hermanos García	227
El Homenaje a Montañés en 1937	230
11. La escultura barroca española durante la dictadura	235
Lo heredado y la nueva construcción cultural	235
La tímida historiografía de los años 40	238
Los años 50 y 60	240
La escultura barroca española en los años finales de la dictadura e inicio de la España democrática	244
12. Los estudios sobre escultura barroca en la España democrática	251
El optimismo democrático	251
El auge autonómico	252
Los años 90 y el cambio de milenio	259
Los últimos años	265
ESTÉTICAS DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA	273
Estudios propuestos	273
2.1 Imperio Verbo-visual	275
Introducción	275
Reafirmación de la imagen	282

La fuerza del Gesù y la reafirmación de la imagen	287
Ejercicios espirituales	291
A la conquista de los imaginarios	293
Trento y el Barroco	298
Nuevos santos	307
Sueños y visiones en el imaginario barroco	310
Conclusión	315
2. 3. El aspecto	369
Introducción	369
Del Clasicismo y el Naturalismo	374
El triunfo realista	377
Expresividad gótica	384
Ser-Parecer	388
Presencia-Ausencia	391
El realismo y los postizos	396
Vestimenta y desnudo	399
Conclusión	403
2. 4. Estética de los fluidos	417
Sangre, sudor y lágrimas en la escultura barroca española	417
Introducción	418

De la Teoría de los Humores a la policromía de Valdés Leal	423
Fluidos heraclíteos. Hacia una estética de la fugacidad	426
El fluido como interprete	429
Sangre	430
Llagas de Cristo, escopia hacia el corazón	444
Conclusión	454
Sangre/Eucaristía	454
Lágrimas	460
Tipos de lágrimas	469
Lágrimas como señal del dolor	473
Lágrimas penitencia/ arrepentimiento/ expurgación	475
Otros fluidos	484
Los fluidos en las visiones místicas	486
Policromía y teatralidad barroca	487
10. Teatro	511
Arte y representación en la España barroca	511
Introducción	511
Sociedad exhibicionista (Fiesta y autorepresentación social)	518
Sociedad teatralizada	524
Actitudes teatrales. Gestos	525
El espacio escénico y la representación	528

Efectos teatrales	530
Conclusiones	543
Bibliografía	552
Bibliografía consultada	552
Fuentes	605

Agradecimientos

Durante los cinco años que ha durado el desarrollo de este trabajo, muchas han sido las personas que se han cruzado. Algunas de ellas, de manera previsible, pero han aparecido muchas otras sorpresas que han condicionado el resultado aquí presentado.

El primero de los agradecimiento va dirigido para mi director de tesis, don Ignacio Henares Cuéllar por confiar en mí desde que aún cursaba la licenciatura, y por haber enriquecido y abierto los caminos para alcanzar esta meta. También quiero agradecer a los profesores Esther Galera, no solo por participar en el tribunal ante el que este trabajo será defendido, sino por, igualmente, haber depositado su confianza en mí. También quisiera agradecer al profesor David García Cueto su atenta ayuda y colaboración; sin sus consejos, el transcurso de mi carrera docente e investigadora hubiese sido del todo diferente.

La actividad realizada, de investigación y docencia, dentro del departamento no hubiera sido posible sin la financiación concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia del gobierno de España a través de una de las becas del programa de contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU) entre 2010 y 2014, que me ha permitido desarrollar el trabajo de investigación a tiempo completo, así como contar con un apoyo institucional que ha facilitado el trabajo en muchas más facetas que el mero apoyo económico.

Dentro de este programa, la posibilidad de realizar estancias predoctorales en centros en el extranjero ha resultado enormemente interesante, tanto por el acceso a otras instituciones como por el inestimable apoyo de investigadores desinteresados que se preocuparon de integrarme, aconsejarme y ayudarme. En primer lugar agradecer a Leonor Peña Chocarro, de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC) su atención y cariño con todos los becarios que nos convertimos en una familia durante aquellos meses entre octubre de 2012 y marzo de 2013.

Fue este el periodo en que se cruzó en mi camino una de las personas que más han aportado a este trabajo, la ya doctora Patricia González Gutiérrez. Gracias por los momentos vividos en Roma, por

tus sabias aportaciones y recomendaciones, por tus fotografías que han ilustrado perfectamente este trabajo; gracias por corregir los textos y enriquecerlos; y gracias por abrirme las puertas de tu casa durante la breve estancia madrileña.

La segunda de las estancias de investigación fue la realizada en la Western University of Ontario (Canadá). Fue en el departamento de literatura en el que Alenna Robin me acogió y ofreció todos sus conocimientos y consejos. Muchas gracias por tu atención y predisposición a colaborar en este trabajo. Debo agradecer a Elaine McIlwraith y a su familia su cálida acogida y el haber facilitado los trámites y todo lo necesario para aquel frío pero enriquecedor invierno de 2014. Además, sus lecciones de inglés y traducción han resultado fundamentales para la configuración de este texto.

No pueden faltar en esta lista, los principales responsables de este trabajo: mis padres. Gracias por vuestro inconmesurable apoyo. Gracias por haber confiado en mí y haber permanecido siempre atentos a todo aquello cuanto pudiese necesitar; sin duda, sois los soportes principales de este trabajo. También gracias a mis hermanos Segundo, Aranza y Curro por estar tan disponibles como ajenos a mi trabajo.

En la primavera de 2015 surgió otra estancia sorpresa. Cuando, ya me estaba preparando para la redacción última de parte del trabajo, recibí una beca “formArte” de museología para el Museo Nacional de Escultura. No se me ocurre un mejor sitio que este para terminar la tesis *Teoría y Estética d ella Escultura Barroca Española*. Gracias a su directora y tutora María Bolaños por abrirme las puertas del museo para todo cuanto necesitase. Gracias al subdirector Manuel Arias por las conversaciones sobre escultura y por las riquísimas aportaciones; estoy deseando de ver tu trabajo sobre Gaspar Becerra. Gracias también a Jose Ignacio Hernández Redondo por abrirme los ojos y el corazón a la Escuela castellana; por sus imágenes y por ayudarme en todo lo que he necesitado. No puedo dejar de agradecer su acogida a quienes se han convertido en mi familia vallisoletana: Ana, Ángel, Pedro, Celia, Vanesa y Ceci, siempre atentos en estos duros meses y dispuestos a cualquier tipo de ayuda que necesitara. Gracias también por “sacarme” de casa y de la biblioteca para despejarme. Debo agradecer a también Víctor Muñoz y Alejandro Carrión por enseñarme los entresijos de las iglesias de Valladolid y enseñarme los bellísimos libros y documentos custodiados.

Por último debo agradecer a quienes se han convertido en estos años en una extensión de mi familia: Gloria Perez, Ramón de la Blanca, Diego Rebollo, José Árbol y Cristina Prado. Gracias especialmente a Gloria y a Ramón por vuestra ayuda, no solo en este proyecto, sino en todo. Mil gracias por la traducción e los textos, por los “viajes” que habéis tenido que hacer para

solucionarme cualquier trámite que he necesitado; y gracias por estar y haber estado siempre ahí, pendientes de mi salud física y emocional.

Seguramente se me olvida mucha gente que ha formado parte de este proyecto; espero que sepan perdonarme el despiste. Muchas gracias a todos los que habéis aportado algo a este trabajo o que simplemente habéis estado disponibles para todo lo que necesitase.

Introducción

«Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos»¹.

En el año 2002 ve la luz la obra de Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*². En ella el catedrático de literatura propone en los albores del nuevo milenio una revisión del Barroco a partir de las consideraciones que hasta la fecha se habían hecho. No cabe duda de que, hasta entonces, uno de los trabajos más importantes sobre aquel periodo de la Edad Moderna había sido el análisis hermenéutico de José Antonio Maravall *La cultura del Barroco*³ y que, hasta la fecha, seguía constituyendo la construcción más completa que del Siglo de Oro español se había realizado.

Rodríguez de la Flor propone la superación del reduccionismo de la cultura barroca a simple *dirigismo cultural*, proponiendo entonces la revisión de los modelos y productos que, desde las últimas décadas del Quinientos, habían aparecido en un proceso de disolución del Humanismo⁴ y construcción de un nuevo «espacio simbólico»⁵. Apuesta por «recuperar una visión de la *lógica*

¹ BENJAMIN, W., «Convolut N de la Obra de los pasajes», en *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile: 1996, p. 141.

² R. DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: 2002.

³ MARAVAL, J. A., *La cultura del Barroco*, Madrid: 1975.

⁴ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 113.

⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012. Considera la apertura de una «era barroca» como una segunda fase del humanismo en el que se construye una nueva realidad simbólico-artística que parte de la disolución del clasicismo y que alcanzará la llegada del pensamiento ilustrado.

cultural del Barroco hispano en cuanto que anomalía y desviación de un horizonte de racionalización productiva»⁶.

La producción escultórica barroca española, en tanto que forma parte de la producción simbólica barroca, se alza igualmente susceptible de ser sometida a revisión. Hasta la fecha, analizada y estudiada ampliamente como objetos culturales animados por un espíritu cultural dirigista, requieren de una observación compleja para insertarlas en un discurso cultural de mayor complejidad. Prácticamente en la bibliografía de todos los estudios que, sobre producción estatuaría seiscentista, incluso setecentista, se han realizado en las últimas décadas, *La cultura del Barroco* de Maravall ocupa un lugar destacado, y es que los discursos en torno a ella han obviado una realidad cultural de mayor complejidad y han conducido los estudios hacia un modelo de clasificación que, estudiado de forma minuciosa, no encuentra una correspondencia absoluta con el carácter epocal barroco.

Atendiendo al dispositivo maravalliano, la historiografía, salvo honrosas excepciones, ha tratado de construir un relato de forma unilateral, desde el lado de los vencedores, obviando los múltiples relatos marginales y que, como Walter Benjamin reclamaba, su recuperación era necesaria a partir de un análisis completo de la cultura; pasar el «cepillo a contrapelo»⁷:

«Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo».

La subjetivización por la que parte de la historiografía ha definido a la sociedad, se erige como herramienta extraordinariamente eficaz para producir respuestas a las nuevas preguntas que debemos plantearnos. Es necesario aspirar hacia una convivencia metodológica entre el empirismo positivista y la construcción crítica de la cultura; a partir de entonces, nos estaremos aproximando a una mejor comprensión de la «era barroca».

⁶ R. DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: 2002, p. 14.

⁷ BENJAMIN, W., *Tesis de filosofía de la historia*, 1940, Tesis VII, trad. de Jesús aguirre en *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid: 1989, p. 181.

Benjamin, en una radical carga contra el empirismo que había dominado la construcción de la historia, carga del siguiente modo:

«Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación. / Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia. Pues ella morderá al dar el beso de compromiso / Para despertarla, el autor se ha reservado más bien el papel del cocinero mayor. Ya hace mucho tiempo que se espera el bofetón estridente que ha de resonar a través de los corredores de la ciencia / Entonces se despertará también esta pobre verdad que se ha pinchado con la anacrónica rueca cuando, desobedeciendo, se proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos»⁸.

Es necesario atender a los procesos de subjetivización que han definido a la sociedad desde la Ilustración y que han tratado de acabar con la “diferencia” estableciendo una homogeneización: no tratar a la escultura barroca como un producto diferente a la lectura de un sermón, a una pintura, o a una obra de Calderón.

Se ha construido una historia de la escultura barroca española siguiendo un relato lineal. Si bien, la clasificación de las imágenes entraña un problema de origen epistemológico para su clasificación, éste ha sido resuelto a partir del establecimiento de un relato cronológico. Desde ese momento, se ha desatendido a parte del relato, con la consecuente pérdida de información. Siguiendo a Didi-Huberman:

«No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen -al igual que un solo gesto-, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De manera que para historiar las imágenes hay que crear un

⁸ BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán* (1925), trad. José Muñoz Millanes, Madrid: 1990, p. 168.

archivo que no puede organizarse como un simple y puro relato, puesto que es algo fatalmente más complejo»⁹.

Se ha construido el relato por medio de un procedimiento de simple «adición» de datos y obras . El fin último ha sido proporcionar «una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío»¹⁰. Han faltado propuestas en las que el estudioso se planteara pararse frente a la obra e interrogarla, realizar una entrevista y establecer un dialogo, esperando de esa confrontación una serie de respuestas que vayan más allá de la simple construcción positivista de un capítulo de la historia del arte.

«Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente»¹¹.

Aby Warburg constituye una de las personalidades más importantes para el siglo XX en la consideración de la imagen y en la configuración de una nueva construcción de la historia del arte y metodología de aproximación a los entes visuales¹². La disciplina que idea Warburg mediante su sistema de relación de imágenes en el *Atlas Mnemosyne*, se ofrecía como la exploración de los

⁹ DIDI-HUBERMAN, G., «Un conocimiento por el montaje», entrevista por Pedro G. Romero, en *Minerva*, n.º 5, Barcelona: 2007, p. 19.

¹⁰ BENJAMIN, W., *Tesis de filosofía de la historia*, 1940, Tesis XVII, trad. de Jesús aguirre en *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid: 1989, p. 190.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes tocan lo real*, conferencia del curso inaugural en el CBA (2007), consultado en, www.macba.cat en febrero de 2015, p. 10.

¹² En relación a la construcción del atlas de imágenes de Warburg y las posibilidades dialectales entre las imágenes para la construcción de un relato histórico cultural completo, véase el interesante trabajo de DIDI-HUBERMAN, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, 2009.

problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de «reconstruir el lazo de connaturalidad (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen»¹³.

El método introducido por Warburg tendrá especial significación en Europa pues, se acercaba a la concepción y manera de entender la historia de las nuevas corrientes historiográficas de los años 20 y 30. Propuestas metodológica que, dada la situación excepcional de España, no será por completo acogida por la historiografía. Una rémora historiográfica que aún hoy se deja sentir en ciertas disciplinas, entre ellas la Historia del Arte. El camino por el que los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX en España, afrontaron la estatuaría barroca, quedó interrumpido por los acontecimientos del 36, y desde ahí, hasta los años 80, en que las propuestas metodológica internacionales se incorporan decididamente a los estudios historiográficos.

Decía Benjamin que una verdadera historia del arte no debía contar la historia de las imágenes; debía tratar de acceder al «inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo» reconstrucción de la Historia, no como relato cronológico¹⁴. Las imágenes no podían ser archivadas unas detrás de otras mediante criterios cronológicos obviando la verdadera realidad que reside en ellas.

El investigador debe situarse frente a las imágenes, en nuestro caso frente a las esculturas, y plantearse una serie de interrogantes cuya respuesta debe ir más allá de la clasificación de las obras, y debe ser buscada en ellas mismas y en sus productores.

¿Qué sentido tenía para un individuo cualquiera una de estas esculturas? ¿Debemos considerarlas solo como un panfleto político con un sentido dirigista? ¿Significaba solo una realidad ante la que rezar? Las respuestas serán múltiples si analizamos los sucesos desde una perspectiva más alejada; por medio de una *arqueología de la cultura*¹⁵, en nuestro caso, una *arqueología de la escultura*, a tendiendo a la complejidad del estrato arqueológico.

Entendemos dentro de esta actividad, todo el sistema cultural barroco como una *episteme* en la que diversos artefactos culturales entran en juego en un complejo sistema de relaciones que dota, a su vez, de sentido a cada uno de ellos. Propongo por tanto, analizar la estatuaría barroca española a

¹³ WARBURG, A., «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine, Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage» (1902), trad. S. Muller en *Essais florentins*, París: 1990, p. 106, citado en DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes tocan lo real*, conferencia del curso inaugural en el CBA (2007), consultado en, www.macba.cat en febrero de 2015, p. 2.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G., «Un conocimiento por el montaje», entrevista por Pedro G. Romero, en *Minerva*, n.º 5, Barcelona: 2007, p. 17.

¹⁵ FOUCALULT, M., *Las palabras y las cosas*, Madrid: 1998, pp. 12-14.

partir del desmonte de las estructuras verticales en que los discursos han insertado a los artefactos, para pasar al análisis de las circunstancias que dieron origen y acabaron configurando los modelos estatuarios. Por este motivo, a lo largo de este trabajo, apunto a sistemas directos de relaciones, por ejemplo entre obras de mediados del siglo XV con otras producidas doscientos años más tarde, pero que comparten una misma *episteme*; un mismo sistema estructural y de relaciones.

La intención que anima este trabajo es la de establecer no uno, sino múltiples *discursos*¹⁶, abrir la puerta a la entrada de numerosos ámbitos de estudio susceptibles de relacionarse, en el complejo sistema epistemológico barroco, con la escultura. Estudiar estos artefactos culturales dentro de un sistema de relaciones entre *sujeto, realidad y lenguaje*¹⁷ en el que cada uno de los elementos no puede ser entendido de forma individual, en un sistema vertical, como lo hacemos ahora. Debemos, por tanto, entender cuál era la función y cuáles eran los modos del lenguaje en el Barroco; debemos también entender al propio sujeto y al modo en que se percibe y se piensa; y debemos igualmente atender a la compleja consideración de lo *real* que el hombre barroco posee, a caballo entre dos planos existenciales de distinta naturaleza¹⁸. En el centro de este sistema de relaciones, la escultura, de igual manera que cualquier otra producción cultural del momento, cobra pleno significado. La atención a estos parámetros será lo que nos ofrezca una comprensión más compleja de los modelos artísticos barrocos.

«Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado»¹⁹.

¹⁶ Entiéndase aquí el término *discurso* en el sentido de Foucault: «El discurso es otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano», en BENJAMIN, W., *La arqueología del saber*, Madrid: 1991, p. 69.

¹⁷ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Madrid: 1998.

¹⁸ En este sistema que Foucault concibe y que podemos entender como *verdad*, y que es cambiante a lo largo de la historia, entra en juego toda la producción cultural: «La verdad se apoya en un sistema institucional, acompañado por prácticas como la pedagogía, el sistema de los libros, la edición, las bibliotecas, los laboratorios [...]. La verdad presiona y condiciona el resto de los discursos», en FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Buenos Aires: 1992, pp. 16-18.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes tocan lo real*, conferencia del curso inaugural en el CBA (2007), consultado en, www.macba.cat en febrero de 2015, p. 9.

En relación a ello, no podemos entender la historia de la escultura barroca española como la suma de todas las esculturas y las biografías de unos escultores entre dos fechas estrictamente cerradas²⁰; necesitamos atender a una serie de parámetros que resultaron del todo fundamentales pues, por ejemplo, no será el mismo contexto cultural el de la ciudad de Granada en 1740 que el de Madrid; son ámbitos geográficos con diferentes lenguajes, modos de entender la *verdad* y manera en que se piensa el individuo.



(Il. 1) Francisco Franco en 1953 ante el Cristo de la Expiración de Antonio Ruiz Gijón (1682).

¿Qué entendemos por verdad en el Barroco? Si tenemos en cuenta la prohibición de discursos durante el siglo XVII, comprendemos que no todo el mundo tuvo acceso a la totalidad de los artefactos culturales. Lo que en España se prohibía, podía ser descubierto en un viaje al extranjero. Es necesario poner en cuestión cualquier relato ofrecido, pues de la misma manera en que ha sido cuestionado el carácter unidireccional dirigista de la cultura barroca, hemos de poner en duda y relativizar algunas cuestiones que han sido dadas. ¿Resultó tan férreo el hermetismo inquisitorial? ¿Verdaderamente influyó la consideración social de los escultores en su trabajo? y si es así, ¿qué llevó a Alonso Cano a pintar un día y al siguiente realizar una escultura o un diseño arquitectónico? ¿Hasta qué punto se contuvo la idolatría? Como se ve, pueden ser muchas las preguntas que muevan a una revisión del episodio artístico construido hasta ahora.

La dictadura española privó a la historiografía nacional del contacto con las corrientes historiográficas que, derivadas del socialismo, propusieron un relato novedoso para la construcción y entendimiento de la historia. Una impermeabilidad cuyas consecuencias se extienden hasta la

²⁰ En este sentido, Foucault rechaza la construcción de las disciplinas como la suma de todo lo que se puede decir a propósito de una «cosa», sino que debemos atender a otros elementos. FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Buenos Aires: 1992, pp. 28-29.

actualidad. Si bien, han aparecido tímidos intentos y propuestas para analizar la escultura dentro de una «cosmovisión» barroca, falta un decidido trabajo, que trate de resolver algunas de las cuestiones propuestas²¹.

Debemos plantear el análisis desde varias consideraciones que acompañan a la escultura barroca española. En primer lugar, debemos asimilarlas como un producto «vivo», es decir, que aún son entendidas, por buena parte de la sociedad como un objeto de culto y devoción²². Por otro lado, han sido marginadas de los estudios sistemáticos de las artes plásticas; la escultura se ha considerado como la «hermana pequeña» de la pintura barroca²³.

Pero es necesario también pasar a considerar la perspectiva y la forma en que ha sido vista, estudiada y difundida la estatuaria lignaria seiscentista española. Si bien, tras la Crisis del 98, las generaciones posteriores dedicaron sus esfuerzos a la recuperación de los episodios

y de la producción de los más importantes artistas españoles²⁴, a partir de 1939, el régimen de Francisco Franco se apropia de estos artefactos como símbolos²⁵ (il. 1). Ello ha provocado el recelo



(Il. 2) Juan Pablo II celebra una misa Granada en 1982 ante la Virgen de la Soledad de José de Mora (1691).

²¹ Sí es cierto que han aparecido numerosos estudios en forma de tímidas introducciones a capítulos, comunicaciones o artículos en que se busca la recuperación de una estatuaria.

²² Este asunto puede llegar a plantear numerosos problemas como al que, por ejemplo, se enfrentan los conservadores del Museo Nacional de Escultura cuando cada año, deben enfrentarse a la tensión que se produce durante la Semana Santa en Valladolid, entre conservación preventiva e interés devocional, al ser reclamada la participación en los cortejos procesionales de los pasos que componen parte de la colección. Debo agradecer la sinceridad con que José Ignacio Hernández Redondo, conservador del Museo Nacional de Escultura, se ha pronunciado al respecto en las numerosas conversaciones que mantuvimos durante mi estancia en el centro durante el año 2015.

²³ Aun cuando grandes nombres de la pintura desempeñaron su labor al servicio de la escultura; desde el propio Alonso Cano a Francisco Pacheco o Juan Valdés Leal.

²⁴ Algunos de los más importantes autores que trabajaron en el marco de la Institución Libre de Enseñanza y de la Misiones Pedagógicas dedicaron importantes estudios a la escultura barroca e incluso a la Semana Santa desde una perspectiva cultural.

²⁵ La asociación entre ambos, aún hoy pervive en el ornato de numerosas imágenes; un ejemplo es el fajín con el que actualmente se viste a la Virgen de la Esperanza y que perteneció al teniente de la armada durante la dictadura Gonzalo Queipo de Llano.

de, no solo parte de la historiografía hacia la escultura barroca, sino de un abultado sector de la sociedad. Igualmente la asociación de estos artefactos culturales a la práctica religiosa aún en la actualidad, ha condicionado la manera de enfrentarse a ella. Si bien, fenómenos como la exposición *The sacred made real* que llevó la estatuaria barroca a la National Gallery de Londres y a la National Gallery of Art de Washington, son síntomas de una objetiva consideración de estas estatuas, recordemos que la mayor parte de estas obras pertenecen a la Iglesia y siguen siendo utilizadas en prácticas devocionales (il. 2).



(il. 3) Procesión de disciplinantes (detalle). Francisco de Goya y Lucientes (1815-1819). Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



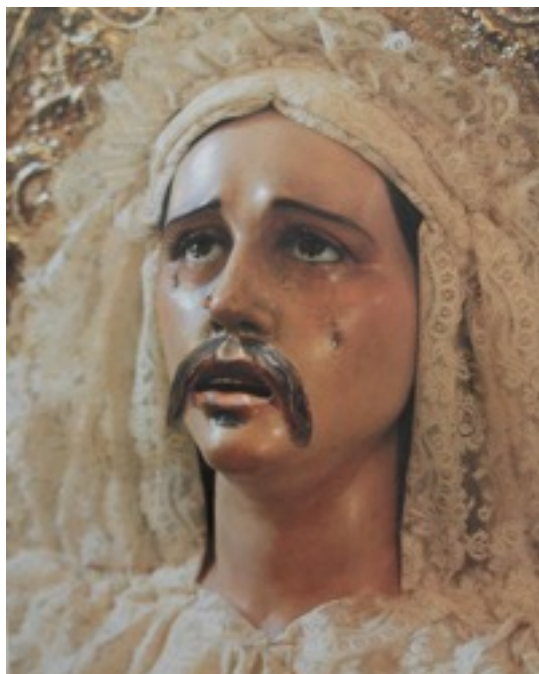
(il. 4) Virgen de la Esperanza (Macarena) en la procesión de la madrugada del Viernes Santo (2015).

El asunto devocional no solo ha afectado a la manera en que se ha entendido la producción escultórica. Ha afectado igualmente a la investigación y al estudio que de ella se ha realizado; por una parte, la importancia que las imágenes adquieren en la Semana Santa, entendida como fenómeno cultural y religioso, ha llevado a su apreciación en el mismo espacio cultural y simbólico que imágenes de reciente creación y similitud estética²⁶. Además, muchos de estos estudios han sido desarrollados por aficionados, con mejor intención que rigor y metodología, cuya producción convive junto a la de expertos y estudiosos que sí han emprendido estudios sistemáticos y

²⁶ Si bien la imaginería actual continúa produciendo esculturas de una estética similar a la de los escultores barrocos, el contexto, función y concepción que anima la producción es absolutamente diferente, pues, como hemos anunciado, ha cambiado la consideración de *lenguaje*, *sujeto* y *realidad*, y por tanto el sistema de relaciones entre los que aparece la producción.

meteorológicamente rigurosos, en boletines, conferencias, revistas, libros y demás publicaciones relacionados con el ámbito religioso y cultural que envuelve a la Semana Santa. Esto ha motivado la asociación de los tipos estatuarios a una práctica que no toda la sociedad comparte o defiende. Se hace por tanto necesario desvincular la producción intelectual de la práctica devocional²⁷.

¿Desde qué perspectiva se ha analizado el fenómeno? La actual apropiación de lenguajes por determinados colectivos, ha condicionado la lectura que de estos códigos dialectales tiene la sociedad. Muestra de la capacidad dialectal y retórica de la estatuaria barroca española, es la asimilación de sus códigos a prácticas artísticas y fenómenos sociales actuales. La significación que reside tras ellas ha resultado determinante en la creación artística de, por ejemplo, el joven Iván Marí (il. 5) o en la apropiación de las estructuras procesionales por el fenómeno *Queer* en distintas ciudades españolas durante los últimos años. Pero verdaderamente hemos de preguntarnos qué significado reside detrás de cada una de estas manifestaciones analizar desde cuál de las ocupaciones simbólicas se está construyendo la interpretación de las imágenes barrocas.



Dentro de mí también hay un Cristo que vive su propio calvario y una Virgen transexual. Iván Marí (2015).

Prevenir la confusión entre epistemes resulta fundamental para una correcta interpretación del capítulo escultórico español y así determinar la correcta interacción entre todos los elementos que forman parte de la estructura, evitando la atención a cada uno de ellos de forma individual aspirando a una determinada clasificación. Desde mi humilde posición de investigador propongo la reconstrucción de algunas de las consideraciones de la episteme que determinaron la forma última de la estatuaria que se genera en España desde las últimas décadas del siglo XVI y aún durante la primera mitad del siglo XVIII. La atención indiscriminada a cualquier ente o producto constitutivo

²⁷ La descontextualización de las esculturas y la parcialidad con la que, en cierto ámbitos, se ha afrontado la investigación han determinado unos resultados que no se corresponden con la correcta reconstrucción del episodio cultural barroco. Las reflexiones que la observación, por ejemplo en la actualidad de la Virgen de la Macarena en la madrugada del viernes santo, en unas condiciones determinadas y que no se corresponden con las energías que animaron la creación de esa escultura, no puede determinar una cosmovisión del episodio barroco sevillano (ils. 3 y 4).

de la cosmovisión barroca, tendrá cabida en este trabajo como parte de determinante en un complejísimo sistema de relaciones.

Objetivos

Tengo por obligación reconocer desde el principio que este trabajo no aspira a cerrar ningún capítulo de la historia cultural española; por contra, viene a abrir múltiples vías que, por la dimensiones de este proyecto, solo pueden ser esbozadas.

Este estudio nace con la aspiración de convertirse en un proyecto para un futuro investigador por encima de una obra rematada partiendo de la consideración de cada escultura como un «craneo»; como una «forma externa» de un complejo interior. Como refiere Didi-Huberman:

«Pero si el cráneo es una caja, será una caja de Pandora: abrirla de verdad significa dejar escapar todos los «bellos males», todas las inquietudes de un pensamiento que se vuelve hacia su propio destino, sus propios repliegues, su propio *lugar*. Abrir esa caja es aceptar el riesgo de sumergirse en ella, perder en ella la cabeza, y por ella -como desde dentro- ser devorado»²⁸.

Si bien lo que vemos de la escultura es una forma externa, perceptible por los sentidos, lo que reside dentro de ella es un complejo sistema de relaciones determinado por una cultura global. Como elementos que participan de la episteme barroca a la vez que la contiene²⁹.

Este trabajo se divide en dos bloques bien diferenciados. Si bien lleva por título, Teoría y estética de la Escultura Barroca Española, el primero de los bloques trata de establecer una aproximación a la

²⁸ DIDI-HUBERMAN, G., *Ser craneo*, Valladolid, 2009, p. 13.

²⁹ Podemos explicar las esculturas como la capa de una cebolla, que a la vez que traduce un interior, un sistema complejo, es parte de él: «El exterior aquí -en la descripción de una cebolla- no es más que una *muda* del interior»; cada una de las capas, no viene a ocultar la inmediatamente anterior, sino a significarla, a darle forma y visibilidad. Del mismo modo, la apariencia de una escultura no es más que la traducción a una técnica y a unos materiales de una compleja forma de cultura. DIDI-HUBERMAN, G., *Ser craneo*, Valladolid, 2009, p. 20.

teoría e historiografía de la estatuaria española. Si bien, la dificultad por encontrar una teoría propia de la práctica escultórica, resulta una cuestión arto complicada, porque no se hizo en su momento, porque aparece fragmentada en otro tipo de obras, o bien porque se ha perdido, en estos capítulos el objetivo será el efectuar un análisis crítico de los modos y causas que llevaron a la historiografía a considerar la escultura producida desde las últimas décadas del siglo XVI.

En la contribución sobre escultura española que José Ignacio Hernández realiza para la obra sobre Barroco que editó la editorial Könemann en 1998 recoge la siguiente consideración:

«La historia del arte se ha mostrado durante casi dos siglos llena de prejuicios y bastante condescendiente en relación con la escultura barroca española. Esta actitud ha cambiado recientemente y se reconoce ahora que representa uno de los aportes más brillantes y más originales de España al arte europeo»³⁰.

Esta afirmación lleva a plantear verdaderamente la consideración historiográfica de la cuestión. Aunque a priori pueda parecer lo contrario, advertimos que hay un gran número de publicaciones y de estudios sobre escultura barroca española. Si bien es cierto, que no es posible compararse con el volumen de estudios sobre la pintura del mismo periodo, no debemos pensar que ha sido un capítulo completamente denostado y olvidado por la historiografía. En cierta medida sí fueron desestimadas las esculturas barrocas en madera de la historia del arte como enérgica respuesta neoclásica a la prolongadísima producción barroca; pero del mismo modo es cierto que no hemos tenido que esperar a los últimos años para encontrar una recuperación más o menos metodológica pues, como ya hemos apuntado, la historiografía de las primeras décadas de la pasada centuria, se ocupó de forma sistemática de la cuestión. No obstante, este ímpetu historiográfico rápidamente se vio sofocado por los acontecimientos de las décadas de los años 30 y 40, y no será hasta fecha reciente que se proponga la recuperación del episodio estatuario nacional. Propongo entonces la reflexión crítica y el estudio de los procedimientos historiográficos que han sido llevados a cabo para la construcción de una parte esencial de nuestra identidad y cultura.

El segundo de los bloques de este trabajo pretende hacer extensible el estudio y la forma de analizar hacia otros fenómenos de la cultura barroca que discurren paralelos a la práctica escultórica; que la sostienen y la complementan. Pretendo pues, desentrañar y anunciar algunos de los aspectos que deben considerarse para una mejor comprensión del fenómeno. La apertura de caminos y nuevas propuestas metodológicas. Establecer un diálogo directo con las estatuas; hacerles una serie de

³⁰ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., «La escultura barroca española», en TOMAN, R., (coord.), *El Barroco: arquitectura, escultura, pintura*, Madrid: 1997, p. 354.

preguntas y buscar en ellas respuestas que vayan más allá de aspectos formalistas o derivados de un positivismo metodológico. La integración de toda producción cultural, de los sistemas de pensamiento, de la visión del mundo, de cuestiones sociológicas así como de cualquier elemento de interacción cultural ha sido considerado como un material susceptible de aprovechar y del que obtener respuestas; o de la misma manera, abrir el camino hacia nuevas preguntas.

He tratado en este trabajo de partir de una consideración de la escultura como huella o marca de un lugar y de un contexto cultural. Del mismo modo que comprende las esculturas Giuseppe Penone; por ejemplo su escultura “Ser río”; que no es más que una piedra que ha sido modelada por el río, es decir, por una acción ambiental, por unos factores externos. La escultura pretende erigirse como un producto nuevo, ajena al proceso de modelado que la ha determinado; presentarse como «objeto de espacio», una entidad aparentemente cerrada que se exhibe olvidando su propio nacimiento. Pero la escultura no puede desprenderse de los actos que la han formado, en este caso la acción de erosión del agua del río; es un «tener lugar»; la escultura permanece abierta y reconoce la imposibilidad de separación -en la que quiere mantenerse- entre agente, acción y resultado. «Cada momento de la obra persiste en los otros, envuelve a los otros, se nutre de los otros»³¹. Toda la historia de una obra reside en ella y todos los procesos de entendimiento de la escultura residen en la propia obra. Es a la escultura a la que debemos preguntar; si sabemos realizar la pregunta exacta, atendiendo al sistema cultural que la envuelve y origina; será ella la que nos conteste.

Creo que es necesario, para emprender este trabajo, partir del desarme de la construcción tradicional del relato escultórico nacional. Esta propuesta tiene como primer objeto el desmonte de un relato que ha sido construido desde una perspectiva determinada, unilateral y que se ha constituido como el relato oficial. Desde esta óptica, cabe por ejemplo preguntarnos por el papel que han tenido las escuelas en la determinación historiográfica. Han sido establecidas como categorías para la clasificación fuera de las cuales, no cabe un ordenamiento lógico de las piezas. Se ha cimentado una historia de la escultura barroca desde la inclusión y la exclusión, pero verdaderamente debemos preguntarnos hasta qué punto cada obra pertenece a una u otra condición. ¿Son las escuelas las categorías más apropiadas para ordenar la producción de una compleja sociedad? ¿Cada escultura pertenece a una escuela determinada? ¿Es posible considerar a Juan Martínez Montañés, nacido en Alcalá la real y formado en Granada como padre de la *Escuela sevillana*? ¿Pertenece Luis Salvador Carmona a la *Escuela Castellana*? ¿La producción de todos los artistas que trabajan en Castilla después de Gregorio Fernandez, estuvo determinantemente condicionada por la producción del vallisoletano?

³¹ DIDI-HUBERMAN, G., *Ser craneo*, Valladolid: 2009, pp. 46 y 47.

La teoría de las escuelas ha resultado de gran utilidad hasta el momento para establecer un relato cronológico; para la construcción de solo una de las múltiples posibilidades de estructuración de estos artefactos. Igualmente se ha prestado demasiada atención a otros aspectos que han sido considerados como categorías cerradas para la narración del discurso plástico barroco. Cuestiones que, derivadas del discurso oficial, han sido utilizados para pensar la producción artística. Si bien la posición social del artista y los debates en torno a la superioridad de las artes, pudieron afectar a determinados aspectos de la producción, no creo en la necesidad de hacer girar a los discursos plásticos alrededor de estas cuestiones. Demos entonces plantearnos hasta qué punto estas consideraciones afectaron a los artistas; ¿cómo debemos considerar la figura de Alonso Cano? ¿Vivió Pedro de Mena, por ser un escultor, en peores condiciones que cualquier pintor del ambiente madrileño? Por las condiciones y modos de vida, ¿podemos considerar un mayor éxito el de José de Mora que el de su hermano Diego? La situación laboral y consideración social de los artistas han sido sopesadas a partir de los postulados que se han recogido en algunos de los tratados, tras de los cuales en no pocas ocasiones, residen unos intereses más o menos ocultos. Debemos, por tanto, entender la vida y condiciones de los artistas, en este acaso de los escultores, como dependientes, más de la propia gestión de sus carreras que de unas consideraciones sociales cerradas y establecidas.

Metodología

Este trabajo nació a partir del interés que suscitó en mí la cuestión escultórica barroca española y sus posibilidades dialécticas. A partir del trabajo que realicé como proyecto final de máster, en el que analizo el proceso de construcción historiográfica de la escultura barroca española durante la Edad de Plata, me di cuenta de que aún no se había construido un relato estético global en el que estuvieran presentes todas las disciplinas que se internacional en el barroco español.

La recopilación bibliográfica fruto del primer trabajo realizado sirvió como fuente para el análisis de lo que se había realizado durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de ese momento, emprendí una búsqueda bibliográfica de todo lo que se había publicado hasta la actualidad.

Las bibliotecas de la Universidad de Sevilla, de la Universidad de Granada, de la Universidad Complutense de Madrid, así como los repositorios digitales y numerosas bases de datos resultaron fundamentales en la localización de los trabajos en torno a la estatuaría barroca española durante los últimos sesenta años. El resultado fueron varios centenares de monografías y trabajos en los que, de una u otra manera se había prestado atención al objeto de estudio. Dadas las características con que este proyecto nace y los plazos de ejecución, resultó necesario hacer una criba de los materiales susceptibles de analizar. Si bien, la consulta de monografías y trabajos de una determinada entidad resultaban accesibles mediante las bibliotecas y hemerotecas a las que disponía de acceso, había numerosos trabajos en forma de comunicaciones, conferencias y artículos en publicaciones de todo tipo cuya localización me llevaron a descartarlos como fuente principal de trabajo; si bien es cierto que, algunos de estos artículos si han sido considerados y analizados cuando resultaban determinantes para obtener unos resultados completos.

Además de la bibliografía sobre escultura barroca, el proceso investigador requería de la atención a múltiples publicaciones que, sobre el barroco como fenómeno cultural y vinculado a otras disciplinas, habían aparecido en los últimos años en España. El hallazgo de nuevos sistemas de relaciones y perspectivas metodológicas, resultaron decisivas para plantear un modelo novedoso de investigación. Además, los métodos en torno a los análisis de las estructuras sociales y de las obras de arte inherentes a los trabajos de Walter Benjamin, Michel Foucault o George Didi-Huberman entre otros resultaron del todo reveladores en la propuesta de análisis.

Si la consulta de bibliotecas nacionales sirvió para la reconstrucción del episodio escultórico nacional, el acceso a las bibliotecas de Roma y de las universidades de Canadá durante las estancias de investigación desarrolladas, se mostraron absolutamente reveladoras para la nueva consideración de los artefactos escultóricos. Fueron los análisis de historiadores e historiadores del arte extranjeros los que abrieron el abanico para una afrenta metodológica novedosa en torno a la escultura.

La estancia en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid durante casi nueve meses significó el broche dorado a una etapa de investigación. El acceso a su amplia biblioteca completó aquellos huecos que la dispersión bibliográfica en torno a la escultura existía. Además, una vez analizados teóricamente los modelos de estudio y de enfrentamiento al artefacto escultórico, el museo ponía a mi disposición veinte salas y un enorme almacén en el que enfrentarme cara a cara a los hechos artísticos objeto de mi estudio, hacerles preguntas y obtener respuestas. Además, como centro de recepción de los actuales investigadores en torno a la materia, los contactos y conversaciones en el centro establecidas, resultaron igualmente reveladoras en la obtención de resultados.

La utilización de repositorios digitales para la consulta de libros y documentos digitalizados igualmente a constituido una fuente de aproximación y comprensión de los fenómenos artísticos. La dificultad de acceso a determinados fondos documentales y bibliográficos que entraña el delicado estado de conservación de buena parte de estos volúmenes, y la falta de reediciones actuales, ha sido suplida por sitios web como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), los fondos de digitalización de revistas y libros de Biblioteca Nacional de España (www.bne.es); el fondo de libros de los siglos XVI al XVIII de la Universidad de Sevilla (www.bib.us.es); la Sección General de Fondo Antiguo de la Universidad de Valladolid con la digitalización de todas las obras publicadas anteriores a 1835; o el acceso a libros antiguos digitalizados que en los últimos años ofrece la herramienta Google Books (www.books.google.es).

Además de estas herramientas con fondos bibliográficos y documentales digitalizados, han resultado de igual interés la consulta y, en algunos casos el acceso al texto completo, de repositorios digitales como el completísimo registro de autores y obras de la Universidad de La Rioja (www.dialnet.unirioja.es).

Muchos autores modernos han sido también consultado desde los portales digitales *Perseus* (www.perseus.tufts.edu) o *JSTOR* (www.jstor.org), pues se otra forma, su consulta e incorporación hubiese resultado del todo imposible.

Abstract

In the explanation of the objectives and methodology of this dissertation, the intention and desire with which this work came about are understood. As I have indicated earlier, a logical manner to organize the function was to divide it in two large thematic blocks in which I analyze the objects of the work and arguments of and reasons for the study.

As a kind of state of the question, the first of the thematic blocks is considered to be a form of approach and understanding of the situation of Baroque statuary art up until now, its historiographical considerations and the arguments that have been structured as language. In this way, I try to analyze the existence or not of a Theory of Baroque sculpture in the first chapter. The absence of an extensive treaty of sculpture, in terms of the topic in theoretical works about sketches,

architecture or painting, brings me to question whether official theoretical estimates that reflect concerns about sculpture really existed. Given the absence of a sufficient number of sources for the writing of the chapter, I point out the necessity to search for the significance of sculptural practice in other cultural writing from the last decades of the 16th Century. Prayer and meditation books, sermons, literature or any other cultural artefact in which related subjects to statuary art are reflected have been taken into consideration a priori, towards the construction of a theoretical account of Spanish Baroque statuary art capable of completing the existent gap in the literature.

In the second chapter, the circumstances and historiography of sculpture from the second half of the 1670s and during the Enlightenment are analyzed. Although they represent the closest chronological testimony, they were characterized by the elaboration of an extremely poor historiographical account whose consequences continue to be evident still to this day.

In the following section develops around the contacts that, from the 18th Century, were produced between France and Spain. The interest in Spanish culture by its neighbouring country produced an immediate response in the generation of travel literature, as well as in the attention and valuing of the Spanish Baroque aesthetic, although it gave rise to one of the largest plundering of heritage experienced in Spain. This historiographical interest is prolonged until 1908, the year in which Dieulafoy gifted us *La estatuaire polychrome en Espagne*.

Continuing on, I analyze the period of 1898 in Spain and its consequences as one of the most prolific moments for Spanish historiography in terms of sculpture due to a thrust of nationalistic pride. Although the way in which attention is given to the topic does not respond to a structured methodology, the most exemplary periods of national statuary art are rescued from forgetting by way of a process of cultural codification and self-deceit in which the resemantization of the Spanish Baroque sculptures participates. A generation of intellectuals that worked from the final years of the 19th Century on found motives and justification for a new understanding of historical transformation in the Spanish Baroque. An immediate consequence of the phenomenon was the recognition of the value of the Hispanic Baroque, enough that it is capable of generating the cultural and artistic movement of the Neobaroque in connection with regenerationist politics.

If the Generation of '98 knew to recognize a motive for pride in the chapters of great national statuary art capable of highlighting the value of Spanish society, the equally important Generation of '27 would come to recuperate the periods that were most reviled and damaged by critique of enlightened origin. Together with Gongora, names and works of sculptors are rescued in a series of studies undertaken by a generation of intellectuals encouraged by the Free Institution of Teaching

(Institución Libre de Enseñanza) and the Council for the Expansion of Studies (Junta para la Ampliación de Estudios). This process was highly effective; one of cultural renovation at whose core some of the most important research and dissemination organizations for the Spanish development of the Humanities was forged.

Although until this moment the most important cultural periods of Spanish history analyzed are those up until the first decades of the 20th Century, in the sixth chapter, it is time now to analyze some of the names that dedicated their activity to the study of sculpture and the manner in which the construction of the account was undertaken at the end of the 20th Century. Francisco de Paula Valladar, Francisco Araujo or Narciso Stenach emerged as key figures in the organization and classification of the first works about sculpture.

The first decade of the 20th Century turns out to be dominated by the attention and interest that Spanish Baroque sculpture awakens abroad. To the aforementioned work by Dieulafoy, we can add the contributions of German Berthold Haendcke, Lèo Rouanet and his impressions after a visit to the current National Museum of Sculpture in Valladolid or the works of Paul Lafond. The methodological continuation of the generation of the final decades of the 19th Century will mark the Spanish historiographical development during the first years of the '90s, the moment in which the first works of Jose Fernandez Jimenez and Elias Tormo appear.

The eighth chapter is dedicated to a figure of extraordinary relevance and modernity in the consideration of sculpture. Ricardo de Orueta and his works with the Council of the Expansion of Studies came to defend the historiographical panorama of Baroque periods similar to the biographies of Pedro Mena or Berruguete, as well as indicating and working on concepts such as the sublime that had never been considered before in relation to the production of statuary art. Orate would come to be the principal promoter of Castilian Baroque statuary art from the recognition of Gregorio Fernandez on, one of the first that pays attention to the creations of Jose de Mora in a systematic manner. A personality of the most modern historiography, some of his approaches have not been surpassed. Similarly in this chapter, Agapito and Revilla, who were also associated with the "Castilian School", were responsible for the revision of Castilian sculpture and the Catalogue of the Fine Arts Museum (Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid) in Valladolid in 1925.

The following section will deal with the historiographical "boom" that the Baroque sculptural production lived through during the 1920s. It begins with the publication of Spanish Polychromatic Religious Sculpture in Paris by Conde Güell. The work tries to disassociate statuary art from the religious connotations to which it had been linked. Moreover, it is part of an analysis categorized by

schools and includes novel aspects such as the mystic influence or the importance of realism in aesthetic considerations. Similarly, it will be the decade in which relevant figures such as Manuel Gómez Moreno, Angulo Íñiguez or Jose Hernandez Díaz appear. In 1928, an important event would occur when the Economic Society of the Friends of the Country of Málaga (la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga) edited a publication in celebration of the 3rd Centenary of the birth of Pedro de Mena. This occurrence would become decisive for later studies of Baroque sculpture.

The tenth chapter is dedicated to the figure of Gallego y Burín and his work for the recuperation of the Granadan school, the basis for the systemization of work of numerous researchers until now. Sculptors Alonso Cano, Pablo de Rojas, Pedro de Mena, Jose de Mora and the uneducated Torcuato Ruiz del Peral were the main focus of his works.

In the 1930s, an essential moment in the investigation of the topic would occur. Although the outbreak of war put the brakes on all historiographical production, it was also a decade in which in a decisive way, names associated with sculpture would appear such as those of Elena Gomez Moreno or Emilio Orozco, some of whose works still survive and have not been surpassed.

After the Spanish Civil War, a good part of the intellectual production is transferred abroad. In this sense, we understand works like that of Pillement, *La sculpture baroque espagnole* edited in Paris in 1945. The national production does not disappear but it is, however, lessened during the decades of the '40s, '50s and '60s. These dates see the work of major researchers reduce their formats and aspirations to simple notes, articles in periodicals or collections of works already done.

It is necessary to wait until the 1980s to comment on a new historiographical “boom” encouraged now by national liberal policies, such as the interest in recuperating a part of the history that was felt, in part, to have been lost. The rise of the autonomous regions would bring an extraordinary development of historiography organized by regions. Each regional entity would undertake the search for its characteristics and idiosyncrasies and it is found in Baroque production. The objective of resolute campaigns and global studies is the sculptural practice associated with a regional Baroque entity, bringing the exhaustive analysis of the statuary processes but losing a part of the vision in respect to the group. The important Castilian-Leonese cycle *The Ages of Man* (*Las edades del hombre*) should be understood as an activity that has extended to until today and that participates in its own regional definition, promoter of research and patrimonial diffusion or the large project that the Council of Andalusia (la Junta de Andalucía) developed between 2007 and 2008 on the Andalusian Baroque.

The 21st Century will be the time to have an impact on the constructive forces of a cultural reality every day more complete. The technological development parallel to disciplines such as restoration allows the continuous evolution in the cultural research that is found another empirical support of this manner. Moreover, the globalization of culture and easy access to sources that the Internet allows has provided a space for the proliferation of multiple possibilities for study and channels of diffusion. If during the 20th Century, the monograph and the collection of studies would constitute the most habitual systems of dissemination, catalogues of exhibitions or periodic publications along with the meeting and debate forums (conferences, seminars, congresses, etcetera) represents the principal format for the diffusion of the work of researchers. In particular, digital formats have substituted paper format in the last ten years as a consequence of the editorial crisis. This change has been a democratization of access and production whose consequences will not be only positive.

The second block of the work explores the aesthetic analyses about Baroque statuary art. It is the fruit of new questions, methodologies, themes and discernments to which I bring up for discussion on national sculpture. In this section, traditional classifications do not fit and sculptural artefacts coexist. From other perspectives, these considerations could be a priori considered to be extremely distant and even opposite.

The first of the chapters of this block centres on the analysis of the image and its situation in Spain since the 16th Century. Themes such as the importance of the Council of Trent or the reaffirmation of the image that Baroque cultural politics undertake dominate the chapter. However, I have tried to include themes that go beyond the typical thesis, attempting to establish a relation between the construction of the inside of the image such as the conquest of the imaginary and the repetition of the aforementioned models in sculpture such as formalization or externalization of a psychological process.

Continuing on, the power of Baroque sculpture as rhetorical artefacts constitutes the object that drives this chapter. Although traditionally it has been the importance of rhetoric in Baroque sculptural arts that has been dealt with, the point to which the sculptures could be used for persuasive purposes has never been determined. The study of models and processes of the function of these artefacts in close contact with the publishing practice of today could throw some light on or establish new considerations and relational systems.

Although all of the publications related to Baroque sculptural art mentions the naturalist or realist question, the historiography – in the case of sculpture – has not occupied itself with requiring and determining the understanding of these questions and their relation with the Baroque individual.

That is to say, everyone has yielded to indicate naturalism as the discursive practice of Baroque sculpture, but this phenomenon has not been carried to its last consequences and an explanation of the methods of communication with the individual has not been researched. In this chapter, I try to define the spaces in which the spectator and the sculptural artefact coexist – how one or another representational model can condition the vision of the sculpture and the comprehension of the existential Baroque plane between appearance and reality.

The fourth chapter is dedicated to a special aesthetic that we can find in a large part of sculptural production. It deals with an aesthetic or poetics of fluids. Starting from the studies of Frédéric Cousinié that deal with a similar question in French spheres of the 17th Century, I thought about the existence of certain determinant aesthetics that, related to fluids, conditioned the reading and significance of the Baroque works, especially those whose representation is related to martyrial practices or to passion. The study of the relation of recurrent fluids such as blood, milk or tears, with sculpture reveals important significances – the representation of the Baroque world view.

There is no doubt that one of the most interesting and complete cultural products of many that are generated in the Baroque, not only Spanish but also European, is the theatre. It was an environment that went beyond the theatres and open-air comedy theatres (the Corral de comedias) in terms of a space of representation, affecting even the attitudes of Baroque men as social beings. Situations, gestures and characteristics that are represented in literary type are assimilated into Baroque statuary art in the attainment of the discourse. Hidden codes are embedded in the works, some of which would become difficult to understand without the Spanish theatre arts of the Golden Age.

To end this block, more to obtain a comfortable result and to respect deadlines than to assume the work is finished, I dedicate the last of the chapters to a series of questions that are relevant and decisive in the study of Baroque sculpture. The tensions between sensuality, passion and prudence mark not only the development of statuary art but also the ways in which the Baroque man behaved. These behaviours, attitudes and forms of facing life, Heraclitan or Democritean, are equally represented, demonstrating the tension between an introspective temperament and one of absolute expressivity in relation to the same theme. These are subjects that question the validity of the classification system with which Baroque statuary art has been organized until now. At the same time, it opens up the exploration and inquiry into a Baroque universe that is extraordinarily open and vulnerable to reinterpretations.



Página anterior: *Pofeta*. Alonso Berruguete (1527-1532

TEORÍA E HISTORIOGRAFÍA DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

Hacia un estado de la cuestión

En el prefacio de la primera edición de la *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Anthony Blunt recoge sobre la obra:

«Este libro se dirige a los estudiosos de la pintura italiana que, considerando insuficiente el estudio de las obras de arte concretas que nos han legado los pintores de esta época, creen que se puede lograr una más completa comprensión de ellas -así como de las diferentes corrientes artísticas- si también se sabe qué era lo que conscientemente se proponían los propios artistas. Tal conocimiento puede servir para dos fines esenciales: en primer lugar para revelarnos el sentido de determinadas obras de arte que, de otra manera, sería indescifrable; puede usarse asimismo como medio de comprobar teorías, pues siempre es demasiado fácil deducirlas de las obras de arte que nos proponemos interpretar. Si en una pintura observamos una especial característica y después comprobamos que esa misma característica ha sido elevada al rango de ideal por los teóricos, estaremos doblemente seguros de que efectivamente tal característica existe en la pintura y no es producto de nuestra imaginación»³².

Todo tiene un «por qué» en cada obra de arte; nada es casual y ningún código puede ser del todo descifrado atendiendo solamente a la obra de arte y a sus agentes directos. Es necesario encontrar una justificación a cada uno de los «actos» del artista reflejados en su obra. Una justificación que encuentra en el amplísimo ámbito de la Teoría del arte sus más directas implicaciones.

En España, la historiografía artística no siempre ha actuado del modo pretendido por el historiador del arte inglés. La cuestión de las artes plásticas barrocas, ámbito en el que se desarrolla este estudio, no siempre ha encontrado, ni si quiera buscado, en las fuentes teóricas nacionales un soporte ideológico, en buena parte por el desprestigio que hasta hace pocos años revestía a la teoría del arte española de la Edad Moderna. Uno de los máximos responsables del desprestigio de la tratadística española, especialmente aquella del Siglo de Oro, será Menéndez Pelayo³³. Su actitud resulta del todo despectiva, considerando que los tratados barrocos españoles no serán más que copias tardías de la literatura artística italiana y que, además no encontraron una correspondencia con la realidad

³² BLUNT, A., *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Madrid: 2007, p. 11.

³³ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*. vols. I y II (1883-1889), Madrid: 1994.

artística nacional³⁴. Si bien el pensamiento del crítico y escritor, en el momento en que concibe su *Historia de las ideas estéticas*, residía bajo el influjo de un razonamiento de tipo ilustrado³⁵, los efectos del menosprecio se van prolongar hasta las últimas décadas del siglo XX.

Debemos esperar hasta la llegada de la revisión crítica que Calvo Serraller lleva a cabo en la edición que prepara de los *Diálogos de la pintura*³⁶ de Carducho en 1979. Una propuesta que es continuada por el mismo autor solamente dos años más tarde con la aparición de la *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*,³⁷ y que, como más inmediata consecuencia, una generación de historiadores e historiadores del arte emprende una revisión crítica de algunos de los más brillantes escritos artísticos de los siglos XVI y XVII. José María Cervelló y la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos³⁸, Jesús Rubio Lapaz y el humanista Pablo de Céspedes³⁹; Bonaventura Bassegoda i Hugás y el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco⁴⁰ o la recuperación crítica de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*⁴¹ y la figura de Jusepe Martínez por María Elena Manrique Ara, constituyen ejemplos sobresalientes de la revisión crítica que necesitaba la literatura artística española⁴².

Todos estos son ejemplos de una nueva manera de pensar la Historia del Arte; un modelo metodológico a partir de la integración de diferentes productos culturales, auspiciados por un mismo ambiente cultural.

³⁴ CALVO SERRALER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, p. 11.

³⁵ Su pensamiento es deudor de la Aufklärung alemana. NOVELLA SUÁREZ, J., «Historia de las ideas estéticas en España», en *Estudios de la Real Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander: 2010, p. 166.

³⁶ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (1633), ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid: 1979.

³⁷ CALVO SERRALER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981.

³⁸ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), ed. de José María Cervelló, Madrid: 2006.

³⁹ CÉSPEDES, P., *Escritos*, ed. de Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, Córdoba: 1998. Véase también RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo : humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada: 1993.

⁴⁰ PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649), ed. de B. Bassegoda i Hugás, Madrid: 1990.

⁴¹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675), ed. de María Elena Manrique Ara, Zaragoza: 2008.

⁴² No debemos olvidar la importancia que tuvo la aportación de Sánchez Cantón en la recuperación de textos esenciales para la revisión de las artes plásticas españolas. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vols. I-IV, Madrid: 1923-1941.

A partir del análisis de las fuentes literarias sobre las artes plásticas españolas, surge una pregunta que intuyo, no será fácil de resolver: ¿existe una teoría de la escultura barroca española?. Si bien no nos ha llegado ningún tratado que tenga a la estatuaria como objeto único sobre el que teorizar, sí encontramos referencias al asunto en otras obras que pueden o no pertenecer a la tratadística española sobre las artes.

De la misma forma que el entorno literario y cultural sirvió de soporte para la concepción y consideración de las artes durante el barroco, habrá de resultar igualmente determinante en la interpretación crítica que de ellas hagamos. En torno a la escultura, la construcción historiográfica no se ha mostrado en absoluto homogénea metodológicamente. Partiendo de la total denostación de los productos estatuarios, pasando por la reivindicación y apropiación simbólica de la escultura; atendiendo a los múltiples artefactos culturales o bien, centrándose en una investigación empírica; la construcción del episodio escultórico barroco español ha resultado desigual y condicionada por los entornos socioculturales de cada momento. Las perspectivas y frutos de cada una de las situaciones en que se ha procedido al estudio de la escultura hispana del Siglo de Oro, constituye el otro punto de interés de esta parte del trabajo.

1. La Escultura Barroca española.

Teoría e historiografía hasta la Ilustración

La literatura artística publicado en España, si bien no alcanza el volumen de aquella generada en Italia, resulta cuantitativamente considerable. Si bien, el origen de la extraordinaria difusión, debemos entenderlo en relación a una tradición pedagógica de las artes, los intentos por situar a las artes plásticas en un estatus superior, resultarán determinantes en la atención que recibe este tipo de creación literaria y su consideración por los artistas. Especial desarrollo tienen aquellas obras dedicadas a la pintura, pero sobre todo a la arquitectura, entendiendo dentro de esta última una subdivisión. De una parte la arquitectura de retablos o ensambladores, siendo uno de sus ejemplos el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (1633) de Diego López de Arenas; y la arquitectura de edificios o cuestiones estrechamente relacionadas; uno de los ejemplos más interesantes será el *Arte y uso de la arquitectura* (1639) de fray Lorenzo de San Nicolás⁴³.

Para que en España se generase tal cantidad de literatura artística, no bastaron los contactos italianos o los intentos y reclamaciones de artistas plásticos en un camino de ascenso social. Detrás de toda la producción de tratados estaban los importantísimos impulsos que, desde la monarquía se había dado a las artes. Si bien el Monasterio de El Escorial sirvió entonces para ubicar a España en una posición muy próxima a la de otras potencias europeas con Felipe II, la política artística continuista de Felipe III significará un fértil terreno para el desarrollo de propuestas tanto artísticas como teóricas.

Especialmente importantes desde el siglo XVI serán los contactos entre Italia y España, ya sea por la llegada de los más importantes artistas atraídos por el reclamo que suponía la gran empresa

⁴³ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. I, Madrid: 2002, p. 139.

escurialense o bien, porque los artistas, conscientes de la realidad artística italiana, emprendieron viajes periodos de formación en ciudades donde poder estar en contacto directo con los modelos coetáneos y de la Antigüedad que ciudades como Roma o Florencia ofrecían.

La intensa circulación de la literatura generada se traduce en múltiples ediciones de algunos de los más importantes tratados artísticos italianos. Entre los especialmente acogidos por los artistas y estudiosos españoles desde las últimas décadas del Quinientos, el *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* que Paolo Lomazzo publica en Milán en 1584 o el de Federico Zuccari de 1607, *Idea dei scultori, pittori e architetti*. A estos debemos sumarle, por la trascendencia y el eco que tendrá, la obra algo más tardía de Pietro Bellori *L'idea del pittore, dello scultore e del architetto* de 1672. Obras que producen un inmediato reflejo en la tratadística española; especialmente las dos primeras, cuyos ecos se dejan sentir en los tratados de Vicente Carducho y Francisco Pacheco.

Junto a la producción de literatura artística novedosa y adaptada al cambio estético, continuarán reeditandose las fuentes del renacimiento y aun las de la Antigüedad; fuentes que son traducidas y difundidas en un intento de globalización cultural.

Especialmente significativos serán otros tipos de tratados que, si bien no se ocupan de la cuestión artística de forma directa, sí resultan esenciales para el entendimiento de las artes plásticas desde la segunda mitad del siglo XVI. Entre ellos, quizá el de mayor peso resulta el *Discorso intorno alle imagini* de Gabriele Paleotti de 1582, donde quedan reflejadas las consideraciones postridentinas respecto al uso de las imágenes, y que acabará condicionando al conjunto de las artes plásticas del orbe católico.

Los artistas tuvieron acceso a estas obras, bien en las fundaciones religiosas para las que trabajan, algunas de las cuales contaban con importantes bibliotecas o bien en archivos y bibliotecas con los que se hicieron los artistas y que, si bien no nos han llegado como tal, podemos conocerlas a través de las descripciones o inventarios testamentarios. Sabemos que Andrés de Ocampo disponía de una completa biblioteca con las obras de la literatura artística más importantes del Seiscientos. En el inventario que su viuda realiza tres días más tardes de su muerte, recoge entre otros muchos bienes:

« [...] un estante de libros que son los siguientes: primera y segunda parte de la pontifical en dos cuerpos de libros, segunda parte de flos santorum de Billegas, primera parte flos santorum de Ribadeneira, guía espiritual por el padre Luis la Puente de la Compañía de Jesús, de perfection birtudes christianas del padre

Alonso Rodríguez, primera y segunda parte en un cuerpo del padre Arias de la Compañía, otro de perfection y birtudes christianas del padre Alonso Rodríguez, otro ynstructiondel pecador por el padre fray Pedro Moraga, otro del padre Luis de la Puente, otro tratado de las ymagenes, otro del matrimonio, otro pistolas y ebangelios, otro martirios de santos, otro historia de sçima de Inglaterra, otro espejo del alma, otro de jente recojida, otro de agonia de la muerte, otro las obras silbes, otro demas de purgatorio, compendio y liga francesa, otro frutos de las limosnas, otro menosprecio de corteçanos, otro de la vida y muerte del padre Luis de Granada, otro de Hilielmo, otro de la bida y milagros de santa Francisca romana, otro de pastor sido trajicomedia, otro abisso de la oración, otro oraciones y ejercicios de frai Luis de Granada, otro de san Joseph en prosa, otro escudo de paciencia, otro sumario del escurial, otro de un mártir de Inglaterra, otro de Sebastiano de arquitectura, otro de prespetiva de Daniel Barbaro, otro prespectiva especularia de Euclides, otro de Juan Bautista Benedicto de prespectiva solar, otros quatro libros de arquitectura de Paladio en un cuerpo, otro libro de prespectiva de Biñola , otro de Alberto Durero de medidas, un libro de estampas y dibujos de mano, otro de arquitetura de Antonio Labaco, otro theorica y practica de fortificacion, otro de figuras matemáticas por Diego Bezon, otro de lineas prespectibas y papel blanco, otro comentario de la lógica de Aristóteles, otro de rasguños diferentes, otro geometria de Euclides en romance, otro de rasguños de traças de mano, otro de cosmographia de Pedro Apiano, otro cadena de oro, otro oras debotissimas por Francisco Ortiz Lucio [...]»⁴⁴.

Si la biblioteca de Andrés de Ocampo, un escultor cuya obra no trascendió en demasía el entorno sevillano, puede resultar sorprendente, atendiendo a otras bibliotecas como la de Alonso cano, podemos hacernos una idea de la formación y erudición de los escultores españoles. Si bien es cierto, no podemos generalizar, encontramos entre la sobras que Cano envía a Valencia en 1645 los más importantes trabajos de literatura artística, no solo españoles, sino italianos⁴⁵: los *Diálogos de la pintura*

⁴⁴ BAGO QUINTANILA, M., «Aportaciones documentales (segunda serie)», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. II, Sevilla: 1928, pp. 47 y 48.

⁴⁵ La biblioteca de Alonso Cano ha sido cuidadosamente estudiada en el estudio de NAVARRETE PRIETO, B., LÓPEZ AZORÓN, M. J. y SALORT PONS, S., «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano», en AA.VV., *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Madrid: 2001, pp. 153-156.

de Carducho, el *Trattato dell'Arte della Pittura* de Lomazzo, *Le vite* de Vasari, *De Architectura* de Vitruvio, *Los siete libros de arquitectura* de Sebastiano Serlio, los *Emblemas Morales* de Covarrubias, *Las Metamorfosis* de Ovidio, los *Ejercicios espirituales* de Loyola, *La Divina Comedia* de Dante y un larguísimo etcétera en el que se incluyen obras de carácter artístico, religioso, libros de filosofía, libros de matemáticas y geometría, libros de literatura que evidencian la vasta formación de los pintores y escultores barrocos.

A propósito de la escultura, es cierto que no encontramos ningún trabajo exclusivamente dedicado. Tampoco abundan aquellos que, dedicándose a otras artes, ocupen una parte decisiva a la cuestión escultórica. Solamente el tratado de Juan de Arfe *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura* de 1585, un trabajo exclusivamente pedagógico y alejado del carácter reivindicativo de la tratadística italiana de este momento. Se hace necesario por tanto, rastrear en otro tipo de obras las referencias a la estatuaría.

Fuentes de primer orden para el análisis de la escultura barroca española van a ser los tratados dedicados al arte de la pintura, pues en su mayoría, como hijas, tanto la escultura como la pintura, del dibujo, los intereses podemos hacerlos extensibles al arte de las estatuas. De esta manera se pronuncia Gaspar Gutiérrez de los Ríos en 1600:

«Todos los términos de que he tratado en los libros precedentes, que son necesarios para conocer las artes, ciencias y oficios, sus lugares y preeminencias, si son liberales, o mecánicas, pueriles, o absolutas, por muchas obligaciones devo particularmente emplearlos juntos en este, para provar que la pintura, escultura, y las demás artes del dibuxo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapizería, platería, y el bordado, si es de matiz, no son artes mecánicas»⁴⁶.

De cuantos tratados sobre las artes que se publicaron desde las últimas décadas del siglo XVI, que hagan referencia expresa en el título a la escultura, solo encontramos el mencionado de Juan de Arfe y Villafañe, *De las estatuas antiguas* (1590) de Diego de Villalta y el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* de Pablo de Céspedes en 1604, obras que no constituyen un absoluto *corpus* teórico a partir del cual entender el arte de la escultura.

⁴⁶ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., Lib. III, p. 111, citado en CALVO SERRALER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, p. 67.

La obra de arfe supone un modelo pedagógico para la escultura y la arquitectura⁴⁷. Se trata de una obra con cierto sentido enciclopédico con gran popularidad y continuas reediciones durante los siglos XVII y XVIII. Contenido técnico de carácter pedagógico. El mismo Arfe reconoce que tras su obra el objetivo es el de instruir y servir de provecho para arquitectos, escultores así como para los trabajadores de la plata y el oro:

«Verdaderamente la Scultura y Architectura son una perfección de todas las artes: las quales nacen de la fabrica que labra la materia con las manos, y de la razón y juyzio que dan las cosas fabricadas [...]. Es pues necessario al perfecto Sculptor y Architecto, el conocimiento de aquellas artes que enseñan este verdadero camino, que son la Aritmetica, Geometria, Astrologia, Graphidia, y Anothomia, y otras artes inferiores a estas [...]. También la Philosophia y la historia tienen grandísima parte en la perfección de la Scultura y Architectura»⁴⁸.

Sí es cierto que durante el siglo XVII la actividad cultural y literaria en España experimenta un extraordinario desarrollo; Va a ser el momento en que las principales obras teóricas sobre las artes vean la luz, pero no solo serán aquellas de carácter práctico las difundidas en los entornos artísticos. Es el momento que comienza a desarrollarse, con una relativa intensidad un tipo de literatura que interesa a los públicos más formados. Son obras que, con una determinación erudita, recogen todo tipo de noticias y asuntos culturales o históricos. Obras que se conciben con un carácter local y con un marcado carácter laudatorio donde conviven asuntos de la cotidianidad con leyendas o relatos épicos. Un tipo literario de extraordinaria aceptación y en los que pueden encontrarse temas relacionados con las artes, descripciones de ciudades y monumentos o pequeñas biografías y noticias de artistas. En Granada la obra de Bermúdez de Pedraza *Antigüedades y Excelencias de Granada* (1608) supone un magnífico testimonio para entender la entrada del barroco en la ciudad y para comprender el episodio sacromontano y sus consecuencias; igualmente los *Diálogos de las cosas notables de Granada* de Luis de la Cueva de 1603 resulta ejemplar en el entendimiento de cómo estas obras suponen el reflejo del capítulo cultural de una ciudad. Otro ejemplo algo más tardío lo encontramos en Salamanca con la *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca* de González Dávila en 1645.

⁴⁷ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. I, Madrid: 2002, p. 106.

⁴⁸ ARFE Y VILLAFANE, J., *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura* (1585), ed. de Luis Cervera Vera, Valencia: 1979, pp. 47 y 48.

Serán muchas otras las publicaciones literarias a través de cuyo análisis detenido, podemos encontrar referencias a la escultura. En este sentido, en las *Antigüedad e Excelencias de Granada* Bermúdez de Pedraza se refiere a los hermanos García del siguiente modo:

«[...] Los otros dos, son dos hermanos de un parto, Geronimo Francisco, y Miguel Geronimo, tan semejantes no solo en lo natural de la edad, cuerpo, y partes naturales, que es menester señalar el uno para conocer el otro, pero en el ejercicio y ingenio: por que son los mayores estatuarios de cuerpos de zera que ay en Europa. No ay extranjero de ninguna nación, que no les reconozca superioridad, porque la destreza y vicio con que las hazen, parece que excede la capacidad humana: y así tengo por torpeza el alabarlos, y por buen consejo el honrarlos con silencio»⁴⁹.

Ven la luz igualmente durante el siglo XVII ediciones y reediciones de libros de oración y manuales devocionales con implicaciones directas en la escultura. De igual modo, la literatura hagiográfica resulta determinante, a la vez que muy numerosa, para la configuración de nuevas iconografías.

Publicaciones conmemorativas de efemérides o acontecimientos de relevancia nacional como el nacimiento de un príncipe o infante, unas exequias reales o entradas triunfales sirven de soporte para entender la función y objeto de las artes durante el seiscientos⁵⁰. Además suponen una fuerte importantísima en el conocimiento y reconstrucción de la historia del arte⁵¹. Una extensa descripción de uno de los túmulos funerarios habituales en las exequias reales la encontramos en la *Descripción de las Honras que se hicieron a la catholica Mag. de D. Philipe Quarto ... en el Real Convento de la Encarnación*:

⁴⁹ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Antigüedades y Excelencias de Granada*, Madrid: 1608, p. 133.

⁵⁰ Ejemplos de descripciones de este tipo de monumentos los encontramos en VERA TASSIS Y VILLARROEL, J., *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte y Exequias de Dña. María Luisa de Orleans*, Madrid: 1690; o RODRÍGUEZ DE CONFORTE, P., *Descripción de las Honras que se hicieron a la catholica Mag. de D. Philipe Quarto ... en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid: 1666.

⁵¹ Véase BONET CORREA, A., «La arquitectura efímera en el Barroco», en *Norva: revista de arte*, n.º 13, Extremadura: 1993, pp. 23-70.

«[...] Cargaba sobre este primer cuerpo, otro ochavado [...] descansaban unos niños en su medio punto, teniendo con las manos una guirnalda, que ornaba un óvalo, en que se leía una inscripción, correspondiente a cada una de las figuras, y estatuas de oro, que ocupaban los huecos de los cuatro nichos, insignias de las virtudes del difunto, y costumbres de la antigüedad [...]. Era de oro el vestido de estas Estatuas: la primera de mano derecha, era la Fè con el Caliz y Hostia en la mano, vendados los ojos; era su compañera la Esperança, con su anhora, y toda su atención clavada en el Cielo; correspondía mirando al Altar Mayor la Charidad, exercitandola en el amparo de unos niños, que con cariñosos abraços los llegaba al dulce alimento de sus pechos. Era la cuarta figura la Iusticia, cuya equidad fortifica, y mura, ña Fè, Esperança, y Charidad»⁵².

Otra importante fuente para entender, no solo las artes, sino el pensamiento del hombre barroco serán los sermones del momento. En las referencias a la escultura, pintura y arquitectura resultarán frecuentes, bien como ilustración de los misterios y pasajes de la vida de los santos o evangelios, o bien como ejemplos de actitudes morales. Unos curiosos fragmentos que a continuación reproduzco, vienen a comparar la manera en que se debe «construir» el *homo interior* del mismo modo en que el escultor trabaja sus obras:

«Esta diferencia ai, entre esculpir y vaziar, que el escultor va quitando de los términos a donde llegava la materia, de que haze la figura, i reduziendo las partes exteriores, a menos: pero el fundidor, eso que quita, es de dentro: para que entrando el metal, tome la forma, que quedó de la escamadura interior... de que todo hombre ser necio por su ciencia, y que la ciencia, que sabe, consista, en esculpir, y vaziar [...]. El escultor, que haze ayunos, desbastando su carne, para que el mundo le compre aquella figura: y como es juntamente escultor, i vaziator: al peso que hizo el exterminio, de lo exterior se fue llenando de aire lo interior [...]. Que cosa mas de risa, que seas escultores: i hagas figuras para vender al mundo, ya de umildes, ya de limosneros, ya de mansos, ya de castos, ya de ayunadores, con otras mil diferencias, esterminando, y devastando lo exterior con

⁵² RODRÍGUEZ DE CONFORTE, P., *Descripción de las Honras que se hicieron a la catholica Mag. de D. Philipe Quarto ... en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid: 1666, fol. 66 v.

actos penales, i que juntamente seais vaziadorez, que dexando lo interior, con esa mesma figura, vazio de espiritu, toma el hierro del aire humano, forma de vanidad en ella, que es harto yerro. Cosa ridícula, que os parque el mundo esas figuras, por de escultura, i son de yerro [...]»⁵³.

Y en otro texto de Zaragoza:

«Assi, que es u taller donde en tan poco tiempo se forman essas estatuas, que son del todo hueso, y tan descarnadas, que no les queda de carne, y sangre el menor resabio. Quedan hechos un esqueleto, y imagen de la muerte? Esse taller al parecer vale un Dios: no tiene precio menor, y el Escultor principal que labra tan soberanas Imagenes de estos mortificados, y penitentes, es el mismo Dios. En breve fue bien labrada la estatua de nuestro Santo, que es perfectísima Imagen de mortificados, en Toledo. Pero puso sin duda la mano el mismo Dios, para mejor logro de su divina sangre [...] al taller donde se labran las Estatuas.No basta aver dicho al Artifice, al Escultor. Para que añadio sobre la Persona el Taller? Mirad: en el Taller del Escultor, concurren muchos a la fábrica de cada estatua. El Maestro principal, y también otros Oficiales y mancebos para labrar un madero. Toman unos la sierra y sierran. Entra el Maestro con un formón, y un mazo, y da despiadados golpes en el pobre leño, hasta irle formando y distinguiendo los sentidos, y ponerlo en estado de un rustico embrión, y dexarlo en disposicion, para que otros añadan los primores a la estatua. Pero para todo esto preceden muchos golpes. Con que uní por un lado quita al leño un giron, otro con otro golpe, haze saltar una y otra estilla [...] Imagen pues de tan altos primores, y que han de ser tan mirada de todo el mundo, es menester labrarla a mucho hierro, y retocarla con un golpe, y otro golpe [...] Esto hizo el Carmen de Toledo. Como le tocó el labrar al Santo en los principios, labróle a fuertes golpes de mazo, y formon distinguirle todos los sentidos del Santo (que el acabarle de perficionar, y el ponerle la ultima

⁵³ RIBERA, B., *Conceptos de la Sagrada Escritura*, Burgos: 1616, citado en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 126.

mano, que suele hazerse con unos yerrecitos azerados, y sutiles, eso tocó a la Reforma»⁵⁴.

Pasando a analizar detenidamente la literatura artística que se ocupó de la escultura en España, la primera de las obras que encontramos, aún en el siglo XVI, será la obra del orfebre leonés Juan de Arfe y Villafañe *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura*⁵⁵ tratado que fue por primera vez publicado en 1585. Se trata de una obra esencialmente pedagógica; más que un alegato a favor de la superioridad de la escultura, la arquitectura o las artes plásticas, supone un práctico manual para escultores y arquitectos. Sin embargo, en el prólogo se muestra reivindicativo de la escultura como actividad liberal y vinculada con otras ciencias:

«De todas las Artes que antiguamente florecieron entre los Griegos y Romanos, de los quales despues fueron enseñadas otras naciones bárbaras, las que más llegaron á su punto fueron la Escultura y Architectura [...]. Verdaderamente la Escultura y Architectura son una perfección de todas las Artes: las que nacen de la fábrica que labra la materia con las manos, y de la razón y juicio que dan las cosas fabricadas [...]. Es pues necesario al perfecto Escultor y Arquitecto el conocimiento de aquellas Artes que enseñan este verdadero camino, que son Arithmética, Geometría, Astrología, Gráfida y Anatomía, y otras Artes inferiores á estas [...]. También la Filosofía y la Historia tienen grandísima parte en la perfección de la Escultura y Architectura»⁵⁶.

A partir de aquí comienza a elaborar los cuatro libros que componen el tratado, el primero de los cuales lo dedica a la geometría, el segundo al cuerpo y proporciones humanas, el tercero de los animales y el cuarto de arquitectura y piezas de orfebrería para el culto.

⁵⁴ MAYA, M., *Jardin de Sermones de varios Assuntos, y de diferentes oraciones evangélicas*, Zaragoza, 1676, p. 612. Citado en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 189.

⁵⁵ ARFE Y VILLAFANE, J., *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura* (1585), ed. de Luis Cervera Vera, Valencia: 1979.

⁵⁶ ARFE Y VILLAFANE, J., *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura* (1585), ed. de Luis Cervera Vera, Valencia: 1979, pp. IX-X.

Pocos años más tarde Diego de Villalba dedica al príncipe Felipe III, en 1590 el manuscrito *Tratado de estatuas antiguas* en el que pretende exponer algunos de los ejemplos más sobresalientes de la estatuaria antigua moderna⁵⁷. Realiza un recorrido por los grandes nombres de la historia nacional que merecen una estatua: Juan de Austria, Gonzalo Fernández de Córdoba o Cisneros. Si bien es una obra laudatoria de los personajes ilustres de España y otras figuras dignas de ser esculpidas, no resulta un trabajo que determinase la práctica escultórica⁵⁸.

Mayor relevancia tendrá ya en 1600 la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos⁵⁹, cuya obra sí resultará determinante, en los albores del siglo XVII en la estimación y consideración de las artes. Conocedor de las fuentes antiguas, en su obra relaciona las «artes del dibuxo», entre las que incluye a la escultura como hemos visto antes, con disciplinas como la poesía, la retórica, la dialéctica, las matemáticas incluso con la medicina. En el tratado, lejos de establecer diferencias entre pintores o escultores, trata a ambos por igual, y así se aprecia en el siguiente fragmento en el que los menciona como iguales y sin establecer jerarquías:

«[...] ¿No es notora la fama que han ganado por sus obras los insignes profesores de la escultura y pintura? En Italia Micael Angelo, el Bacho Bradinelo, Rafael de Urbina, Ticiano, Alberto Durero. En Francia Leonardo de Vinci pintor y escultor famoso, que murio en los braços del Christianissimo Rey Francisco. En España Rincon, natural de Guadalajara en tiempo de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, Verruguete, Bezerra, Navarrete el mudo, nuestro Apeles Español, excelentissimo sobre quantos pintores ha avido, y otros muchos cuyos nombres huviera eternizado mas la fama, si huviera en España tan curiosas plumas como de los estrangeros»⁶⁰.

⁵⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. I, Madrid: 1923, p. 281.

⁵⁸ VILLALTA, D., *Tratado de estatuas antiguas y el principio que tuvieron con memoria particular de las figuras y retratos de los Reyes de España recogidas por Diego de Villalta, dirigido al Príncipe de las Españas don Felipe*, Madrid: 1590.

⁵⁹ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), ed. de José María Cervelló, Madrid: 2006.

⁶⁰ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), p. 136; recogido en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. I, Madrid: 1923, p. 314.

Pablo de Céspedes será uno de los personajes más singulares de cuantos participan de la literatura artística y del ambiente cultural de los primeros años del siglo XVII. Fue escultor, pintor, tratadista, humanista y poeta⁶¹. Un amplísimo perfil que nos deja en 1606 el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*. Fue un «hombre del Renacimiento»⁶² que incluso viajó a Italia hasta en dos ocasiones. Puesto que ejerció pintura y escultura, en medio del debate seiscentista en torno a la superioridad de una sobre la otra, Céspedes reconoce:

«De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura, o al contrario, muchas cosas he visto de lo uno y de lo otro escritas de hombres doctos y prácticos, y todavía se queda el pleyto por sentenciar, de mi parte a lo menos. De su antigüedad entiendo ser antiquísima. ¿Cómo pudo el escultor hacer cosa buena si no se ayudaba primero del dibuxo, que es principal elemento de la pintura y gran parte de ella? Las obras de media talla, de que hacen mención Homero y Virgilio, sin dibuxarlas primero, ¿cómo se podrían labrar?»⁶³.

El debate sobre la superioridad de la escultura o la pintura encuentra en Francisco Pacheco, amigo de Pablo de Céspedes⁶⁴, el principal protagonista. En 1622, motivado por las disputas que mantenía con Martínez Montañés lanza un alegato en defensa de la pintura y denunciando la intromisión de los escultores en las labores de policromía; lo lleva a cabo en *Sobre la Antigüedad y Honores del Arte de la Pintura y su comparación con la Escultura*⁶⁵ que concibe «Contra Juan Martínez Montañés» como reza en el subtítulo.

Comienza el opúsculo haciendo alusión a la consideración de ambas artes en la Antigüedad. Plinio será la fuente principal de sus justificaciones:

⁶¹ CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, p. 87.

⁶² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. II, Madrid: 1923, p. 3.

⁶³ CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, p. 93.

⁶⁴ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. I, Madrid: 2002, p. 108.

⁶⁵ PACHECO, F., *Sobre la Antigüedad y Honores del Arte de la Pintura y su comparación con la Escultura* (1622), en ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla: 1886, pp. XLIV-L.

«Y digo en primer lugar, que en los escritores antiguos se halla expresada la antigüedad de la Pintura, particularmente en Plinio, que dedica un libro entero, y es el XXXV de su Historia natural, á las alabanzas desta Arte. La cual lección es recurso de todos los hombres doctos, que lo podrán ver en el cap. 3 de dicho libro. Y es cosa asentada y llana ser todas las artes donde interviene dibujo derivadas de la Pintura y estar en tercer lugar la Escultura»⁶⁶.

Continúa el texto argumentando razones en torno a la mayor o menor nobleza de una y otra para pasar más adelante al análisis de sus diferencias:

«Mas vengamos á la diferencia de estas dos artes, que es lo principal que se pretende. Algunos han querido hacerlas una sola, por razón de ser uno el fin en la imitación de las cosas, así artificiales como naturales é imaginadas; pero lo cierto es que tienen diferentes definiciones, y la de la Pintura, que yo estoy obligado á saber, dice de esta manera: « La Pintura es arte que enseña á imitar con líneas y colores, como explico en el primer capítulo de mi libro largamente: cuanto más vivamente imite la pintura sin estar pendiente de otra arte, diga un ejemplo: El retrato del emperador Cárlos V de gloriosa memoria será con más facilidad conocido de todos valientemente pintado de colores de la mano de Ticiano, que hecho de madera ó de mármol de otro gran artífice escultor. Y así mesmo todas las demás imágenes, de que se podrían traer muchos ejemplos, porque los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza, como se ha dicho, y la figura de mármol y madera está necesitada de la mano del pintor para tener vida, y la Pintura no ha menester ayuda de nadie para hacer esto [...]. El pintor obra poniendo, el escultor quitando; las obligaciones del pintor son mucho mayores imitando todas las cosas que Dios hizo, los cielos, las aguas, los árboles, los animales y peces, las tempestades, los incendios, etc., con sus diferencias de colores y las que imita el escultor son limitadas. Es la Pintura más universal, más deleitosa, más espiritual, más útil á todas las artes, pues casi todas se valen della, y sus profesores han sido aventajadamente honrados más que otros de ninguna

⁶⁶ PACHECO, F., *Sobre la Antigüedad y Honores del Arte de la Pintura y su comparación con la Escultura* (1622), en ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla: 1886, p. XLIV.

profesión, como se ve en todas las edades, con favores, con encomiendas, con hábitos; y aunque lo han sido los escultores, es como uno entre ciento. Seria nunca acabar hablar en esta materia»⁶⁷.

Si bien durante el siglo XVI y durante los primeros años del Seiscientos la consideración por igual de escultura y pintura dominaba los debates al respecto, va a ser durante el siglo XVII cuando resulte evidente el desprecio, a nivel teórico, de la escultura policromada. Si bien resulta amplísimo el número de obras que se dedican a la pintura, no aparece ninguna publicación que merezca ser destacada, a nivel teórico respecto a la estatuaria. Serán solamente menciones las referencias que encontremos en la literatura artística seiscentista en tratados de otro tipo. Sí que veremos reflejados otros asuntos que, sin pertenecer a cuestiones prácticas propias de la escultura, sí se relacionan con ella. A las ya mencionadas fuentes, debemos añadir los temas afines a pintura y escultura que, por ejemplo, aparecen en la tratadística pictórica. De este modo, pautas iconográficas y temas relacionados con el decoro y manera de representar a las imágenes que encontramos en otras obras, resultan igualmente válidas para la estatuaria. Lo mismo ocurre con la introducción del naturalismo y las pautas teóricas y justificaciones en torno a su empleo para la representación, tan válidas para la pintura como para la escultura.

Resultó ser la primera década del Seiscientos el momento en que aparezcan las dos obras quizá más importantes para la práctica y estudio de la pintura. Fruto de las consideraciones de dos de los teóricos más importantes españoles del Siglo de Oro, la primera obra en ver la luz serán los *Diálogos de la Pintura* del florentino Vicente Carducho, impresos en 1633. Unos años más tarde será el reproducidísimo y muy conocido *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, publicado en 1649. Ambas obras suponen una reflexión teórica de la práctica de la pintura por dos personalidades que no solo la teorizaron, sino que la desarrollaron. Se ha apuntado de ambos, que su obra teórica estuvo por encima de su producción artística; más evidente en el caso del andaluz⁶⁸.

Ambos pintores evidencian una intención académica. El intento por organizar de forma teórica la práctica de la pintura en España, responde a un claro deseo de fundación de una *Academia de Pintura*; algo que no sucede hasta años más tarde, cuando Murillo consigue organizarla en 1660 en Sevilla⁶⁹.

⁶⁷ PACHECO, F., *Sobre la Antigüedad y Honores del Arte de la Pintura y su comparación con la Escultura* (1622), en ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla: 1886, pp.XLVII y XLVIII.

⁶⁸ GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. V.I.* Madrid: 2002, p.149.

⁶⁹ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla: 2005, p. 188.

Si bien, su obra está destinada a la correcta formación de quienes pretendan dedicarse al arte de la pintura, en ella se recoge toda la tradición teórica y tratadística italiana tanto a nivel práctico como teórico. Se incluyen las obras de la Antigüedad, especialmente la de Plinio, además de los tratados manieristas italianos, de entre los que destacan aquellos de Zuccaro y de Lomazzo.

Respecto al arte de la escultura, las aportaciones realizadas, tanto por el florentino como por Pacheco, resultan prácticamente nulas, reduciéndose a la mención y debates en torno a su consideración o, en el caso de Pacheco a algunas instrucciones sobre policromía.

En la Primera parte del *Arte de la pintura* Pacheco analiza qué es la pintura y las causas para considerarla como un arte liberal. Encontramos también en este punto las consideraciones sobre el debate en torno a la superioridad de la pintura sobre la escultura. De la misma forma en que se pronunciase en el opúsculo que dirige contra Martínez Montañés ya mencionado y donde se hace eco de lo ya apuntado en las obras de Varchi, Lomazzo o Zuccaro⁷⁰, trata de refutar las alegaciones que, en beneficio de la escultura pudiesen apuntarse.

Será el Libro III el que resulte de mayor interés para la escultura; en él se tratan los aspectos relacionados con la policromía, técnicas y materiales más adecuadas. De entre los capítulos que dedica a la práctica policroma que él mismo ejerció en colaboración con Juan Martínez Montañés, destacamos el siguiente fragmento reproducido en varias ocasiones:

«Quiso Dios, por misericordia, desterrar del mundo estos platos vedriados y que con mejor luz, se introduxesen las encarnaciones mates, como pintura más natural y que se dexa retocar varias veces, y hacer en ellas los primores que vemos hoy. Bien es verdad que algunos de los modernos, entre los antiguos y nosotros, las comenzaron a exercitar y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos; pero el resucitallas en España, y dar con ellas nueva luz y vida a la buena escultura, oso decir, con verdad, que yo he sido de los que comenzaron, si no el primero, desde el año de 1600, a esta parte poco más, a lo menos en Sevilla; porque el primer Crucifixo en bronce de cuatro clavos, de los de Micael Angel, que vació del que trajo de Roma Juan Batista Franconio, insigne platero, lo pinté yo de mate en 17 de enero del dicho año, y se comenzó a introducir de manera que fueron todos los demás artífices siguiendo este modo. Sería proceder en

⁷⁰ PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649), ed. de B. Bassegoda i Hugás, Madrid: 1990, en nota al pie de la página 94.

demasiá hacer memoria de muchas cosas señaladas de Gaspar Núñez Delgado y de Juan Martínez Montañés que tiene esta Ciudad ayudadas de mi mano; pero no se escuda en nombrar algunas, pues no tenemos otra mayores ni mejores con que hacer prueba ni autorizar esta invención:

«El San Juan Baptista de San Clemente y otros Ecce-Homos de barro que hizo Gaspar Delgado; el Santo Domingo de Portaceli de Juan Martines y las doce cabezas de San Ignacio y San Francisco Xavier de la Casa Profesa; el Cristo que dio don Mateo Vázquez al convento de la Cartuxa y, sobre todo, el San Gerónimo en la penitencia de San Isidro del Campo, del mismo artífice, cosa que en este tiempo en la escultura y pintura ninguna le iguala [...]»⁷¹.

Debemos también hacer mención a la importancia que tanto para la pintura como para la escultura tuvieron, a partir de 1649 tuvieron los capítulos del XI al XV por tratar asuntos relacionados con la iconografía que resultaron de gran relevancia para el correcto desarrollo de las artes plásticas.

Llegado a España en 1585 de la mano de su hermano Bartolomé, reclamado para trabajar en El Escorial, Vicente Carducho se forma junto a los manieristas que entonces decoraban el enorme conjunto⁷². Además de su trabajo como pintor, desarrolló una carrera como teórico de las artes fruto de la cual resultaron los *Diálogos de la Pintura* (1633). Junto a la obra de Pacheco, suponen los máximos exponentes de la tratadística española seiscentista. En ellos emplea el recurso del diálogo para ir reflejando los asuntos más importantes en torno a, no solo la pintura, sino el conjunto de las artes plásticas.

De los diálogos entre aprendiz y maestro, el sexto será el que mejor sirva a nuestra causa. En él trata el asunto de las «pretensiones» que entre sí tenían pintura y escultura. Si bien, advierte de los peligros del enfrentamiento, se va a decantar por la superioridad. Durante buena parte del diálogo se va ocupando de las cuestiones que podían entrar participar del debate, En uno de los últimos párrafos las reconoce como hermanadas aunque nunca dejará de precisar la supremacía de la pintura:

⁷¹ PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649), ed. de B. Bassegoda i Hugás, Madrid: 1990, pp. 497 y 498.

⁷² CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, p. 261.

«Yo juzgo, como otros muchos lo hazen, estas dos facultades, dos hermanas mui amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior, que te expliqué en el discurso quinto) (803) y no solo quiso el divino Michael angel, que sean estas dos hermanas, mas tambien que lo sea la Arquitectura, como lo significó en aquella Empresa, misteriosa de las tres guirnaldas, ó circulos que honran su sepulcro, y las tres estatuas, que recostadas sobre la urna, son significadas por la Pintura, Arquitectura y Escultura; que se pusieron por acuerdo de aquella ilustre Academia Florentina: porque todas tres Artes necesitan de docto conocimiento (804). Mas hablando destas dos por quien se haze este discurso, digo, que solo se diferencian en que la Pintura (dexando el derecho que cada una pretende de la primogenitura) salio mas hermosa, mas docil y afable, mas esparcida y airosa, mas gallarda, y mas fecunda de operaciones y afectos que la Escultura su hermana, que salio robusta, esquiva, y de mas osada aspereza, y menos tratable de condicion (805), aunque en la sustancia son iguales, de que parece aver sido la causa el sustentarse la Pintura con alimentos discursivos y Filosoficos mas deli(Fol. 102 V^o)cadamente que la Escultura, y ser su comunicación mas frecuente y familiar con amigos nobles, que la Escultura, aunque casi los mismos: como son la Perspectiva, no solo la que trata de cantidad, sino de la calidad luminosa y colorida, que no la tiene la Escultura, la Poesia la Historia, la Retórica en el obrar los afectos, la Filosofia y otras muchas ilustres artes y ciencias (amigos nobles y verdaderos) que la adornan, componen y enriquezen con mas cuidado y urbanidad que a la Escultura [...]»⁷³.

Otra obra, incluso anterior a los *Dialogos*, dedicada en exclusiva al debate teórico sobre la supremacía de una u otra, es la publicada en Sevilla por Juan de Jáuregui en 1618: *Diálogo entre la naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y tericos en estas Artes*. Se trata de una de las aportaciones más singulares que sobre el tema se realizan en el siglo XVII. Una composición poética a modo de diálogo entre ambas artes que sintetiza los argumentos en defensa de una y otra, permitiéndonos hacernos una idea general sobre el debate. Expongo aquí solo algunos de los versos más significativos⁷⁴:

⁷³ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (1633), ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid: 1979, pp. 312-314.

⁷⁴ CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981, pp. 151-155.

Escultura. Tú, venerable maestra
de las Artes, docta y diestra,
pues somos ambas hijas,
es bien juzgues y corrijas
esta diferencia nuestra.

En fin, quiere la Pintura.
siendo sombra y vanidad,
tener honra y calidad.

Pintura. Mucha tiene la Escultura,
si iguala a su cantidad.

Mas no juzgue por honor
ser material su labor;
que acción más calificada
es hacer algo de nada:
acción rara del pintor.

Escultura. Hacerte callar podría
tu humilde genealogía

Pintura. Pues la tuya no me asombra.

Escultura. Fue tu principio la sombra.

Pintura. Y el tuyo, la idolatría.

[...]

Naturaleza Sosegar vuestra contienda
quisiera sin vuestro agravio,
porque la verdad se entienda
y no para que se ofenda
el artífice más sabio.

Digo, pues, que no dudéis

ser vuestra nobleza igual
en una parte esencial,
que es el fin a que atendéis
copiando mi natural

Mas los medios solamente
con que ese fin se procura
(no se altere la Escultura),
le dan honra preminente
al arte de la Pintura.
[...]

Si bien estas son las principales referencias en torno al debate entre la superioridad entre las diferentes artes, no serán las únicas referencias que aparezcan en la literatura artística. Suponen, eso sí, los temas más recurrentes sobre la escultura de cuantos se reflejan en la tradición tratadística. Debemos esperar por tanto a la aparición de Antonio Acisclo Palomino para encontrar en sus *Vidas*, incluidas en *El museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), una lista de escultores. El primero del que nos habla será de Torrigiano, a quien dedica una parte importante de su trabajo. Comienza relatando sus orígenes italianos y destacando la importancia que en su formación tiene Miguel Ángel: Un periodo en el que adquiere unas formas que son las que, con absoluto carácter de novedad introduce en España.

En la Obra de Palomino, hace uso del modelo Vasariano. Así va desarrollando las biografías de cada artista comentando los asuntos que más merecen ser destacados, referentes sobre todo a su trabajo, en convivencia con cuestiones anecdóticas. Torrigiano será el primero de los escultores de los que trata. Recoge algunas de sus obras más importantes y datos biográficos así como la «puñada» que acabó con la nariz rota de Miguel Ángel Buonarroti⁷⁵. Unas breves notas dedica a Berruguete para más adelante dedicarle dos páginas a Gaspar Becerra elogiando de él su capacidad para las anatomías haciéndose eco de la leyenda de la Virgen de la Soledad:

⁷⁵ CASTRO Y VELASCO, A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Tomo III con *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, Madrid: 1714, p. 236.

«[...] la mas heroica obra suya de Escultura, y Corona de sus estudios, fue la que hizo, por mandato de la Reyna de España Doña Isabel de Valois (llamada de la Paz) que es la Imagen de nuestra Señora de la Soledad, de lo cual trata largamente, Fray Antonio de Arcos, en la Historia de la Imagen de nuestra Señora de la Soledad. fue hecha para un Convento del Orden de San Francisco de Paula, avia hecho dos sin acertar; pero antes de empear la tercera, sueño que le hablava, un bulto de Persona, sin discernir quien era; solo conoció que le dezia; despierta levántate, y de esse tronco grueso, que arde en este fuego, esculpe tu Idea, y conseguirás tu intento, sacando la Imagen que desees. arojóle agua, lo que bastó, para apagarle el fuego. tomó el tronco, hizo la estatua y acertó de contentar la Reyna, la qual dicen aver sido inspirada con juicio extraordinario en aquella ocasion. atribuyóla á cosa milagrosa, y á las muchas Oraciones, Missas y ayunos de la Comunidad. y con esto sacó un milagro del Arte, donde se ve expressada, hermosura, dolor, afecto, ternura, constancia y conformidad»⁷⁶.

De manera conjunta aborda a Gregorio Fernández y a Juan de Juni, ambos son calificados como «eminentes, que mostraron su gran ingenio en los pasos de la Pasión de Nuestro Salvador». Sin embargo llama la atención que no dedique un capítulo independiente a cada uno, más aún conociendo la importancia que la obra de Fernández tendrá para los desarrollos escultóricos españoles en el Siglo de Oro. Va recogiendo un gran número de obras de ambos escultores así como la ubicación de las mismas; además plantea la formación romana de Juni tras haber nacido en Flandes.

Extraña también la brevedad con la que trata a Martínez Montañés; sin duda uno de los escultores que más han despertado el interés de la historiografía sobre escultura barroca española: pese a resultar cercano en el tiempo, se nos hace rara la inexactitud de los datos biográficos que recoge del escultor. Recoge algunas de sus obras como el «San Geronimo en la Penitencia, en San Isidro del Campo»⁷⁷ o el Crucificado del Monasterio de la Cartuja. No obstante excluye algunas de las más logradas obras. Realiza por tanto un escueto paseo por su obra y desatiende cuestiones como el lugar de nacimiento o el periodo de formación. Contrasta con los apartados que destina a escultores

⁷⁶ CASTRO Y VELASCO, A. A., El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo III con Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, Madrid: 1714, p. 245.

⁷⁷ CASTRO Y VELASCO, A. A., El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo III con Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, Madrid: 1714, p. 301.

más tardíos, que trabajan ya avanzado el siglo XVII y en el siglo XVIII y que sin duda no alcanzaron las cotas cualitativas de Montañés.

Sí que destina un amplio apartado al que pudo haber sido uno de los discípulos del sevillano, Alonso Cano, imaginamos que más atraído por su faceta de pintor que por la de escultor. Dedicamos amplias notas a su obra escultórica, deteniéndose más en asuntos anecdóticos de su biografía o relacionados con la producción. Sí son desarrollados asuntos como la muerte de su esposa o los conflictos habituales que mantenía con los canónigos de la catedral y demás representantes del clero; su mayor clientela. Resultó tal la estima que Palomino siente por Cano, que en el último de los párrafos que dedica al artista se refiere:

«Fue hombre verdaderamente digno de memoria inmortal, príncipe en todas las tres artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura. Fue también gran matemático, y muy diestro en el manejo de la espada; y en fin hombre, que mas se supo explicar con las Obras; que con las palabras. Dexó muchos Discipulos; pero los más señalados fueron Don Pedro de Mena en la Escultura; y en la Pintura Don Juan Niño, y Don Pedro Atanasio Bocanegra [...]»⁷⁸.

Dedicamos también espacio para uno de los padres de la denominada «escuela sevillana», Jerónimo Hernández, aunque solo sean algunas notas, al igual que para los escultores que decididamente apuestan por el naturalismo en Granada como son los Hermanos García. También son tratados el portugués Manuel Pereira, el castellano-leonés Juan Sánchez Barba o Juan de Revenga.

De los escultores que trabajan más avanzado el siglo XVII, destina una biografía bastante completa al granadino Pedro de Mena. Significa la figura del granadino una de las que mayor interés suscitan, de entre los escultores, en el teórico de Bujalance. Recoge el periodo de formación, en primer lugar junto a su padre, quien como escultor no es tratado por Palomino; y más tarde en Granada, atraído desde Adra, por la relevancia y notoriedad que Cano adquiere en la ciudad⁷⁹. Incluye en el relato cómo entró Mena a formar parte del taller del racionero y cómo ambos participaron en la ejecución

⁷⁸ CASTRO Y VELASCO, A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Tomo III con *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, Madrid: 1714, p. 395.

⁷⁹ CASTRO Y VELASCO, A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Tomo III con *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, Madrid: 1714, p. 445.

conjunta de algunas de las obras para el hoy desaparecido Convento del Ángel. Continúa desplegando la biografía del artista, su paso por Madrid y asentamiento en la ciudad de Málaga donde forma taller y creará escuela.

De la misma época continúa rescatado a una serie de nombres, que con los años y el avance de los estudios científicos sobre escultura resultan notorias figuras a tener en cuenta. De entre los que recoge, serán notoriamente importantes para la estatuaria española Pedro y Luisa Roldán, Gregorio de Mesa o José de Mora como “Escultor del Rey”, último de los autores que recoge en su obra Palomino y a quien, se sabe, conoció en vida:

«Yo le conocí, y traté mucho a este artífice, cuando estuve en Granada el año de 12 (a pintar la célebre capilla del Sagrario de aquella santa Cartuja...), y verdaderamente era hombre amable, y muy caballeroso, y honrador de los Artífices; pacífico, honesto, casto y en todo linage de virtud muy aprovechado: y me aseguraron, que cuando mozo avia sido lo mismo»⁸⁰.

Elogia su capacidad como escultor y el haber llegado a superar a quien fuera su maestro durante su estancia en la Corte, Sebastián de Herrera. Ensalza en su obra el porte sublimidad. Extraña que no mencione siquiera a su padre Bernardo, esencial en la formación del artista, ni a su hermano Diego, quien llegará a organizar en Granada una verdadera factoría de efigies religiosas.

Del mismo modo en que ocurre con los familiares de Mora que no son tomados en consideración, son muchos los artífices que, aun llegando a alcanzar verdadera importancia como escultores en ciudades como Granada, Sevilla o Valladolid, como grandes núcleos de producción, o en otros focos productivos de menor relevancia, no son recogidos por Palomino, habiéndose perdido parte de su memoria y significación artística. Encontramos en la obra del cordobés un enorme contraste entre el número de biografías de pintores y el de las dedicadas a escultores. Una evidencia del menosprecio teórico e historiográfico que sufren los procesos estatuarios españoles ya desde el siglo XVIII.

⁸⁰ CASTRO Y VELASCO, A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Tomo III con *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, Madrid: 1714, pp. 497-498. Con estas palabras relata cómo conoció al escultor durante su estancia en Granada; incluso cómo ambos llegaron a fraguar una verdadera amistad que llevó al teórico a incluir su biografía en las *Vidas*.

Debemos, eso sí, agradecer a Palomino, el haber recopilado algunas de las vidas de los más relevantes artistas que trabajaron en España desde el siglo XVI. Un acontecimiento y fuente esencial para la historiografía artística. Supo reconocer las virtudes de artistas que, inmediatamente unos años más tarde serán denominados por la entrada en España de las corriente ilustradas y un nuevo modelo de sensibilidad.

Aún queda lugar, durante la primera mitad del siglo XVII⁸¹, para un acontecimiento insólito como resultó la aparición en 1722 de un pequeño tratado sobre escultura publicado por el granadino Fray Juan de la Chica⁸². una obra en la que se aborda el estudio de la escultura, una serie de apuntes y notas, más prácticas que teóricas. Se titulaba *Iconología o tratado de imaginería de escultura y pintura*. Solo nos han llegado algunos fragmentos publicados por Sánchez Cantón, dedicados especialmente al escultor José de Mora. No hallamos en los fragmentos a los que he podido acceder noticias relevantes sobre la escultura. Sí que encontramos algunas referencias al escultor granadino mencionado, a quien reconoce como amigo; recoge en dato que nos ayuda a entender el carácter y personalidad de José de Mora, así como la manera en que entiende y considera sus obras; respecto al pago de estas, pone de la Chica en boca del escultor: «lo que se ha de conseguir de mí, es el que quiera hacerla, pero hecha, mil doblones es poco, para lo que no tiene precio, o un bollo de chocolate basta para reconocimiento»⁸³.

Años más tarde también verá la luz, en 1786 el tratado que publica Celedonio de Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la escultura*⁸⁴, una obra de carácter práctico en la que el autor, pese a las fechas en que se publica, continúa con los preceptos tridentinos sobre moralidad y decoro de las esculturas. Su publicación constituirá un acontecimiento paradójico para el momento en que vio la luz, cuando la escultura que el teórico y escultor proponía, se encontraba, según el juicio del momento, en absoluto proceso de decadencia, incluso su desaparición ya se había producido en determinadas regiones españolas⁸⁵. Se pronuncia en relación al debate en torno a la superioridad de una su otras artes; si bien, no se decanta por ninguna de ellas, afirma:

⁸¹ Recordemos que son muchos los artistas que aún restan por trabajar en una estética barroca. torcuato Ruiz del Peral, Luis Salvador Carmona o Francisco Salzillo alcanzaron la madurez artística a mitad del Setecientos.

⁸² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. V, Madrid: 1941, pp. 299-304.

⁸³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. V, Madrid: 1941, p. 304.

⁸⁴ ARCE Y CACHO, C., *Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona: 1786.

⁸⁵ PARDO CANALÍS, Enrique, «Las conversaciones sobre escultura de D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho», en: *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid: 1947, pp. 337-352.

«Los pintores, y escultores tienen diferencia entre si, sobre cual es mas excelente arte: pero en las imágenes espirituales tienen mucha ventaja la estatuaria; porque la pintura consiste en sombras, y en poner una tinta sobre otra; y esto en lo espiritual huele a hipocresía: pero la estatuaria consiste en cortar y debastar»⁸⁶.

Hasta aquí hemos recogido los principales tratados en que se hace referencia a la escultura. Si bien podemos observar que no son comparables con el número de obras dedicadas a la pintura o a la escultura, las referencias a la estatuaria se hacen presentes en muchas otras obras que, bien por no resultar redundantes en el mismo asunto, o por falta de tiempo y espacio, no se recogen en este trabajo.

Hemos comprobado cómo la escultura ocupa una posición más o menos destacada en la literatura artística española. Un fenómeno que tiene origen en la concepción artística de Felipe II⁸⁷ y que será heredada por los sucesivos reyes, logrando uno de los episodios artísticos más importantes a nivel europeo. Los intentos por equipararse a la tradición tratadística italiana, conducen a nuestros literatos hacia una frenética labor productiva de textos, algunos de cuyos más brillantes episodios, solo han salido a la luz en los últimos años.

Si bien, a final del siglo XVIII podemos dar por extinta la producción de esculturas barrocas, serán todavía bastantes los talleres que continúen en activo, con una producción mucho menor, eso sí, y que se ha extendido hasta nuestros días en una sucesión de *neobarrocos*.

Será el momento, a finales del Setecientos en que comience a aparecer un tipo de literatura balotaría de todo lo relacionado en las centurias anteriores. Uno de los episodios historiaráficos más brillantes de España liderado por nombres como Antonio Ponz, Melchor Gaspar de Jovellanos o Ceán Bermúdez.

⁸⁶ FERNÁNDEZ GALVÁN, F., *Sermón de las festividades de los Santos*, Madrid: 1615, citado en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 120.

⁸⁷ La presencia de artistas italianos en El Escorial enciende los ánimos y significan el inicio de una red de contactos entre obras, literatura y artistas. A partir de este momento, se establece la diferencia entre aquellos escultores de imágenes y arquitectos o ensambladores; BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura: BSAA*, n.º 43, Valladolid: 1947, pp. 311.

Las *Vidas* de Palomino son el paso previo esencial para la elaboración del *Viaje de España* de Antonio Ponz (1772-1794); una obra que marca el viraje en el cambio de gusto y la nueva tendencia historiográfica desde 1750. A partir de este momento, las ideas de la Ilustración comienzan a adentrarse con fuerza en las artes españolas. De forma paralela, da inicio una corriente del juicio muy dura con los movimientos artísticos barrocos, que alcanza sus máximas críticas despectivas al tratar la estatuaria en madera policromada. Se critica la falta de claridad de los mensajes en las esculturas, la difícil comprensión de los gestos, el amaneramiento de las formas barrocas finales. Solamente van a ser unos pocos, cuyo trabajo resultaba intachable, los indultados de la “quema de artistas” a que es sometida la historia del arte española en esta nueva corriente historiográfica.

En 1781, Gaspar Melchor de Jovellanos pronuncia su *Elogio a las Bellas Artes* en la Academia de San Fernando el 14 de julio de 1781. Con él, el ilustrado pretende «mostrar el destino de las bellas artes en España desde su origen hasta el presente estado»⁸⁸. En su disertación plantea el panorama de las artes desde Grecia, ensalzando este momento como el máximo de la creación artística, más aún en un momento en que las teorías de Winckelmann se encontraban en circulación y pleno desarrollo en Europa. Será con la llegada de Berruguete, que se restablezcan las artes en España tras un periodo que Jovellanos desprecia, el comprendido, por una parte por el arte romano, por el que el escritor entiende un amaneramiento y mala interpretación de lo griego, posteriormente un periodo en que las artes desaparecen y luego regresaran en una extraña arquitectura esbelta que es la gótica y finalmente vuelve a ver la luz con la llegada de los Reyes Católicos. Para él, Berruguete era portador de uno de los principios capitales del arte y fundamento de la belleza: la simetría del cuerpo humano; un artista formado con Buonarroti, que trabaja en el ámbito de la arquitectura, la pintura y escultura. Plantea también la introducción del buen gusto en las artes plásticas en Andalucía de la mano de Torrigiano y Campaña y a partir de ahí a todos los pintores que la Escuela Sevillana aportó a las artes plásticas españolas, especialmente a Velázquez y Alonso Cano⁸⁹.

Será Cano una figura capital en la Historia del Arte para Jovellanos, sin duda en escultura uno de los más grandes del siglo, de quien dirá: «debió solo a la naturaleza toda su enseñanza», en una afirmación de esta (la naturaleza) como fuente principal de todo arte y de la belleza. Se lastima además de que en Granada, después de Cano, ningún otro artista haya sabido llegar a sus cotas cualitativas: «Pero ¡qué lástima para Granada que tantos talentos se hubiesen eclipsado con las mayores extravagancias! La gloria de la pintura murió con Cano en su patria, sin que hubiese

⁸⁸ JOVELLANOS, Gaspar Melchor, «Elogio a las bellas artes» en: *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Edición de Cándido Nocedal, Tomo I. 1858, p. 350.

⁸⁹ Jovellanos introduce a Alonso Cano en la Escuela Sevillana, pues será dentro de esta que alcance mayor importancia como pintor; momento en que comienza a realizar los grandes encargos.

dejado un solo discípulo digno del nombre de tan gran maestro»⁹⁰. Sin duda considera Jovellanos al granadino como uno de los más grandes maestros en el arte de la pintura junto a los sevillanos Velázquez, Zurbarán y Murillo, y por supuesto a Ribera, el *Espagnoletto* con quien también se deshace en elogios.

En cuanto a escultura, afirma Jovellanos que Cano, Martínez Montañés, Gregorio Hernández [sic] y Pereira la habían cultivado con esplendor en Granda, Sevilla, Valladolid y Madrid, pero que tras la muerte de estos maestros «apenas quedó alguno capaz de reemplazarlos»⁹¹. Sí reconoce el mérito y la calidad de los trabajos de Pedro de Mena y de la Roldana, pero ambos, a un nivel inferior a lo que había supuesto la obra de los grandes escultores del Siglo de Oro.

Junto a los estudios llevados a cabo por Antonio Ponz y Jovellanos durante la segunda mitad del siglo XVIII, se ha destacar los llevados a cabo por Ceán Bermúdez, cuya obra más importante, su *Diccionario*, inaugurará la historiografía artística del siglo XIX, viendo la luz en 1800. Para su realización tomará el precedente de Palomino y el *Viaje de España* de Ponz; no obstante, ya en el prólogo de su obra reconoce el uso de dichas fuentes, a la vez que comenta la las carencias de las mismas, sobre todo en la obra del teórico de Bujalance a quien reprocha la falta de un aparato crítico en la descripción de las obras que comenta, a las que tarta por igual, con similares elogios y alabanzas.

La postura crítica de Ceán queda ya evidente en el prólogo de los *Diccionario...*, sobre la decadencia de las artes que él considera que se produce en el siglo XVII dirá:

«La escultura corrió la misma suerte (que la pintura), y tuvo también sus sostenedores: Monegro siguió trabajando en el siglo XVII: hay buenas estatuas en Sevilla de Martínez Montañés y de Pedro Roldán; y del sencillo Cano las hay en esta ciudad, en Madrid y en Granada: Gregorio Hernández [sic] se distinguió en Castilla: Moure en Galicia: Luis Fernández de la Vega en Asturias: Pereyra en Madrid: Muñoz en Valencia: pocos en Aragón; y el último fue Pedro de Mena en

⁹⁰ JOVELLANOS, Gaspar Melchor, «Elogio a las bellas artes» en: *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Edición de Cándido Nocedal, Tomo I. 1858, p.355.

⁹¹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor, «Elogio a las bellas artes» en: *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Edición de Cándido Nocedal, Tomo I. 1858, p.358.

Granada. [...] La guerra de sucesión acabó de borrar las pocas buenas ideas que habían quedado de las bellas artes...»⁹².

Aquí ya Ceán deja ver parte de su consideración sobre la escultura barroca, mucho inferior que la aparecida en el siglo anterior y, directa o indirectamente, procedente de Italia; la del siglo XVI, que recuperase las formas más armoniosas y bellas; no obstante sus consideraciones sobre la escultura, tanto de los siglos XVI y los posteriores, la tratará en sus *Diálogos sobre escultura en España*, poniendo sus opiniones en boca de Berruguete, Becerra y Cano; un texto muy poco conocido y que se tratará con mayor detalle más adelante.

Para el *Diccionario...*, hemos dicho que empleó la obra de Ponz así como la de Palomino, pero además, tal y como él mismo indica, se valió de la colaboración de numerosos amigos estudiosos de las artes y literatos que contribuyeron al análisis de múltiples archivos de los que el historiador obtendrá los datos para la elaboración de su obra. Pero además se valdrá de numerosos tratados de arte, tanto españoles como extranjeros, en los que eran tratados multitud de temas relacionados con las artes. Respecto a la obra de Palomino, los estudios que el propio Ceán realice, además de las informaciones aportadas en el *Viaje de España*, supondrá un considerable aumento en la nómina de artistas; ahora no solo están los nombres más sobresalientes de las artes, sino que encontramos a numerosos desconocidos entre los que incluye a pintores, escultores, grabadores, plateros e incluso bordadores. Se aprecia cómo los pintores ocupan el grueso de su obra, y será a ellos a quienes más espacio y pormenorizadas explicaciones conceda el estudioso.

Si bien, le había reprochado a Palomino, la escasez de crítica que en sus *Vidas* se podía advertir, ahora el teórico evidenciará sus preferencias sin recato alguno. Así en escultura, manifiesta su absoluta preferencia por Gaspar Becerra, a quien considera como quien «perfeccionó el gusto de las bellas artes en España...excedió a todos los españoles que le habían precedido, y ninguno le igualó de los que le sucedieron...»⁹³. Frente a la consideración de Becerra, encontramos una férrea oposición a la escultura de finales del siglo XVII y aquella de las primeras décadas del siglo XVIII, dentro del ámbito barroco, y por supuesto, una gran oposición a la moda llegada a España tras la Guerra de Sucesión. Un ejemplo lo constituyen las palabras que dedica a Duque Cornejo, de quien

⁹² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo I, Madrid: 1800, tomo I, p. 58.

⁹³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: 1800, tomo I, pp. 108-112.

afirma fue discípulo de Pedro Roldán, de quien no supo adoptar la sencillez de sus estatuas; al respecto de las esculturas que realiza para el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla⁹⁴:

«Trabajólas en efecto con morbidez y buenos paños, pero con actitudes violentas y afectadas, que en cierto modo corresponden a la confusión y algazara de aquellas obras, en las que la imaginación más descabellada usó de toda la libertad que había dictado el mal gusto»⁹⁵. Sin embargo, pese a no resultar un escultor de su agrado, incluye un catálogo bastante completa en relación a otros escultores, a cuya obra hace escasa o nula referencia. Otro ejemplo de escultores del siglo XVIII, será Torcuato Ruíz del Peral, a quien reconoce cierto valor en su obra, de quien dirá: «Las (obras) que dejó Peral en su patria merecen ser nombradas aquí, pues aunque están executadas en el tiempo de la ignorancia, no faltan a la verdad ni a la imitación de la naturaleza...»⁹⁶.

Si tendrá Ceán Bermúdez buenas palabras para el que fue uno de los mejores escultores del siglo XVII, Juan Martínez Montañés; de él afirmará: «Pocos escultores españoles le han aventajado en la naturalidad de las actitudes, en el plegado de los paños y en la amabilidad de los semblantes; y pocas estatuas hay tan respetables, ni que tanto mueva a devoción, como la de vestir de Jesús Nazareno, llamado de la Merced Calzada de Sevilla...»⁹⁷. De manera similar hace referencia al granadino Alonso Cano; un escultor al que considera como uno de los más importantes artífices de la estatuaria:

«Sencillez en las actitudes, grandiosidad en las figuras, de verdad y buen gusto en el plegar de los paños que adoptó en la escultura, hace sospechar, que su verdadero maestro haya sido el estudio que pudo haber hecho en las estatuas y

⁹⁴ Le considera además un imitador de la obra de Mena.

⁹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II Madrid: 1800, p. 22.

⁹⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo IV Madrid: 1800, p. 286.

⁹⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo III Madrid: 1800, p. 177.

bustos griegos que había entonces en Sevilla en el Palacio del duque de Alcalá, el conocido Palacio de Pilatos... pues ni Montañés pudo enseñarle tan buenas máximas, ni él podía haber inventado unas formas tan parecidas a las del antiguo»⁹⁸.

No obstante sobre Cano vuelve a tratar en sus *Diálogos sobre Escultura en España*, utilizándolo como uno de los interlocutores. Junto a estos dos escultores, también será elogiado Gregorio Fernández como principal representante de la Escuela Castellana de la escultura barroca; de él admira el «dulzor de la musculatura de sus esculturas»; además afirmará que perteneció a las escuela de «Buonarota [sic]», y elogiará la «quietud y decoro de las actitudes, la amabilidad de los semblantes, los partidos y pliegues de los paños... sin dexar de haber dado grandiosidad a las formas»⁹⁹.

Además de los “grandes” escultores, Ceán Bermúdez incluye otros muchos más, a los que o bien considera que no merecen mayor atención¹⁰⁰, o bien, no pudo hallar más información. Reconoce a otros muchos escultores, a quienes dedica parte de su obra, una veces con más fortuna crítica que en otras. Sí es cierto que aún faltan algunos nombres importantes en su obra y que con sucesivas investigaciones verán la luz. Además aparecen algunos errores cronológicos, como por ejemplo al admitir que los hermanos García –escultores de la «Escuela Granadina»- eran continuadores de Alonso Cano, cuando en realidad constituyen uno de los precedentes más importantes de la estatuaria barroca granadina.

Sin lugar a dudas, una de las obras más interesantes encontradas hasta el momento serán los diálogos de escultura escritos por Ceán Bermúdez a partir del año 1822, momento en que aparecen una serie de diálogos en los que trata diversos aspectos de la escultura, publicados en el periódico *El Censor* de Madrid. Pero serán los dos diálogos publicados por Enrique Pardo Canalís en la *Revista de Ideas Estéticas*. Se hace alusión a un tercer diálogo, que resultaría ser el primero, en conexión con estos dos, que se encuentra desaparecido, pues el copista de ellos decidió prescindir de la copia del

⁹⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II Madrid: 1800, p. 234

⁹⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II Madrid: 1800, p. 198.

¹⁰⁰ Dedicó amplios apartados a los Mora, tanto a Bernardo, como José o a su hermano Diego; a Alonso de Mena como padre de Pedro, a los Roldán, tanto a Pedro como a Luisa, o a Ruiz Gijón, así como otros muchos de las diversas escuelas de escultura españolas. En la granadina, encontramos una ausencia importante como es la de Pablo de Rojas, uno de los padres de la estatuaria barroca granadina, a la vez que maestro del alabado Martínez Montañés.

primero, por considerarlo de bajo interés; no obstante, estos diálogos resultarán ser una fuente esencial para conocer el pensamiento de Ceán Bermúdez sobre los procesos escultóricos españoles¹⁰¹.

En los diálogos aparecen como interlocutores Alonso Berruguete, Gaspar Becerra y Alonso Cano; según dice Canalís, más que suponer tres representantes de tres momentos distintos de la estatuaria española, responden a tres temperamentos diferentes para el diálogo y el entendimiento de la escultura. A través de ellos, Ceán Bermúdez da a conocer sus preferencias en la estatuaria, disponiendo en boca de estos sus propias opiniones. Los diálogos comienzan planteándose el posible origen de la estatuaria española, si procedente de Alemania, habiendo llegado de la mano de la arquitectura gótica, o si bien, su procedencia es italiana. A continuación, entre los tres dialogantes, van trazando una brevísima historia de la escultura española haciendo referencia a las que ellos consideran mejores obras, desde el siglo XIII hasta el XV. Será en el cuatrocientos cuando sitúen la recuperación de las bellas artes en España, que llegarían, procedentes de Italia, con Torrigiano y Miguel Florentín, y a partir de ahí sería heredada por los maestros españoles, uno de los cuales, Juan de Juni será duramente castigado por Ceán Bermúdez por boca de Berruguete, quien afirmará: «sus figuras eran demasiado expresivas y pantomímicas»¹⁰². Hablan los escultores de su formación, en Italia en los casos de Berruguete y Becerra, con Buonarroti, o bien con sus obras, y sobre cómo han ido creando escuelas, comentando también la formación de sus discípulos y sus capacidades. Continúa Bermúdez poniendo, ahora en boca de Becerra sus impresiones respecto a Juni: «...era un hombre original y sumamente exaltado, con palabras y ademanes violentos, los que copiaba tan exactamente en sus estatuas que asustaban a los niños y a las viejas»¹⁰³, y continúa: «Lo peor era que faltaba a las reglas del decoro, de la sencillez y de la belleza, que no conoció». En estos fragmentos, Ceán Bermúdez pone de manifiesto su sentir respecto a la figura de Juan de Juni; pues así irá desglosando sus opiniones sobre otros escultores además de su parecer por distintos momentos de la escultura española.

Vuelve en este diálogo a manifestar su preferencia por Becerra en el ámbito escultórico; ahora pone en boca de Berruguete contestando a una declaración de intención de imitación por parte de

¹⁰¹ El texto fue encontrado por Canalís mediante una copia manuscrita del siglo XIX encuadrada en un volumen junto con varias copias de obras de Pablo de Céspedes recogidas por Ceán en un apéndice del tomo V de su *Diccionario*.

¹⁰² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, p.360.

¹⁰³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, p.361.

Becerra de la obra del palentino: «No me avergüences, Gaspar: tú llevaste mejor intención que yo, y así me sobrepujaste en todo». Además, el propio Becerra expone sus intenciones: «era mi principal objeto propagar en España la buena doctrina, gusto y estilo de los antiguos en la escultura y pintura»¹⁰⁴. Culmina este primer diálogo, en voz de Alonso Cano, afirmando que la escultura española alcanzará su cima en el siglo XVI; lo hará dirigiéndose a Berruguete en los siguientes términos: «Pero tampoco deberás tú negarme que en esta misma época, desde el año 1520 hasta el de 1570, en que tú y Becerra elevasteis en España la Escultura a un grado tan eminente que no tuvo después la caída de los romanos...»; y continúa, ya en el segundo diálogo, también en boca de Cano:

«Sin embargo tan excelentes obras no se conservaron en España por mucho tiempo el buen gusto y conocimiento de la Escultura. Murió Felipe II, murió Juan de Herrera, murieron los que trabajaron estas obras, murieron sus discípulos y los vuestros... se acabó el siglo XVI y terminó el punto de perfección a que habían llegado las bellas artes en el Reino...»¹⁰⁵.

En la página siguiente, también a través de Cano dispone las causas que llevaron a la decadencia de la escultura durante el siglo XVII y aún en el XVIII:

«En esta angustia acudieron a la común naturaleza, que les presentó defectos, y copiándolos agradaron más a los necios que las bellezas conocidas y apreciadas de los pocos sabios... Dieron más movimiento a las figuras, más realce a sus formas, más violencia a sus actitudes y las vistieron con profusión... se hicieron retableros; alteraron todas las reglas de la respetable arquitectura y la transformaron en una rica y grosera lugareña»;

¹⁰⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, pp. 362-363.

¹⁰⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, 365-372.

y prosigue su discurso para salvar a algunos escultores:

«... hubo, no obstante, algunos profesores de provincia que procuraron observar la naturaleza con más cuidado y estudio del diseño, pero sin atreverse a imitar las máximas del antiguo que existían en las obras de sus predecesores del siglo anterior y que miraban con desdén»¹⁰⁶.

Continúa Ceán en el diálogo, las conversaciones en torno a la estatuaría del seiscientos, salvando a algunos de sus escultores de cada región y escuelas, pero sobre todo a Gregorio Fernández de la Vallisoletana, a Montañés de la Sevillana y a Cano, quien dirá de él mismo y de su maestro, en respuesta a la pregunta que le hace Berruguete sobre sus intenciones en la escultura:

«Lo que hacían los más adelantados y lo que me enseñó el Montañés, mi paisano, que fue el mejor escultor de Andalucía en el siglo XVII. Pero habiendo visto unas estatuas antiguas que estaban en el jardín del palacio de los Duques de Alcalá, en Sevilla, el San Jerónimo, y otras obras del Torrigiano en el Monasterio de Buenavista mudé de estilo y con él trabajé las que aún tienen estimación en España»¹⁰⁷.

Con estas palabras consigue Ceán salvar de las críticas al siglo XVII a estos dos escultores, y aún más, elevarlos sobre el resto de artífices del Siglo de Oro español. Acaba el teórico sus diálogos manifestando que el “golpe de muerte” a la escultura española, lo supondrá la legión de escultores que Felipe V hace traer desde París «centro entonces del mal gusto».

El resto de diálogos que fueron publicados en una serie de números de el diario *El Censor* durante 1822, continúan la línea de los anteriores; en ellos Ceán Bermúdez trata de exponer sus ideas mediante la voz de sus interlocutores: En uno de ellos trata la cuestión tan debatida sobre la

¹⁰⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, p. 373.

¹⁰⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Diálogos sobre la escultura en España», recogidos por Enrique Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid: CSIC, Tomo XX, 1962, p. 374.

primacía de la entre la pintura y la escultura; un diálogo entre Alonso Berruguete y Alonso Cano. Finalmente no llega a ninguna conclusión al respecto, manifestando lo absurdo del planteamiento. En el resto de diálogos que escribe sobre la escultura, todos entre Cano, Berruguete, y en algunos con la incorporación de Becerra, plantea los progresos escultóricos llevados a cabo desde las etapas anteriores a Grecia, la propia escultura griega, así como los desarrollos estatuarios en Roma. Por tanto, podemos comprobar, como el arte de la escultura resultó de primordial interés en los estudios de Ceán, por el contrario de lo que se ha venido manifestando sobre el centro de su interés en los desarrollos pictóricos.

Con posterioridad a Ceán Bermúdez poco o nada se escribe en España sobre escultura barroca; de hecho el siglo XIX, por lo general supondrá una etapa en la que todo lo barroco se encuentra en desprestigio, siendo la Academia la principal causante de la situación, pues desde su fundación en 1752, emprendió una cruzada contra todos los elementos barrocos, más aún sobre las obras finales del siglo XVIII, y en concreto sobre la profusión y excesos decorativos en las arquitecturas religiosas. Ya desde la segunda mitad del ochocientos se dan órdenes para la abolición de los retablos lignarios barrocos, así como por todos los elementos que no se correspondan con las nuevas “leyes” del *decoro*, la *armonía* y el *gusto* académico, directamente heredado de la Antigüedad, ahora recuperada, a través de los numerosos viajeros e historiadores que tienen como principal fin la recuperación de un esplendor pasado, no solo artístico, sino también en todo lo referente a los ideales sociales, siendo Winckelmann el principal postulador, defensor acérrimo de la supremacía de la arquitectura griega y de la sociedad helénica sobre cualquier otra, cuyas doctrinas serán muy bien acogidas por las academias de bellas artes europeas y aún en América, generando por tanto, una nueva corriente artística, cultural y en el pensamiento que se ha denominado Neoclasicismo. Se busca ahora una ruptura con el pasado, con todo lo acontecido en el siglo anterior, no solo en cuanto a las artes, sino también, olvidar los acontecimientos desastrosos que se vivieron en España, que supusieron el declive de la nación.

Será ahora el momento de recuperar las *gran pintura*, la de Historia, ahora prima más el concepto y el mensaje de la pintura, que las propias formas, que además ahora rememoraban a la hipotética pintura griega. Es el momento en que la retórica pasará de estar a favor del estamento eclesiástico, como lo había hecho desde siglos atrás, para ponerse al servicio de una serie de discursos morales coincidentes con los postulados de la Ilustración. Por tanto ahora la Academia será aquella encargada de controlar todo lo referente a las bellas artes, la que dirija sus principios y conceptos. Pero no solo van a cambiar los desarrollos artísticos, sino la literatura que surgirá en torno a las artes, pues desde este momento van a surgir numerosas obras en las que se hace propaganda de las

nuevas señas que van a regir el planteamiento de las artes. Pero a la vez se va a generar una literatura en la que se va a ensalzar a los grandes maestros del Siglo de Oro, pues no todas las artes del siglo XVII van a sufrir la campaña de desprestigio, sino que Velázquez, Murillo o Ribera entre otros, se van a convertir en protagonistas de numerosos elogios, monografías y obras de carácter biográfico, en muchas ocasiones alentadas por los desastres acontecidos durante el dominio francés y la pérdida de numerosísimas obras de nuestro patrimonio, acontecimiento que, del mismo modo que los desastres que la Revolución de 1789 supuso para el patrimonio francés, despertará la conciencia nacional, que ahora comienza a percatarse de sus pérdidas, en intentan dar a conocer el propio patrimonio nacional, quizás también, guiado por el interés que surgirá en Francia por la pintura del Siglo de Oro español y la creación del Museo Español en París.

Será un siglo en el que la producción literaria sobre artes plásticas sea abundante, sobre todo respecto a la escultura, pero sin embargo, van a predominar en la producción teórica sobre las artes, los escritos sobre arquitectura, ingeniería y urbanismo¹⁰⁸, sobre todo teniendo en cuenta que ahora la arquitectura ocupa el centro de las doctrinas académicas, pues es el momento en que se emprenden numerosas obras de carácter civil, arquitectura para la cual, los planteamientos del clasicismo encuentra aparece como la principal opción, pero además es el momento en que las reformas urbanísticas adquieren un protagonismo esencial en la vida pública; es ahora cuando se emprenden numerosas obras para la higiene de la ciudad, se ensanchan avenidas y las ciudades experimentan un arduo proceso de expansión, motivado por los éxitos industriales del siglo, que se convierten en foco de atracción para la población hacia las grandes ciudades.

Van a surgir también numerosos libros de carácter pedagógico sobre las artes, pues los dictámenes académicos deberán de ser difundidos por todo el país, encontrando en la literatura de las artes la principal vía de divulgación. Junto a este tipo de escritor, van a proliferar además una serie de obras sobre crítica y estética, en este sentido encontramos la obra de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza en 1876, que tres años antes publicará su *Teoría e Historia de las Artes Bellas*, que cuenta con el precedente de José Manjarrés y su *Teoría e Historia de las Bellas Artes de 1859*, ambas relacionadas estrechamente con las exposiciones nacionales que durante el siglo XIX se desarrollan por toda la geografía española y que eran objeto de la crítica de los principales historiadores y doctos en arte de España vinculados, por lo general, a la Real Academia de Bellas Artes.

¹⁰⁸ GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. Vol. 2*. Madrid: Encuentro, 2002, p. 123.

En torno a la recuperación de la Antigüedad, ahora los artistas van a emprender una serie de viajes, principalmente a Roma, en el que conocer de primera mano los vestigios de las grandes civilizaciones del pasado. En torno a esta práctica se va a desarrollar también una corriente literaria en la que, no solo se informa y teoriza sobre lo allí encontrado, sino que se dan instrucciones para los jóvenes artistas que desean emprender su viaje. Estas obras están acompañadas por dibujos y grabados de numerosas ruinas italianas que van a servir de principal objeto de inspiración para los nuevos artistas españoles, no solo a los arquitectos, sino que también se van a recoger esculturas y otros objetos, atendiendo especialmente a los nuevos descubrimientos de Pompeya y Herculano. En relación a este tema, José Galofre publica *El artista en Italia y demás países Europeos*, una obra que ilustra todo lo que será una nueva tradición literaria en el siglo XIX. Pero también van a proliferar un tipo de literatura, tanto de manos extranjeras como nacionales sobre viajes y descripciones de ciudades españolas. Será un modelo literario empleado en Europa y que ahora cobra fuerza en España. Una serie de publicaciones con descripciones de los elementos de ciudades más importantes, incluyendo en muchas ocasiones planos, que han supuesto una especial fuente de información para la Historia del Arte. En estas descripciones se pueden encontrar, a menudo algunas notas o alusiones a esculturas barrocas, pero más por la importancia de su carácter como objeto cultural que artístico o estético.

Será también en el ochocientos cuando vea la luz los *discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez, un tratado sobre pintura barroca que no se publica hasta 1853, fecha en que es *rescatado* de la Cartuja del Aula Dei por su hijo. En este momento también se editará una reedición del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Sin embargo, no veos aparecer ninguna bibliografía respecto a la escultura del Siglo de Oro, una materia que no resultará del interés de los académicos y que, al igual que ocurre con la pintura resultará de interés para los franceses, sin duda unos de los más interesados por la materia, tal y como lo demostrará la obra publicada por Dieulafoy a principios del siglo XX, momento a partir del cual, la escultura policromada española experimentará un renovado interés, apareciendo los primeros estudios de carácter científico.



Página anterior. *Ecce Homo*. Alonso Berruguete (h. 1525)

2. La Historiografía francesa y el Siglo de Oro español

El conocimiento de las artes españolas hasta 1808

La cultura barroca europea fue, sin lugar a dudas, una de las más importantes en cuanto a contactos entre artistas y naciones, fruto de las cuales resultó el desarrollo de una serie de productos culturales de características unitarias. Sin embargo, estas conexiones no se van a producir de forma homogénea, pues, entre las diversas naciones que conforman la cultura continental del momento, se establecen prioridades en el momento en que cada una escoge sus objetivos. De esta forma, Italia y los Países Bajos resultaron ser los destinos y objetivos primordiales de todos aquellos que pretendían abrirse camino en el ámbito artístico.

Constituyó el barroco uno de los momentos en que la circulación de obras de arte y artistas toma una importantísima relevancia en la generación de escuelas y desarrollos artísticos. Sin embargo, a diferencia de como ocurría en pasajes como Italia o los Países Bajos, España permanece en parte, fuera de los intercambios artísticos, pues, nuestros artistas, salvo un reducido número, apenas se molestaron en viajar para conocer lo que se producía fuera de nuestras fronteras. Fue entonces, bien entrado el Siglo de Oro cuando los artistas nacionales decidieron emprender ese *gran viaje* atraídos por el reclamo que suponían las cortes, sobre todo italianas, y el arte en torno a ellas generado¹⁰⁹. De este modo, fue entonces la presencia de artistas de otras nacionalidades, sobre todo flamencos e italianos, lo que determinó la introducción en la Península de las innovaciones y los logros artísticos de otras escuelas. Una serie de viajes y contactos que tiene su origen en las peregrinaciones a Santiago y que continúan durante el Renacimiento, atraídos por la majestuosidad de las obras que se estaban emprendiendo en España, así como por el comercio de Indias y que continuará durante el Siglo de oro aunque a menor escala. A partir de este momento, podemos constatar cómo la

¹⁰⁹ Uno de los focos de atracción más importantes fue el romano. Los artistas enviaban sus obras o viajaban a la ciudad ante el reclamo de los encargos artísticos papales y cardenalicios.

llegada de los ecos de otras escuelas, marcó notoriamente los desarrollos artísticos españoles, especialmente los pictóricos.

Especial atención se ha de mostrar a las relaciones culturales y artísticas con el país galo, más aún a partir de 1700, momento en que el Duque de Anjou, nieto del rey francés Luis XIV, es nombrado rey de España como Felipe V. Desde entonces, las relaciones entre las dos naciones serán mucho más frecuentes, aún más si tenemos en cuenta la firma de los distintos Pactos de Familia, entre ambas coronas en 1733 y en 1743. Significó un momento esencial en cuanto al intercambio cultural; sin embargo, nuestros desarrollos artísticos no penetraron tanto en el imaginario país vecino, mucho más abierto a la recepción de los modelos italianos; de hecho, el desprecio por nuestra pintura nacional será más que evidente hasta bien avanzado el siglo XVIII.

El peso que la Contrarreforma ejerció sobre las artes españolas, fue tal que condicionó casi la totalidad artística, pues a partir de entonces la temática elegida resultó eminentemente religiosa; partícipe del juego persuasivo que dominaba los postulados tridentinos. Junto al tema religioso, el retrato será el otro gran género cultivado en España, pues otro tipo de realizaciones tales como la *pintura de historia* o las *mitologías*, incluso los cuadros de *género*, apenas tuvieron desarrollo entre los pintores españoles. Lo mismo pasa con la escultura, donde la acentuación religiosa adoptó aún mayor protagonismo, pues el afán contrarreformista por acercar a la población el plano espiritual, encontró en las obras escultóricas, cada vez más realistas, el vehículo idóneo para la propaganda ideológica y espiritual.

Fue por lo tanto el escollo de la temática, la principal causa que provoque el rechazo de los planteamientos plásticos españoles, y por ende su difusión; permaneciendo así, al margen de los principales círculos comerciales europeos. Ni si quiera los grandes nombres de la pintura española fueron conocidos, aun habiendo algunos de estos viajado por otras cortes europeas como es el caso de Velázquez, cuya obra causó verdadera sensación en determinados ambiente.

Junto al argumento de la temática para la explicación de la ausencia, en los mercados europeos, de obras de arte españolas, se suma el decreto que fue firmado por el ministro Floridablanca en 1779¹¹⁰, a partir del cual se prohibía la libre circulación de cuadros españoles¹¹¹. Una medida que, por una parte privó a otras naciones del conocimiento de nuestros tesoros artísticos, pero que a la vez, supuso una eficaz medida de protección patrimonial que vino a evitar la pronta salida de

¹¹⁰ QUIROSA GARCÍA, M. V., *Historia de la protección de los Bienes Muebles: definición, tipologías y principios judiciales de su estatuto jurídico*, Granada: 2005, p. 14.

¹¹¹ LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 19.

numerosas obras de arte españolas. Lo que se desconoce es hasta qué punto las medidas supusieron una protección hacia nuestro patrimonio, pues obras de arte españolas continuaron traspasando nuestras fronteras pasando a engrosar colecciones privadas y nacionales.

Sin embargo no existirá una férrea frontera en cuanto a la cultura se refiere entre Francia y España, pues resultaron ser muchos los viajeros que, ya en el siglo XVIII emprendieron rutas por la península con la intención de conocer el panorama cultural peninsular; la mayoría de ellos atraídos por el pasado islámico. Si bien, el interés de los franceses por la península se remonta a las peregrinaciones a Santiago, durante el renacimiento, el este se traslada a Italia, verdadero y absoluto foco de irradiación cultural; centro primordial para la recuperación de una tradición clásica que cobraba cada vez más adeptos y cuna del humanismo. Durante el barroco, Italia seguía siendo uno de los focos culturales más atractivos, pero ahora otras regiones emergían cobrando un gran protagonismo. Países como Holanda, Alemania o incluso Inglaterra, comienzan a formar parte de los itinerarios culturales; no obstante, la península itálica continuaba siendo el centro artístico y cultural europeo por excelencia. Como destino no solo se mantiene en el siglo XVIII, sino que siendo este el momento en que surge un renovado interés por la tradición clásica, serán numerosísimos los artistas, estudiosos y príncipes que se sintieron atraídos por sus ruinas y vestigios artísticos; los más cercanos testimonio del esplendor de la Antigüedad.

Todos estos viajeros que llegaron a España, no labraron una imagen del país que resultase especialmente atractiva para los lectores de esta literatura de viajes; más bien todo lo contrario; todos coincidían indicando la inseguridad del viaje, ya sea por lo accidentado de la geografía, como por la peligrosidad que entrañaba la aparición de numerosos bandoleros que asaltaban a quienes se desplazaban por los caminos. Uno de los accidentes geográficos más conocidos por su peligrosidad y mencionados en los relatos de los viajeros que llegan a Castilla, será el despeñadero de Pancorbo, recogido por madame d'Aulnoy o la duquesa de Abrantes, incluso por Víctor Hugo y Mérimée¹¹²; este último también trazará una descripción del que será un arquetipo de asaltante a los viajeros¹¹³. Este tipo de situaciones serán las que lleven a Voltaire a realizar la conocida afirmación «l'Afrique commence aux Pyrénées», la cual será asumida por todo viajero francés durante el siglo XVIII.

¹¹² SOLER PASCUAL, E., «El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX», en AA. VV., *La cultura del otro: español en Francia y francés en España*, Sevilla: 2006, pp. 687-699.

¹¹³ Referencias recogidas por LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 16. Junto a los relatos de los viajeros que señalan la peligrosidad del terreno, acompaña la descripción de Mérimée del prototipo de bandolero: «Beau brave, courtois autant qu'un voleur peut l'être, te lest José María».

De entre la literatura francesa de viajeros que llegan a España, una de las primeras obras que hemos destacar es la de madame d'Aulnoy, quien llega la península a finales del siglo XVII para escribir sus *Mémoires de la cour d'Espagne, 1679-1681* además de la *Relation du voyage*. Unos relatos que van a marcar considerablemente parte de la obra de Víctor Hugo además de la de numerosos artistas franceses¹¹⁴. En la obra describe numerosos escenarios, paisajes además de las obras de arte que tiene oportunidad de ver, haciendo especial hincapié en los lienzos que puede ver y que reconoce de Tiziano, teniendo también en consideración a las obras españolas, aunque obviando los nombres de sus autores y a menudo relacionándolas con Italia. La obra de d'Aulnoy será de gran importancia debido a la extraordinaria difusión con la que gozó, pues sus *Mémoires* fueron siete veces editadas, mientras que los *Relation* hasta en diez ocasiones; además sus obras fueron traducidas a diversos idiomas para ser difundidas en Holanda, Inglaterra, Suecia o Alemania.

La primera aportación en la que se aprecie un verdadero reconocimiento a la pintura nacional, aunque aún muy distante de los méritos que se asignan más adelante, será la obra de Louis François Bourgoing *Nouveau Voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie* publicada en París en tres volúmenes en 1788, llegándose a publicar hasta tres ediciones más en los años siguientes. En esta obra ya se manifiesta un claro interés estético por nuestras obras¹¹⁵.

De tal manera, gracias a estos viajeros, el interés por los lienzos del Siglo de Oro español iba en crecimiento¹¹⁶. Sin embargo, las referencias a la escultura era absolutamente nula, pues más que como objetos u obras de arte, eran apreciados como artefactos de una maquinaria para el culto y no para el deleite estético. Fue necesario, por tanto, dejar pasar algunos años para que, una tímida valoración estética comience a ser proyectada sobre estos artificios.

Si bien, tras la ocupación, las colecciones de arte francesas gozaron de una gran representación de pintura española, durante el siglo XVIII ya algunas obras traspasaron la frontera pirenaica; no obstante, la valoración fue minoritaria y apenas se les prestó atención; en no pocas ocasiones, estas

¹¹⁴ Recogida por LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 17.

¹¹⁵ LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 19.

¹¹⁶ El interés por la pintura española crecerá tanto, hasta llegar al mayor expolio de obras de arte sufrido en España, acontecido a partir de la invasión de las tropas napoleónicas, siendo la recaudación de estas uno de los más importantes argumentos para la ocupación.

pinturas fueron catalogadas como pertenecientes a una Escuela Napolitana o Italiana¹¹⁷. De entre las primeras obras halladas en Francia, destacan las pertenecientes a la colección de los Reyes, denominada *Ancien Fonds*, que posteriormente pasará a la colección del Louvre, entre estas se encontraba el retrato de la *Infanta Margarita* de Velázquez. Además, a finales del setecientos, la colección se fue incrementando, en parte gracias a las adquisiciones efectuadas por Lebrun para la corona francesa, entre ellas algunos Murillo y Ribera¹¹⁸. Como ya se ha comentado, muchas de estas obras seguían apareciendo como de Escuela Italiana, y así seguía apareciendo en el catálogo de 1810; y no será hasta el año de 1838, cuando en el catálogo del *Museo Español* de Luis Felipe, realizado por el barón I. J. S. Taylor, se comience a diferenciar las escuelas española e italiana.

Pero además de la pintura barroca española, van a aparecer una serie de nombres españoles entre los fondos pictóricos. Sin duda alguna, será Goya una importante figura de la pintura española, cuya obra se introdujo en Francia, bien mediante la compra de sus obras, bien a través de sus trabajos directamente para Francia; en concreto uno de los primeros será el retrato que realiza de Ferdinand Guillemardet, embajador español en la Convención Nacional, quien posiblemente también consiguiera alguno de los ejemplares de los *Caprichos* que consiguieron ser vendidos; no obstante sí llegarán a Francia, donde Delacroix dará cuenta de su conocimiento, además de poder apreciar otras obras del genio español.

Durante el siglo XIX, el interés por los maestros españoles continuó en aumento; así se explica el aumento de los viajeros que se muestran interesados por la cultura española, ya no solo por el pasado islámico, sino por aspectos actuales, prestando atención a diversas cuestiones de carácter *pintoresco* como las danzas, vestimentas o tradiciones. En esta línea, Alexandre Louis Joseph Laborde publica en 1806 el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, obra en la que abordará la historia española, partiendo de «les monuments des Maures», incluyendo aspectos artísticos, recogiendo obras y nombres de relevancia para nuestra pintura. Además se ocupará de diversas ciudades españolas como es el caso de Granada, de la cual trata en su obra, acompañándola del conocido

¹¹⁷ Fueron muy frecuentes este tipo de confusiones entre pintura barroca española e italiana; incluso en la catalogación del Museo del Prado; Gentileschi se confundía con Zurbarán, Giordano con Ribera. LAFUENTE FERRARI, E., «En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 24 (1932), pp. 265-274; LONGHI, R. y MAYER, A. L., *Los antiguos pintores españoles de la colección Contini-Bonacossi. Catálogo crítico*, cat. ex., Roma: 1938; y GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, P., «Reglas y tradiciones del buen gusto. Seicento y Siglo de Oro en la Historia de la Pintura», en MATA INJURIAN, C. y ZÚÑIGA LACRUZ, A. (eds.), *“Venía docendi”. Actas del IV congreso internacional de jóvenes investigadores del Siglo de Oro*, Madrid: 2014, pp. 74-85.

¹¹⁸ Datos que Lipschutz toma de la obra de Seymour de Ricci, *Description raisonnée des peintures du Louvre, I: École étrangère, Italie et Espagne* (París, 1935). Se cita de Murillo el famoso *Niño mendigo* o el *Cristo en el Monte de los Olivos*; en LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 22.

plano topográfico grabado por Jouanne. Uno de los aspectos de mayor interés en la obra de Laborde será la reproducción de cuadros de los grandes maestros españoles; tres ilustraciones corresponden a Velázquez, otras tantas a Murillo, una a Zurbarán, además de otras a Claudio Coello o a Ribera¹¹⁹.

Otra obra a tener en cuenta en la valoración del arte, y en especial de la pintura del Siglo de oro español, será la aportación del propio Lebrun, el *Recueil de gravures... d'après un Choix de tableaux... recueillis... en Espagne*, donde, de forma decisiva, aborda la cuestión artística española. Se muestra impresionado por la pintura española, tratando además de comprar algunas obras para el incremento, tanto de la colección nacional francesa, como de la suya propia. Para la elección de las obras a adquirir, se vale de la ayuda de Frédéric Quilliet, Administrador de los Bienes Nacionales de Francia y Comisario de Bellas Artes del gobierno “intruso”, quien además enviaba continuamente inventarios a Francia informando de los bienes españoles. Será Quilliet uno de los personajes *clave* en los expolios nacionales, del cual aún no se conoce con total precisión su grado de implicación, pero algunos le señalan como un *espía* francés antes de la invasión, un estudioso del patrimonio español que será nombrado Agregado artístico de los Ejércitos de Andalucía, puesto desde el cual hará acopio de las mejores obras de arte andaluzas¹²⁰.

El patrimonio artístico español entre 1808 y 1814. El expolio francés

Hasta ahora hemos analizado el conocimiento y la situación del patrimonio español respecto a otras naciones, especialmente Francia. Hasta este momento, se han ido introduciendo en este país las características esenciales de la pintura española, incluso las de algunos maestros cuyos nombres comenzaban a ser muy valorados por los coleccionistas franceses. Pero fue verdaderamente a partir de 1808, el momento en que el arte español comience a ser ampliamente conocido en los círculos

¹¹⁹ LIPSCHUTZ HEMPEL, I. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, pp. 30-37.

¹²⁰ Véase CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid: 2003.

artísticos y coleccionistas de Francia, suscitando un extraordinario interés por nuestro patrimonio cultural.

Resultaron ser más de trescientas mil las personas que lleguen a España con motivo de la invasión; un obligado contacto que condicionó extraordinariamente el conocimiento del arte español, no solo por parte de quienes llegaban a la península, sino por todo lo que a partir de este momento, será enviado a Francia. Reproducciones grabadas de nuestras obras, testimonios orales, literatura y descripciones, pero sobre todo, las miles de obras que cruzan la frontera transpirenaica para engrosar las colecciones francesas. Algunos autores han visto en el traspaso de obras de arte a Francia, una cuestión positiva, pues así se favoreció el conocimiento de nuestra pintura; una opinión que ha sido ampliamente cuestionada por los estudiosos españoles quienes como Enrique Valdivieso¹²¹.

Desde el comienzo de la invasión fueron continuos los saqueos y los actos de pillaje de obras de arte, pues de momento fueron clausuradas numerosas órdenes religiosas cuyas fundaciones serán incluso expropiadas, aunque todo se llevará a cabo en base a una serie de decretos¹²². Pues bien, según Queipo de Llano, en su *Historia del Levantamiento: guerra y revolución de España*, en una nota recogida por Lipstchuz¹²³, afirma que el inicio de los saqueos se dio con el comienzo de la invasión en 1808, siendo objetivos principales Toledo, El Escorial, así como las Castillas y Andalucía.

Según recoge Lipstchuz, el interés por nuestras obras de arte no solo resultó ser estético, sino que se dieron casos como los recogidos en las *Mémoires* del general Louis François Lejeune, algunos soldados utilizaron los lienzos para resguardarse de las inclemencias meteorológicas durante algunas campañas, hecho que, a su vez, posibilitó la apreciación, casi de manera involuntaria de nuestra

¹²¹ GÓMEZ ÍMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: 2009. p. 17. Enrique Valdivieso, en el prólogo que escribe para la edición facsímil, manifiesta: «he de señalar mi más enérgico rechazo ante la actitud que todavía mantienen en nuestros días algunos historiadores del arte extranjeros. En efecto algunos hispanistas señalan que los españoles debemos estar orgullosos y satisfechos del saqueo puesto que por esta causa, de esa manera pudo difundirse a escala universal la grandeza y la importancia de la pintura hispana ya que como consecuencia del expolio, los pintores españoles alcanzaron fama mundial». Y continúa argumentando: «Frágil y absurda excusa es esta y por otra parte falaz ya que antes de que se produjese el robo de nuestras obras de arte, los pintores sevillanos eran ya famosos y apreciados»; VALDIVIESO, E., «El saqueo del Barroco sevillano», en *El País*, 16 de noviembre de 2008, Sevilla.

¹²² ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Madrid: Universidad Complutense, 1987, p. 80. Napoleón decretó el cierre y exclaustración de un tercio de las fundaciones religiosas madrileñas. En el esto del país, las cifras fueron similares a estas.

¹²³ LIPSTCHUZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 48.

pintura, además el simple hecho del transporte de la sobras, implicaba un cierto conocimiento de las mismas, y por tanto, un creciente interés.

«Lebrun no es un viajero curioso...(como Bourgoing y Laborde), sino un pintor y marchante profesional... [...], uno de esos entendidos que acudían al olor de las guerras y saqueos, metiéndose hasta en los últimos rincones, con la ayuda de Quilliet, tratando de comprar pintura española. Fruto de sus esfuerzos fue la *Galerie Espagnole* que reunió en su casa de París y que abría al público dos días a la semana»¹²⁴.

Con estas palabras describe la profesora María de los Santos García lo que pudo significar el expolio de patrimonio español. Como se ha indicado, muchos estudiosos, tanto españoles como franceses vieron como algo positivo la sustracción, si bien algunos, apreciaron en ello un intento de salvaguardar nuestras obras más importantes, mientras otros consideraron que el traslado de estas a Francia, solo podría traer consecuencias positivas, en pro del conocimiento de la pintura española del Siglo de Oro¹²⁵. Sin embargo, lo normal fueron las condenas que se hicieron por toda Europa de los actos de pillaje y saqueo que se produjeron en España, pues al parecer estos actos significaron uno de los motivos principales para la invasión, y por ello, tanto en el país como por todo el continente, se alzaron voces y se generó una gran campaña propagandística en contra de los expolios vividos. Ejemplo de un arduo propagandista antifrancés será Antonio de Capmany, quien recorriera la península publicando los actos cometidos por los invasores, a la vez que trataba de huir de estos¹²⁶.

Con la invasión francesa, fueron muchos los galos que vieron como sus colecciones incrementaban generosamente incluso para algunos, la sobras de arte españolas supondrán el grueso de sus

¹²⁴ GARCÍA FELGUERA, M S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: 1991, p. 43.

¹²⁵ En este sentido, el propio Mérimée, en 1830, cuando se produce la devolución de algunas de la sobras que fueron trasladadas a París, se lamentará afirmado: «Les français ont eu le tort de laisser tant de trésor d'art qui souvent ne sont pas estimés à leur juste valeur par leur légitimes propriétaires», recogido por LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 50.

¹²⁶ Para entender la manera en que se emprendieron los saqueos y las intenciones tras ellos, véase STAMPA, L., *Pólvora, plata u boleros: memoria de embajadas, saqueos y pasatiempo relatados por testigos y combatientes de la Guerra de Independencia 1808-1814*, Madrid: 2011.

colecciones, como así sucedió con el mariscal Nicolas Jean Dieu Soult, cuya colección de 157 lienzos contaba con 109 de la escuela española. Será además Soult, quien ordene reunir en el Alcázar sevillano las obras de arte incautadas en los expolios andaluces, especialmente de fundaciones religiosas que fueron clausuradas, acumulándose un total de 999 obras¹²⁷. La principal intención será la de crear un museo nacional en el que la pintura española comenzase a ser valorada por los propios hispanos; pero en realidad, se llevó a cabo una selección de las mejores que serán enviadas al emperador, mientras otras serán repartidas entre los generales partícipes de las campañas napoleónicas, siendo el resto destinado al proyecto del museo *Josefino*, y es que este parecía ser uno de los grandes proyectos del rey intruso José I Bonaparte, la creación de un museo de pintura, tal y como recoge el decreto, de 1809, al poco tiempo de haber subido al trono, para su configuración. Según el decreto de Bonaparte, junto a la creación del Museo de Pintura en Madrid, el objetivo de las expropiaciones, fue también la de reunir una serie de obras «que ofreceremos a nuestro augusto hermano el Emperador de los franceses». Además otra serie de obras será destinada para los palacios destinados a acoger las Cortes y al Senado. Lo que no recoge el decreto de diciembre de 1809, era el destino de muchas de las obras, las colecciones privadas de generales y altos cargos que participaron del nuevo gobierno¹²⁸.

El gobierno bonapartista, desde un principio, pretende hacer creer que los expolios eran casuales; sin embargo hay diversos testimonios en los cuales se reconoce cómo los soldados franceses acudían a las clausuras para recoger obras concretas, acompañados de la obra de Ceán Bermúdez; es decir que sabían de la valía de las obras y eran desechadas todas aquellas a las que en autor del *Diccionario* no prestaba atención. Enrique Valdivieso, en su prólogo a la reedición del *Inventario* de Gómez Ímaz, recoge un testimonio de José María Asensio de 1810 sobre cómo se sustrajo el *Juicio Final* de Pacheco en el sevillano convento de Santa Isabel:

«Este magnífico cuadro fue arrancado de su lugar, que era el altar de la iglesia del Convento de Santa Isabel durante la permanencia del Mariscal Soult en Sevilla. Informes de un testigo presencial permiten asegurar que el individuo encargado de recogerlo entró en la iglesia llevando en la mano un tomo del Diccionario

¹²⁷ GÓMEZ ÍMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: 2009, p. 14.

¹²⁸ GÓMEZ ÍMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: 2009, p. 105. Se recoge el texto completo del Real Decreto hecho público el 20 de diciembre de 1809; en él se da orden de excluir las obras pertenecientes a las órdenes religiosas, con la intención de que sean difundidas entre los españoles.

Histórico de los más Ilustres Profesores de Bellas Artes de Ceán Bermúdez y después de examinar el cuadro y leyendo a la vez la descripción, subió al altar y cortó el lienzo con una navajilla»¹²⁹.

El interés por las obras de arte como uno de los principales objetivos napoleónicos queda manifiesto en el momento en que, al día siguiente de la ocupación de Sevilla por las tropas francesas, se ordena la realización de un inventario detallado de todos los bienes de valor existentes en cada convento o corporación¹³⁰, siendo el motivo principal la posterior recolección de las obras maestras de nuestro arte, bien para iniciar un comercio interior, bien para la creación del museo nacional de pintura, o bien para hacerlas llegar a la colección imperial francesa.

Para los actos de pillaje, el nuevo rey José creará una comisión de expertos tanto de españoles entre los que figuraban Cristóbal Cladera, Mariano Agustín y José Antonio Conde, como de *connaisseurs* franceses, entre los que destacaba Vivant Denon, grabador y pintor, que ya había participado en la campaña napoleónica en Egipto. Además, en la comisión también encontraremos al ya mencionado Frédéric Quilliet, encargado de la selección de obras que viajarían con destino a la colección nacional francesa. Sin embargo, hemos de apuntar que las intenciones de José Bonaparte, no era la de recaudar lienzos con destino a las colecciones de su hermano, sino que trató de esconder algunos de los lienzos de mayor calidad para evitar que estos abandonasen nuestras fronteras, debido a que su verdadera intención era la creación del Museo Josefino, cuyos fondos, años más tarde conformarían el grueso del Museo del Prado que será organizado por Fernando VII durante su reinado, hacia 1819. Además para la colección del nuevo museo nacional español se acordará un pacto con Francia para la devolución de algunas de las obras maestras que fueron exportadas, hecho que contará con la objeción de algunos artistas y eruditos franceses como Antoine Gros como uno de los principales detractores de la medida, mientras otros muchos apoyarán tal devolución encendiéndose, por tanto, un enérgico debate en el país galo. No obstante, pese a que la devolución de obras se llevó a cabo, la pintura española de los Siglos de Oro ya era conocida en Francia, y no eran pocos los pintores franceses que comenzaron a acusar el influjo de nuestros lienzos; sin

¹²⁹ GÓMEZ ÍMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: 2009, p.18.

¹³⁰ Aprovechando la orden dada para la realización de dichos inventarios, numerosas órdenes se aceleraron en la salvaguarda de sus bienes, muchos de los cuales serán embarcados con destino a América, mientras otros serán custodiados en domicilios particulares, incluso muchos de ellos, repartidos por Cádiz. Recogido en: LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988. p. 67. Uno de los ejemplos será el Tesoro de la Catedral de Sevilla, cuyos bienes, al ser ordenada la elaboración de los inventarios, serán embarcados con destino a América como medida cautelar para su protección.

embargo, podrían continuar atendiendo a ella desde los salones del Museo Español, que se inaugurase con Luis Felipe de Orleans en 1834, y que más tarde pasaran a formar parte de la colección del Louvre¹³¹.

Junto al expolio de los numerosos cuadros y objetos de arte, debemos de añadir otro, y quizás de mayor importancia para el momento, y es que con los lienzos y demás obras, las iglesias quedaban despojadas de buena parte, o del total del mensaje iconográfico¹³². Ahora los programas ideológicos, religiosos o propagandísticos, quedaron deshechos, siendo uno de los ejemplos primordiales, el Hospital sevillano de la Caridad, cuyo ciclo de pinturas de Murillo fue retirado en su totalidad, quedando el mensaje pretendido por Miguel de Mañara absolutamente distorsionado. Durante el barroco, es conocida la búsqueda de la *obra de arte total*, encontrando en las fundaciones religiosas el principal sujeto el que materializar el concepto, en torno a unos mensajes ideológicos o iconográficos, que con el saqueo de alguna o de sus piezas, aparecieron difusos y sin sentido. Por tanto, al sustraer alguna de las piezas de un programa, este quedaba igualmente destrozado, al perderse su comprensión; un daño más que sumar al de la propia pérdida de obras.

Hasta ahora hemos visto cómo el interés por la pintura española del Siglo de Oro había aumentado considerablemente en Francia; una fascinación que rápidamente se extenderá por todo el continente. Sin embargo, la escultura resultó del todo marginada. Sí es cierto, aunque no sea una cuestión destacada en los relatos contruïdos en torno al expolio, que en los actos de pillaje fueron muchas las esculturas, generalmente de formato reducido, que los franceses se llevaron consigo; sin embargo muy pocas llegaron a cruzar las fronteras, y mucho menos pasaran a formar parte de las colecciones nacionales galas; en cualquier caso, las que no resultaron vendidas a coleccionistas extranjeros, o revendidas a los españoles, pasaron a colecciones privadas, más por una intención devocional que estética¹³³. Este tipo estatuarïa, incluso hasta hace pocos años, ha sido vista como un objeto más destinado al culto que a la contemplación estética, pudo ser este el principal motivo para el rechazo, por una Francia profundamente laica desde los procesos revolucionarios, y la pérdida de interés por este tipo de obras. Sí es cierto que en fundaciones religiosas, arrasaron con todo tipo de piezas de orfebrería, incluidas aquellas que complementaban a imágenes religiosas, como coronas, mantos, cetros, etcétera; piezas de las que las imágenes eran despojadas y tenían como principal objeto su fundición y posterior venta; incluso se sabe que los mismos soldados de las campañas se

¹³¹ PORTÚS, J., *Museo del Prado*, Madrid: 2001, p. 10.

¹³² VALDIVIESO, E., en el prólogo que escribe a la reedición de GÓMEZ ÍMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: 2009 p.12.

¹³³ PÉREZ MULET, F., y SOCIAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona: 2011, p. 231.

hacían con este tipo de piezas a modo de botín de guerra. Llama la atención que incluso obras escultóricas de grandes maestros de la pintura, cuyos lienzos eran muy cotizados, eran obviadas en los actos de pillaje. Un claro ejemplo de esto es el expolio del ciclo mariano del convento del Santo Ángel Custodio de Granada, del altar mayor, a la vez que el monumental ciclo escultórico de la misma fundación permanece intacto. Algo similar ocurrirá con la obra de Gaspar Becerra, cuyos lienzos si despertarán el interés a la vez que su escultura pasará desapercibida para los franceses. Ello se debe a la superioridad estética que suponía la pintura durante el siglo XIX, y aún en la actualidad. Pero pese a que el interés por estas escultura era escaso, en los inventarios de las obras recogidas de los conventos¹³⁴, en algunas ocasiones aparecen piezas escultóricas, generalmente de formato reducido, que debemos entender, fueron vendidas en un comercio interno en España, donde, como objetos cultuales, eran muy valoradas, formando grandes santuarios y colecciones particulares, con un claro carácter devocional. Por tanto, la intención de los saqueos de obras escultóricas se debe a las necesidades económicas, pues la venta de estas en el mercado nacional, supondrá una importante fuente de ingresos para el gobierno intruso.

Otro tipo de escultura que sí despertará mayor interés será la de carácter funerario, pues sí abundarán los saqueos de las esculturas de los sepulcros eclesiásticos o catedralicios, no tanto por el interés artístico, sino debido a la importancia del material en que están realizadas; también la acusación de la influencia clásica, y el claro interés que dicha estatuaria despierta desde la segunda mitad del siglo XVIII y durante el ochocientos, fueron motivos suficientes para su expolio.

¹³⁴ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Madrid: Universidad Complutense, 1987, p. 278. Recoge en uno de los inventarios, cómo se recoge una imagen de la Virgen de la Soledad, obra de Gaspar Becerra, en el convento de Mínimos de Madrid.

3. La Escultura Barroca en torno al

98

El siglo XIX culminó en España con una serie de acontecimientos que, aunque desastrosos para la nación, paradójicamente serán desencadenantes de una situación cultural, capaz de configurar un auténtico imaginario español a partir del cual emprender un proceso de modernización y acercamiento a Europa. Tras el desastre colonial de 1898, en el ámbito cultural se desata un hecho fundamental para la comprensión del periodo finisecular, no solo español, sino también a nivel internacional, pues la crisis de fin de siglo, se hará extensiva a otras naciones europeas. En España, los principios de la Restauración canovista resultan en este momento seriamente cuestionados. Pero no solo son puestos en duda los principios restauracionistas, sino que en Europa, una serie de valores igualmente extendidos son seriamente cuestionados. Ahora la *razón* y la *ciencia*, que tanto juego habían dado desde la segunda mitad del Siglo de las Luces, son sustituidas por otras virtudes, entre ellas, la imposición de la persona, la expresividad o la sensibilidad religiosa¹³⁵. En Europa estas posturas vienen representadas por nombres tan relevantes para la cultura europea del cambio de siglo como: Nietzsche, Wagner, Maeterlinck o Ibsen, quienes, a su vez, son admirados por los autores españoles de la época. Sin duda los nuevos valores condicionarán un giro en las tendencias culturales; ahora se va a proceder a una búsqueda del elemento tradicional a través de una visión cargada de melancolía. Se produce un retorno al naturalismo pero desde una preocupación

¹³⁵ TUSELL, J., MARTÍN, J. L. y MARTÍNEZ SHAW, C., *Historia de España. La Edad Contemporánea*. Madrid: 2002, p. 205.

intimista. Ahora la ciencia positivista y descriptiva tiende a ser desplazada por el intento de captar, emocionalmente, la esencia de las cosas.

En España, a partir de los acontecimientos del final del siglo XIX, y a partir de la recepción de nuevas ideas y pensamientos europeos, se pone en marcha una corriente literaria que se mostró especialmente dura y crítica con la realidad política, social, cultural y económica del país. Se siente un malestar anímico que será el que más tarde desencadene la explosión cultural relacionada con los episodios noventayochistas.

Se propone un retorno al paisaje, pero no atendiendo a aquellos ideales y positivos españoles, sino en una búsqueda de melancolía, de una climatología adversa; una serie de paisajes melancólicos como referencia a la situación de malestar social del momento¹³⁶. Se siente además, un sentimiento de inferioridad respecto a la realidad social y cultural europea; una sensación emocional social que se venía dando desde los años setenta del ochocientos, por tanto, que no fueron exclusivamente desencadenados por la crisis del 98. El ambiente estoico que produjo la pérdida de confianza en el país, hacía gala del malestar social que provocaba el sistema canovista.

Ese produce un regreso al elemento tradicional, y a la vez al paisaje, ocupando un lugar de privilegio la extensión y aridez castellana, tanto su campiña como sus tipos. Unamuno fue quizá uno de los autores que mejor supo «retratar» las condiciones castellanas; lo hace en su obra *En torno al casticismo* (1985); en ella describe el ambiente de la siguiente manera:

«Por cualquier costa que se penetre en la Península española empieza el terreno a mostrarse al poco trecho accidentado; se entra luego en el intrincamiento de valles, gargantas, hoces y encañadas y se llega por fin, subiendo más o menos, a la meseta central, cruzada por peladas sierras que forman las grandes cuencas de sus grandes ríos».

Y continúa más adelante:

¹³⁶ La vuelta al paisaje ha sido muy recurrente en periodos de crisis y dentro de los intereses por reforzar una identidad cultural. Véase NOGUÉ, J., «El retorno al paisaje», en *Enrahonar*, n.º 45 (2010), Gerona, pp. 123-136.

«En la otoñada se halla respiro en un ambiente sereno y plácido... Recórrense a las veces leguas y más leguas desiertas sin divisar apenas más que la llanura inacabable donde verdea el trigo o amarillea el rastrojo, alguna procesión monótona y grave de pardas encinas, de verde severo y perenne, que pasan lentamente espaciadas o de tristes pinos que levantan sus cabezas uniformes. De cuando en cuando, a la orilla de un pobre regato medio seco o de un río claro, unos pocos álamos que en la soledad infinita adquieren vida intensa y profunda»¹³⁷.

Además de Unamuno los integrantes de la que será denominada como Generación del 98, se van a proponer descubrir la esencia de *lo español* en clave espiritual. Se aprecia la voluntad de indagar en la *intrahistoria* para llevar a cabo una búsqueda de la esencia nacional a partiendo de la cual, conseguir una regeneración¹³⁸. Todo ello se debe a la influencia que en la cultura española tendrá el escritor francés Hipólito Taine, que serán muy bien acogidas por Machado, Azorín, Baroja o Maeztu entre otros quienes adoptarán en su literatura los elementos del naturalismo del francés en el trato de los tipos populares nacionales, así como en el resto de elementos que conformaran el imaginario creado en la España finisecular. Sin embargo el pensamiento de este grupo de intelectuales no será fruto de una conciencia conjunta, sino la suma de distintas personalidades. Será esto lo que más se ha criticado a esta generación, la ausencia de un programa de lucha en común, algo que sí se podrá apreciar en la generación posterior aparecida en torno a los años de la I Guerra Mundial, alrededor de la figuras de Ortega y otros intelectuales como Giner de los Ríos o Azcárate. Con ellos continúa el proyecto vislumbrado por los noventayochistas para la recuperación del paisaje y el elemento tradicional; un momento en que además el proyecto pasa a institucionalizarse gracias a la figura de Giner de los Ríos. Será ahora el momento de emprender las excursiones con la intención de atender al paisaje así como de los elementos del casticismo, pues será el momento de atender a los grandes e importantes monumentos del pasado nacional. Se procede a la recuperación de figuras con *El Greco* por parte de Cossío, heredero de Giner, pero además se atiende a otras figuras de la tradición hispana tales como Velázquez o Goya. Un momento en que recuperar la grandes glorias de nuestro

¹³⁷ TUSELL, J., *Arte, Historia y Política en España*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, p. 73. Este fragmento es una muestra de la visión melancólica con que los autores de la que será conocida como Generación del 98 atienden al paisaje nacional, a partir del cual se producirá también un acercamiento a los tipos españoles y a los elementos tradicionales.

¹³⁸ TUSELL, J., MARTÍN, J. L. y MARTÍNEZ SHAW, C., *Historia de España. La Edad Contemporánea*. Madrid: 2002, p. 207.

pasado, para, a través de el ejemplo de estos, emprender la construcción de una nueva realidad social y cultural.

Por tanto, entre los años de 1885 y 1920 asistimos al nacimiento de una conciencia profundamente crítica sobre la realidad española. Artistas como Zuloaga o Darío Regoyos serán los encargados de ilustrar el malestar nacional característico de final de siglo, retratando la imagen de la que será conocida como *España negra*, la de una triste tragedia permanente a la que se atiende con un sentimiento de repudio, a la vez que con admiración y por la que se sienten atraídos¹³⁹. Será el momento de crear un imaginario en el que los toros, la religiosidad fanática, los sentimientos profundos y auténticos o el peso de la Muerte y la tragedia serán los principales elementos de representación. Pero con todo ello, se da inicio a la recuperación de los elementos del casticismo, del folclore y de las tradiciones.

Este interés por la reconstrucción de nuestra historia, al igual que había sido suscitado durante todo el siglo XIX en el resto de naciones europeas, ahora aparece en España como una labor primordial de la cultura; se va a emprender ahora un *boom* cultural con una ardua producción literaria a través de la cual se pretende retomar nuestros episodios históricos más importantes; con ellos, los monumentos y los símbolos que les acompañaron. Al igual que ocurre en la Francia prerrevolucionaria, se busca el pasado más glorioso, a la vez que autóctono; se busca y se encuentran diversas opciones: por un lado se halla la opción renacentista, perfectamente válida como reflejo de un pasado glorioso, pero también es cierto, que su procedencia era extranjera, y por tanto no constituía un elemento puramente autóctono; sin embargo la opción plateresca sí parecía más apropiada; será por tanto un elemento a recuperar. Por otro lado, se busca en la tradición gótica, atendiendo especialmente al conocido como *gótico isabelino* o *flamígero*, pues en este también se encuentran representados los más grandes acontecimientos para España. Se atiende muy especialmente al pasado árabe, y a ello debemos el aparecido estilo Neoárabe en arquitectura, también en decoración, o al Neomudéjar como ejemplo de recuperación de un momento, también de profundo cambio en la sociedad española, si bien este, dado en el siglo XVI. Será ahora el momento de los estilos eclécticos en arquitectura, todos ellos producto de la atención puesta sobre algún capítulo importante de nuestra historia. Será también el momento en que se desarrolla el Modernismo, una corriente que algunas han pretendido verla como una evolución del gótico alemán. Será el periodo del desarrollo de los regionalismos, que contribuirán a ocupar las ciudades de un sinfín de edificios y elementos referentes a momentos del pasado, y entre ellos, aparecerá el

¹³⁹ VALDÉS FERNÁNDEZ, M., «Darío Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», en *De Arte*, n.º. 3 (2004), pp. 165-186. Véase también GUTIÉRREZ SOLANA, J., *La España negra*, Barcelona: 1972.

Neobarroco; un estilo y una cultura, la barroca que ahora se proponen recuperar, pues no solo hay que retomar una serie de elementos formales, sino que con la recuperación del barroco, se pretende retomar o rememorar un sistema cultural que resultó ser padre de algunos de los más importantes productos culturales que ha dado la nación española, y entre ellos, se encuentra la escultura barroca, sin lugar a duda, uno de los elementos más característicos y originales de las artes plásticas españolas; un elemento que también aparece en la configuración de esa *España negra* noventayochista en el imaginario de la religiosidad popular. Por tanto, la generación del 98 será la encargada de dar esos primeros pasos para emprender la recuperación de los elementos más relevantes de nuestra cultura pasada, entre los que ocupará un especial puesto el Barroco, y especialmente la escultura barroca en cuanto a producción historiográfica se refiere; un proceso que además llegará a institucionalizarse gracias a la creación de diversos organismos como la Institución Libre de Enseñanza o el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes o la Junta de Ampliación de Estudios; una serie de instituciones que más adelante serán objeto de estudio junto a la labor desempeñada en la elaboración de la nueva historia española.

Pero será también desde el propio seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se proceda a la recuperación del barroco, pues va a ser a través de los mismos discursos académico, la plataformas desde la que se reivindiquen las formas de cultura de los pasados siglos XVI y XVII. Así ocurre en el discurso pronunciado por don Arturo Mérida en su recepción pública en la Academia en octubre de 1899¹⁴⁰. De la misma manera que su discurso, cronológicamente responde al final del siglo, también será representativo del cambio, que, con la nueva centuria aparece respecto a la valoración estética de los episodios barrocos. Si bien no refiere directamente a la escultura, su disertación versará sobre los episodios artísticos de los siglos XVII y XVIII en torno a la idea de decadencia arquitectónica. Pero una decadencia que no hace exclusiva al Siglo de Oro, sino que empieza con el conocido *plateresco*, momento en que se desvirtúa considerablemente lo que fue la arquitectura gótica. Será esta última la que considere como un estilo arquitectónico realmente novedoso, en el que nuevas fórmulas salen a relucir; es por ello, que, partir de este momento, no encuentra nada novedoso si no en las decoraciones que les eran aplicadas a las arquitecturas. Vincula los procesos arquitectónicos a la escultura decorativa como parte de estos, y en este sentido entra a valorar a la arquitectura barroca, partiendo de la idea de no considerarla como un estilo, pero sin duda la decoración será lo más sobresaliente del momento. Sus consideraciones sobre la arquitectura la resumen en el siguiente párrafo:

¹⁴⁰ MÉLIDA Y ALINARI, A., y FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Discursos leídos ante la real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Arturo Mérida y Alinari, el día 8 de octubre de 1899*, Madrid: 1899.

«al espirar el arte ojival, la Arquitectura cae en manos de los plateros; pasa luego, en el desarrollo del Renacimiento, a las de los escultores y tallistas; recoge después Juan de Herrera el cetro, que pasa más tarde al poder de los pintores»¹⁴¹.

Momento este último en el que sitúa a Velázquez, auténtica gloria nacional del momento, pues en este siglo, señala, las artes plásticas serán las verdaderas realizaciones nacionales. Reprochará la actitud que los estudiosos habían tenido durante toda la centuria respecto al barroco:

«Censura para mis compañeros solo la tendré en un concepto: en el desprecio con que miran la mayor parte el arte barroco, al que designan con el epíteto de churrigueresco, que la gente ha llegado á creer sinónimo de chabacano y de disparatado. Más respeto se merecía el autor de la fachada del Hospicio, y es bien injusto designar con su nombre un estilo que no creó él, sino que fue el gusto de su tiempo»¹⁴².

Y continúa valorando este periodo mencionando a Pedro Duque Cornejo y a Narciso Tomé, sin lugar a duda, los escultores a los que más trabas se van a poner para su valoración estética.

Además del discurso de Mélida, años más tarde, en 1903, también en el acto de recepción pública, don Antonio García Alix, va a realizar un alegato para la recuperación de una de las figuras del barroco más desprestigiadas, la de Francisco Salzillo. Así en su discurso pronunciado en Enero de 1903, trazará una completa y documentada biografía sobre el escultor murciano a quien salva de entre el resto de escultores setecentistas, duramente castigados por la crítica decimonónica a cuya obra se refiere como «sin contaminar de los errores artísticos y mal gusto de su época» y continúa refiriéndose a los desarrollos escultóricos del setecientos sobre los que afirma: «Las grandes obras y

¹⁴¹ MÉLIDA Y ALINARI, A., y FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Discursos leídos ante la real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Arturo Mélida y Alinari, el día 8 de octubre de 1899*, Madrid: 1899, p. 16.

¹⁴² MÉLIDA Y ALINARI, A., y FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Discursos leídos ante la real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Arturo Mélida y Alinari, el día 8 de octubre de 1899*, Madrid: 1899, p. 19.

los grandes maestros de los siglos XVI y XVII se vieron en el más completo olvido y dejaron de servir de fecundas y provechosas enseñanzas para ser reemplazados por toda clase de frivolidades y de caprichos»¹⁴³. Por tanto nuestro autor, a la vez que se muestra especialmente duro y crítico con la estatuaria del siglo XVIII, salva y ensalza a los maestros de las dos centurias precedentes, entre los cuales resalta a las figuras de Martínez Montañés y Alonso Cano. Sitúa además la causa de la decadencia en la entrada de elementos originarios de Francia junto a la nueva dinastía reinante.

Durante su disertación Alix va desarrollando la vida del maestro murciano, elaborando un discurso en el que se funde el rigor científico de la época con bellas expresiones literarias, aunando también elementos místicos con los que se refiere al escultor, además de incorporar pasajes legendarios que acompañaron a la elaboración de la obra del murciano. Acompaña su discurso biográfico de un elaborado catálogo en el cual describe con gran precisión algunas de las obras más importantes del escultor, tales como la conocida *Virgen de la Soledad* o el grupo escultórico de la *Oración en el Huerto de los Olivos*, a cuyo ángel considera como una de las obras más importantes de la estatuaria barroca española; en torno a esta recoge la anécdota que evidencia el interés por nuestra estatuaria policromada no solo en el territorio nacional según la cual, Lord Wellington tuvo la pretensión de adquirir la escultura por una altísima cantidad además de costear una reproducción que quedaría en manos de sus propietarios.

Acompaña su discurso de una serie de referencias a obras escritas en torno a la figura de Francisco Salzillo, además de hacer mención de uno de los acontecimientos que llevaron a la reivindicación de su figura como fue la exposición organizada en 1877 de su obra con motivo de la visita de Alfonso XII a la ciudad, sin duda alguna, este hecho supuso el despertar del interés de numerosos autores locales por la obra del escultor; un acontecimiento que a su vez, pone de manifiesto la creciente atracción por la estatuaria del Siglo de Oro español.

A las palabras de Alix siguió la contestación de Velázquez Bosco; una breve disertación si a caso, más provechosa que el propio discurso, pues en ella alegará a favor de la recuperación del barroco, atendiendo a su poesía barroca, tratando además el tema de la unidad cultural que adopta de Taine, y cómo las formas de un periodo artístico concreto son fruto de los desarrollos culturales del momento; por ello, afirma el autor que si a nadie se le ocurriría desprestigiar o echar por tierra la poesía de Quevedo, por qué sí lo hacen con las denominada *arquitectura churrigueresca* siendo ambas, expresiones de una identidad cultural unitaria; lo mismo ocurriría con la escultura. Afirma Bosco que el papel del artista es el de dar «forma imperecedera» a un momento concreto; apunta: «La

¹⁴³ GARCÍA ALIX, A., *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 18 de enero de 1903*, Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1903, pp. 9-12.

Literatura, Pintura, la Escultura, la Arquitectura y la Música tienen con la Poesía la alta y sagrada misión de recoger y recopilar cuanto hay en una época de más original y propio de transmitirlo á las generaciones venideras...»¹⁴⁴. Se muestra además crítico con la destrucción, aún a finales del siglo XIX de las obras arquitectónicas del denominado *estilo churrigueresco*, pues al igual que la escultura, responde al sentir de una época, además de funcionar como contenedores de las artes plásticas del setecientos, y ser, de la misma manera en que lo es Salzillo sostenedoras del espíritu nacional que desapareció con la entrada, a mitad de siglo de los elementos extranjeros. Por tanto supone la intervención de Velázquez Bosco una defensa de la arquitectura, y por ende de las artes plásticas – al ser ambas el producto de una entidad cultural unitaria- como elementos de un episodio nacional que ahora pretende recuperarse y reconstruirse.

Un texto fundamental en el proceso de recuperación del barroco será el que, en 1909 publica Vicente Lampérez y Romea en *Cultura Española* titulado «Algo sobre el *Churriguerismo*» en el que va a plantear el estudio y nueva valoración de la arquitectura así denominada con carácter peyorativo, dada entre los siglos XVII y XVIII. En su estudio se plantea una serie de cuestiones como la condena que sufrieron los elementos barrocos durante la periodo en que «vino la moda greco-romana, y los escritores de la época, los Ponz, Bosarte, Llaguno, Ceán-Bermúdez y Jovellanos, tronaron contra Churriguera, Rivera y Tomé». Condena también Lampérez la fortuna crítica del Romanticismo, en que Piferrer y Quadrado condenan las obras de los anteriores, y Menéndez Pelayo califica sus obras de *monstruosidades pedestres*¹⁴⁵. Va a plantear también el significado del *churriguerismo*, si constituye una opción arquitectónica en toda regla, o por el contrario, se trata de una solución decorativa. Pretende además estudiar el origen de esta arquitectura, e incluye un interesante apartado en el que plantea la posibilidad del *churriguerismo*, no como un estilo arquitectónico u ornamental propio de una época, sino como una circunstancia dada en diversos momentos de la historia del arte, consistente en la profusión decorativa, y que siempre ha venido a coincidir con los periodos de decadencia de la arquitectura.

Independientemente de las cuestiones que plantea Lampérez sobre el movimiento arquitectónico, lo más destacado es el manifiesto interés suscitado por el periodo en que se desarrolla dicho movimiento arquitectónico y que recoge en el párrafo introductorio de su publicación:

¹⁴⁴ GARCÍA ALIX, A., *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 18 de enero de 1903*, Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1903, p. 59.

¹⁴⁵ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., «Algo sobre el “Churriguerismo”», en *Cultura Española*, n.º XIII, (1909), pp. 13-24. Recoge la expresión que Marcelino Menéndez Pelayo hace pública en s MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, (1883-1889). Madrid: 1994, p. 568.

«Fue en aquel tiempo en que nuestros literatos noveles estaban picados de gongorismo agudo. Quien esto escribe daba por entonces conferencias semanales en el Ateneo, y en una de ellas, el público, que siempre le honró con numerosa asistencia, llenó, hasta rebosar, el amplio salón. El orador (¿), asustadizo de suyo, sintió centuplicados sus temores por tan inesperado é incomprensible concurso; pero, mal ó bien, expuso el tema correspondiente á aquella lección: *La Arquitectura Churrigueresca*. Al terminar, después de los galantes aplausos que impone el *protocolo* social, vínosele encima cantidad de literatos y artistas que, implantado de golpe la costumbre inglesa, discutieron amplia y vehementemente las opiniones antes expuestas sobre el consabido tema. La sobremesa duró más que la comida y fue más sabrosa, y en ella hubo *postres* para todos los gustos (alguno picó rabiosamente). Y al quedar Solo la *causa eficiente* de aquella tempestad, comprendió que algo muy interesante y de *actualidad permanente* contenía el tema del CHURRIGUERISMO, cuanto suscitaba tanta concurrencia, tantos acaloramientos y tantas opiniones de historia, teoría del arte y estética monumental»¹⁴⁶.

El texto evidencia el interés suscitado por las cuestiones del barroco en los inicios del siglo XX, entendemos, que avivado por la corriente en torno a la regeneración del casticismo y del elemento nacional de los noventayochistas. Así, el interés por la cuestiones del Siglo de Oro de las artes españolas iba medrando según avanzaba el siglo, y de tal manera, explicamos la aparición, en 1920 de un número de la revista *Arquitectura* dedicado a la arquitectura barroca española y a su recuperación, tanto teórica como formal. Un número en el que traban nombres tan relevantes en los ámbitos de las letras y las artes como Ortega y Gasset, Torres Balbás o Velázquez Bosco entre otros.

Por un lado, Ortega y Gasset vincula el cambio en cuanto a la consideración del barroco, con un nuevo gusto literario; advierte un nuevo rumbo en los gustos estéticos, no solo españoles, sino a nivel europeo. Habla de un cambio de gusto literario en España al situar ahora las preferencias sobre los libros de Stendhal o Dostoyewski en sustitución de la novela, género literario positivista decimonónico. Afirma Ortega que «esta transformación del gusto literario no solo

¹⁴⁶ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., «Algo sobre el “Churriguerismo”», en *Cultura Española*, n.º XIII, (1909), pp. 13-24.

cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente de las artes plásticas hacia el barroco»¹⁴⁷. Define en su disertación la obra literaria de Dostoyewski a la que vincula expresiones como *pasión*, *dinamismo* o *movimiento*; además establece una comparación entre esta y la obra de El Greco, cuya recuperación es seguidora de los mismos planteamientos que llevaron a la valoración de nuevas literaturas. Describe la obra de El Greco, como repleta de movimiento, en la que las figuras representadas no son fruto de una captación fotográfica, sino que parecen estar en movimiento, además reconoce la recuperación del pintor, a quien ahora la historiografía atiende masivamente, parangonándolo con un puerto marítimo: «...ha conseguido (El Greco) que durante siglos no ataque en su territorio barco alguno. El que ahora se haya transformado en un concurrido puerto comercial creo que es síntoma no despreciable de la nueva sensibilidad barroquista»¹⁴⁸.

En otro artículo publicado en el mismo volumen de *Arquitectura*, el arquitecto Giralt Casadesús traza una breve historia de la arquitectura barroca española, haciendo también mención a la denostación académica del ochocientos, y el importante estudio aparecido pocos años antes de la publicación del artículo, de Otto Schubert, *Geschichte des Baroc in Spanien*, una de las primeras obras dedicadas al barroco español y curiosamente publicada en Alemán; no obstante es señal de la importancia que adquiere dicho periodo en la construcción de una nueva historia, así como la relevancia que suscita los artefactos artísticos de los siglos XVII y XVIII españoles en Europa. Reclama desde estas líneas el arquitecto catalán también, la necesidad de emprender más estudios sobre el periodo, así como la necesidad de conservar nuestro patrimonio, y concluye el discurso afirmando: «Hoy el arte barroco tiende á su rehabilitación: hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan á verse sus bellezas. No en vano reinó durante dos siglos en el mundo del Arte»¹⁴⁹. En esta actitud de reescritura de los episodios artísticos nacionales barrocos, Torres Balbás en la misma publicación nos ha legado un valioso artículo en el que recupera la arquitectura barroca gallega. Relaciona el las formas generadas en este momento, con el contexto sociocultural en que se desarrollan, seguidor también de las teorías de Hipólito Taine, y afirma respecto al barroco que «los periodos de creatividad artística grande pueden no coincidir con los de pujanza política y social»¹⁵⁰. Plantea la importancia que el barroco tiene en la configuración de la mayoría de las ciudades españolas, en las

¹⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, J., «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, n.º XXII (1920), pp. 33-35.

¹⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, J., «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, n.º XXII (1920), pp. 33-35.

¹⁴⁹ GIRALT CASADESÚS, R., «El arte barroco y su rehabilitación», en *Arquitectura*, n.º XXII, (1920), pp. 42-46.

¹⁵⁰ TORRES BALBÁS, L., «La arquitectura barroca en Galicia», *Arquitectura*, Madrid: n.º XXII (1909), pp. 47-51.

que los edificios de los siglos XVII y XVIII constituyen parte esencial de su imagen. Así Madrid, por ejemplo, afirma desarrolla su imagen en este momento.

Hemos por tanto subrayar la importancia que esta publicación tendrán en cuanto a la recuperación del que ha sido uno de los períodos más castigados de nuestra historia nacional. Ahora no solo se recupera teóricamente, es decir, sobre el papel, sino que se materializa en un nuevo estilo arquitectónico, en uno de tantos que surgen desde el siglo XIX, si bien, en un principio con los llamados historicismos o *revival's*, búsquedas, en ocasiones regionales, de un estilo nacional concreto y que en el Neobarroco adopta una identidad, que, aunque no representante de un estilo íntegramente nacional, si será el que, de los eclecticismos, más se acerque a una identificación unitaria española, pues habrá sido el barroco, uno de los momentos culturales que, aunque con características propias regionales, más elementos en común guardase en la totalidad del territorio¹⁵¹; incluso el estilo que habrá llegado y configurado las imágenes de las colonias españolas. En relación a todo ello se recoge un artículo que lleva por título «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz». La recuperación de los estilos nacionales será común a la mayoría de las naciones europeas; así en Francia quedará encarnada en la figura de Viollet-le-Duc y en Inglaterra por el arquitecto Pugin. En España serán Aníbal González y Leonardo Rucabado los principales arquitectos que trabajarán en arquitectura la recuperación del barroquismo. Se pretende recuperar el espíritu de la época, y no limitarse a sus formas. Además se va a pretender la construcción de las nuevas formas sin tener en cuenta los elementos que consideran “exóticos” y que en un momento tuvieron cabida en las artes españolas setecentistas, principalmente procedentes de Francia. Sin embargo, durante estas primeras décadas, no todos los arquitectos van a emprender en su obra la recuperación de los elementos castizos, sino que se produce una dicotomía entre la opción racionalista, directamente llegada de la Europa modernizada, en base a la cual se presta atención a las necesidades reales, con la incorporación de nuevos materiales, y la opción *regeneracionista*¹⁵². No obstante debemos afirmar que la recuperación del barroco fue apoyada por los principales sectores institucionalistas del momento; pues en este

¹⁵¹ La proliferación de numerosos estilos denominados *nacionales*, entre los que encontramos el Neoclásico, Neogótico, Neoárabe, Neomudéjar, Neoplatresco, además del Modernismo catalán, supondrán fracasos de la búsqueda de un estilo verdaderamente nacional, pues en todos ellos se aprecian siempre una serie de elementos de carácter exótico, que originaba el rechazo como ingredientes que se identifican con la nación. Sí que se encontraba una identidad española en el Neoplatresco, pero sobre todo se hallará en la recuperación del barroco, pues los elementos casticistas que componen la regeneración de esta arquitectura serán más o menos comunes al territorio nacional, además de ser considerado como elementos nacidos en España y por tanto idóneos para la reconstrucción de nuestra historia.

¹⁵² MARTÍN BENGÓA, J. I., «Arquitectura historicista en la Rioja en el primer tercio del siglo XX: el Neobarroco», *Centro virtual Cervantes*, Logroño, 1988.

primer tercio de siglo, tanto la Academia, como el Ateneo, Las Sociedades de Amigos, o incluso el Estado, se tornaron *barrocos*.

La revista acoge igualmente un también un amplio artículo sobre el barroco sevillano en el que se recorren algunos de sus principales monumentos de los siglos XVII y XVIII. Sin duda alguna, este número especial dedicado a la recuperación del Siglo de Oro español, será fundamental en los desarrollos culturales que van a tener su continuación en las primeras décadas del siglo XX, y que ahora cobrará mayor impulso con la reivindicación definitiva de la figura de Góngora, y la conmemoración del III centenario de su muerte años más tarde. Un acontecimiento cultural que desencadenará la búsqueda de los elementos barrocos que están llamados a conformar un nuevo imaginario en las artes, además de ocupar un capítulo esencial en la nueva historia nacional.



Página anterior. *Santo entierro* (detalle). Juan de Juni (h. 1540)

4. La recuperación de la Escultura Barroca en torno a la Generación del 27

La cultura española desde la Crisis del 98

Sin lugar a dudas, las primeras décadas de la pasada centuria, significarán para España un periodo de ardiente y frenética actividad cultural, ya sea en su vertiente como generadora de artefactos artísticos, como en cuanto a producción literaria se refiere. Asistimos a un momento en que la Generación del 98 continúa su andadura, la joven “capillita de poetas”¹⁵³ del 27, tal y como la refiere Federico García Lorca, inicia un proceso cultural a medio camino entre la vanguardia y la importancia del peso de la tradición; será además, el momento en que se produce un proceso

¹⁵³ Es el nombre con que se refiere el poeta granadino a la legión de poetas que formaron parte de la conocida como Generación del 27, en torno a la recuperación de la figura de Góngora.

democratizador de la cultura; ahora esta se hace extensiva a todas las clases sociales y deja de ser un bien casi exclusivo de las altas clases sociales vinculadas a un sistema académico agotado y en decadencia, para ser un bien que se hará extensible a una población rural altamente analfabeta, y todo ello gracias a una serie de instituciones de carácter público a las cuales aparecerán vinculados los grandes nombres de la cultura del primer tercio de siglo.

Tras el proceso revolucionario en el ámbito cultural, vivido con los fenómenos de finales de siglo, en la década de los años veinte, languidece una etapa del arte español que se había gestado a mediados de los años noventa del ochocientos. A partir de la segunda década del siglo XX, se produce un fenómeno cultural esencial para las artes españolas, la definitiva apertura a los procesos de modernización europeos, la penetración en España de los movimientos vanguardistas, que, para Javier Tusell van a suponer « un desvanecimiento de su originalidad(de las artes) y de su fuerza que sí residía en los regionalismos»¹⁵⁴, pues las vanguardias europeas no supieron apreciar, durante su incursión en España, los movimientos finiseculares que, por un sector de las artes españolas, será absolutamente rechazado y permanecerá en el olvido, pues la idea de la generación de artistas en torno al 14 será la de acabar con la imagen negativa española del siglo XIX y poner fin a los dramas con que concluyó la centuria pasada. No obstante si se va a dar un cierto movimiento de vanguardia aún con un reducto de esa *España Negra* noventayochista; será el de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, en torno del Madrid más marginal, con la creación de la *Escuela de Vallecas*, perfecta conjunción de tradición y modernidad europea.

A principios del siglo XX la imagen de España resultaba desoladora, con una mayoría de población dedicada al sector agrario, los índices de analfabetización alcanzaban cotas altísimas, el crecimiento demográfico era muy reducido debido al alto índice de mortalidad; una España sumida en un periodo de crisis, potenciado por los desastres coloniales del 98 que lograron acabar con una clase media-alta que había encontrado sus vías de subsistencia en las colonias americanas y filipinas.

La neutralidad de España durante el conflicto bélico mundial, resultó ventajosa para la ciudad, pues ahora se consigue introducir productos en el mercado internacional, que nunca antes habían tenido esa posibilidad. Coincide esta circunstancia favorecedora en cuanto a nuestra presencia internacional con un proceso de industrialización, hasta tal punto que, alcanzado el cuarto de siglo, la población dedicada al sector industrial había sobrepasado a la agraria; los índices de alfabetización aumentan, lo mismo que la presencia de jóvenes en estudios superiores; será además el momento en que las mujeres aparezcan decididamente en los ambientes universitarios y

¹⁵⁴ TUSELL, J., *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: 1999, p. 148.

culturales de primer orden. En este momento se desarrolla una clase media burócrata o terrateniente, que será a la que pertenezcan los jóvenes que están llamados a formar parte de la Generación del 27. Sin embargo, pese a las posibles bonanzas que la situación internacional hubiese podido suponer para España, la política interior resultaba ser nefasta, tanto que acabaría con la instauración de un sistema dictatorial en 1923.

Hacia 1914 surgirá una generación de intelectuales en torno a Ortega, que, en parte, será heredera del sistema del 98, pero que ahora se sienten decididamente llamados a la modernización del país; una misión que tiene como principal objeto la identificación de España con los sistemas actuales europeos, y así resultó ser; si bien, la conexión con Europa resultó extraordinaria para los artistas españoles y para esa generación en torno a Ortega, Madariaga, acertadamente afirmará que España había decidido copiar a Europa en el mismo momento en que esta se había vuelto loca¹⁵⁵. En este periodo van a coincidir en España también, numerosos artistas extranjeros huidos de sus residencias habituales debido al estallido de la Guerra Mundial; hecho que favorecerá el conocimiento y contacto de una generación de jóvenes con las innovaciones europeizantes traídas por estos extranjeros; será el caso de Moreno Villa, Picabia, Barradas, Palencia, Cossío, Bores o el Alberti aún pintor, una serie de jóvenes que están llamados a conformar un verdadero grupo de reformadores y de vanguardia tanto en el ámbito artístico como literario; un movimiento de renovación que posee como principal rasgo definidor el cosmopolitanismo, vinculado a una identificación con las peculiaridades españolas, sin perder ni renunciar a la tradición nacional. Encontramos en la nueva generación *gongorina* la herencia de cierto elemento de carácter noventayochista, en cuanto al uso del elemento casticista como lenguajes, pero ahora en perfecta y armónica fusión con el ingrediente modernizante de Europa; todo ello da lugar a un novedoso sistema de manifestación cultural que convivirá durante algún tiempo, de manera paralela a lenguajes, exclusivamente de vanguardia como son el *cubismo* o el *fauvismo* entre otros. Esta convivencia entre vanguardia y el elemento popular, no solo se podrá apreciar en las obras de carácter plástico, sino que resulta ser una de las señas de identidad de la lírica de ciertas obras de García Lorca; es el caso del *Romancero Gitano*, perfecta conjunción entre surrealismo y la lírica popular.

Se le ha reprochado a estos generacionistas del 27 su escaso, o casi nulo compromiso político y social en durante los primeros años en que desarrollaron su labor; sin embargo, sí que van a evidenciar su ideología política, al menos la de la mayoría con la proclamación de la segunda República en 1931,

¹⁵⁵ TUSELL, J., *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: 1999, p.192.

pues la mayoría de los partícipes en los homenajes al Góngora se van a decantar y a manifestar favorables a la que fue primera y única experiencia verdaderamente democrática hasta 1977.

Con la llegada del nuevo sistema gubernamental, parecía que España iba a salir del letargo económico y cultural en que aún se encontraba sumida. Ahora los ciudadanos veían cómo en realidad ellos eran quienes conducirían los designios de sus destinos; sin embargo, la mayoría de las empresas, sobre todo culturales que la República había propuesto, no gozaron de tiempo suficiente para desarrollarse en plenitud; no obstante sí que se dieron pasos importantes en el ámbito cultural como la creación del Consejo Nacional de Cultura. Ahora la gran masa poblacional va a convertirse en destinataria de una serie de productos culturales heredados de la pedagogía liberal de Cossío y de Giner de los Ríos como fueron las Misiones Pedagógicas. Un proyecto de clara raigambre española, que tenía como principal pretensión la difusión de un legado cultural nacional, siendo los principales medios para su difusión la realización de una serie de conferencias por los ámbitos rurales, que en numerosas ocasiones irán acompañadas de exposiciones con réplicas de las obras de arte nacionales e internacionales de mayor valía. Será la primera oportunidad de la que gozarán las gentes del ámbito rural, para acercarse a la cultura y de interesarse por el conocimiento. Un lugar esencial en esta tarea pedagógica lo ocuparán los principales componentes de la Generación del 27, pues serán ellos los encargados de llevar a cabo el proyecto cultural de la República. Un ejemplo representativo será la compañía de teatro *La Barraca* fundada por Lorca bajo el auspicio de Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública; un proyecto que permitirá al poeta granadino escribir algunas de sus principales obras así como llevar a cabo la representación de grandes obras del Siglo de Oro y su difusión por el territorio nacional.

El Pabellón Español de la exposición de París de 1937 será imagen de aquellos artistas y literatos que, con la llegada del conflicto nacional se decanten por la facción izquierda. Será el momento en que su compromiso político se desarrolle plenamente, viéndose la obra de los protagonistas del 27 relacionadas con el pabellón, mientras que en el recinto del Vaticano, en la misma Exposición se pudieron ver la obra de aquellos artistas que habían permanecido del lado derecho en el conflicto como es el caso de Zuloaga o Sert, cuya obra aún usaba el elemento castizo como ingrediente primordial de su lenguaje. Conforme avanza el conflicto, el abismo que separa los ambientes culturales de ambas caras del conflicto, aún será mayor, y así continuará hasta el final de la contienda en 1939, momento en que numerosos artistas y literatos emprenden el exilio junto a quienes ya lo iniciaron durante la contienda.

La Generación del 27. III Centenario de la muerte de don Luis de Góngora y Argote

156

«A los nietos de Góngora convoca
a que ordeñen los pechos de su musa
viva y caliente, si ya no es de roca.
Insiste, estrecha, apremia y si rehúsa
alguno, o ya vencido y pudoroso
vuélvele tú a la fe con frente ilusa [...].
Pídeles por la gloria de sus cruces
que por don Luis de Góngora y Argote
vistan su terno de más vivas luces».

Con estos versos se dirige Gerardo Diego a Rafael Alberti en una epístola alentándole a la recuperación del poeta cordobés, tras haber acordado en 1926, en una tertulia en un café madrileño, la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora, con el objetivo de recuperar su obra, su figura y censurar a quienes le hicieron caer en el olvido. A partir de la reunión de 1926 promueven la publicación de sus obras, algunas de ellas aún inéditas, para lo cual entre el propio grupo de distribuyeron el trabajo, en el que se incluyó un álbum de dibujos de Moreno Villa y otro musical por Ernesto Halffter. A los actos convocados inicialmente por el grupo de «aquellos jóvenes poetas rebeldes de Madrid», Jorge Guillén, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, José Bergamín o Rafael Lasso de Vega entre otros, se sumaron otros colaboradores como Manuel de Falla, quien se comprometió a poner música al Soneto a Córdoba del homenajeado, o Picasso. El principal vehículo de expresión de la generación, lo van a encontrar en una serie de publicaciones periódicas como son *El Litoral* o la *Revista de Occidente* nacida en 1923

En torno a Ignacio Sánchez Mejías se convoca en diciembre del 27 el homenaje a Góngora. A la ciudad, que se encontraba en pleno proceso de preparación para la Exposición Iberoamericana a

¹⁵⁶ DIEGO, G. de, «Epístola a Rafael Alberti» » en *Verso y prosa* (1927).

celebrar dos años más tarde, acudieron todos los poetas que iniciaron la aventura en Madrid, a los que se le sumarían otro grupo de intelectuales atraídos por la figura del poeta cordobés. Los actos sevillanos significaron el “broche de oro” a un año de celebraciones en que se habían organizado verbenas, conciertos, representaciones teatrales en las que recuperar la obra de Góngora, incluso un funeral por el descanso de su alma. Sin duda, uno de los actos más singulares que se desarrollaron será la «meada colectiva»¹⁵⁷ sobre la pared de la Real Academia. Además se organizó una quema de libros y de elementos representativos a todos aquellos autores que desprestigiaron la obra de *don Luis*, incluyendo en esa quema, obras de Quevedo, Lope de Vega y de otros poetas del momento. La conclusión del año del tricentenario se organizó en Sevilla entre los días 16 y 18 de diciembre, desarrollados en el Ateneo hispalense. En esos días se efectuó un repaso de la literatura española en torno a los años del barroco y la obra de Góngora. Las diferentes conferencias organizadas suponían un alegato a favor de su literatura, y como hombre de su tiempo, Dámaso Alonso afirmó en la conferencia inaugural: «Ahora nos encontramos con que el poeta cordobés no era un caso aislado, en su tiempo, sino un representante más extremado, más riguroso y ¡ay! También más difícil de una corriente general del espíritu español»¹⁵⁸. Sitúa Dámaso en su discurso a Góngora como el producto de una época, y al respecto de la misma escribe: «Tanto se ha zarandeado esta palabra (barroco) que se corre el peligro de no llegar a decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en “Las Soledades”, de Góngora, la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica, que no tienen ya un valor lógico sino un valor estético decorativo»¹⁵⁹.

Pero no será ni Góngora ni su obra, los únicos elementos literarios rescatados durante el primer tercio de siglo, sino, que ahora, figuras como Garcilaso, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Quevedo, la vida de Santa Teresa o el teatro de Lope de Vega van a convertirse en revulsivo de una ardua labor cultural que marcará los desarrollos culturales de la época. Será el momento en que los conceptos de Wölfflin calen en la teoría artística española, y en especial sus consideraciones sobre el

¹⁵⁷ NARBONA, F., *Sevilla, Góngora y la Generación del 27*, Sevilla: 1997, p. 20

¹⁵⁸ NARBONA, F., *Sevilla, Góngora y la Generación del 27*, Sevilla: 1997, p. 42.

¹⁵⁹ NARBONA, F., *Sevilla, Góngora y la Generación del 27*, Sevilla: 1997, p. 33. Recoge el autor de la obra este párrafo que funciona como prólogo a «Las Soledades» que reedita Dámaso Alonso en *Revista de Occidente*, 1927.

barroco, al igual que ocurre con Weisbach, con cuyas obras se va a sustentar la idea nacional de peculiaridad hispana¹⁶⁰.

La institucionalización de la cultura.

La Institución Libre de Enseñanza en la renovación pedagógica del último cuarto del siglo XIX.

El sistema educativo español durante el siglo XIX fue una de las principales víctimas de la crisis política y social del momento. Se asiste a una dicotomía en cuanto a la imposición de estilos, muy diferentes de enseñanza; por un lado, la tendencia progresista era promotora de un sistema educativo diametralmente opuesto al institucionalizado, mientras que el sector más conservador hacía hincapié en la imposición de un modelo educativo religioso que pretendía la salvaguarda del espíritu católico tradicional español; pero, no obstante, dentro de esta segunda opción encontramos la vía iniciada por el Padre Manjón, quien, dentro de los fundamentos educativos católicos, pretende abrir una vía a la modernización y al progreso de las enseñanzas.

Será en el último cuarto del siglo XIX cuando se produzca en España un verdadero movimiento de renovación pedagógica al entrar en consideración alguno de los postulados de la Ilustración, en concreto el entendimiento de la educación como motor auténtico del cambio y regeneración de la sociedad¹⁶¹. A lo largo de la década de los años 80 del siglo, se van a desarrollar diferentes iniciativas tendientes a la renovación educacional pero, sin lugar a dudas, la más importante será la de Francisco Giner de los Ríos, quien impulsa la creación de la Institución Libre de Enseñanza que será fundada en Madrid el 29 de octubre de 1876. La principal causa que mueve a su organización será el rechazo, por parte de Giner de los Ríos, junto a una serie de profesores universitarios, de las medidas adoptadas por el gobierno de la Restauración, en función de las cuales se pretendía la supresión de las libertades, que en materia de educación se habían producido durante los años de la

¹⁶⁰ MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: 1981, p. 266.

¹⁶¹ CABALLERO, María Rosario, *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid: 2002, p. 44.

I República, y que ahora pretenden ser abolidas a favor de la imposición del sistema educativo más tradicional¹⁶².

Según los estatutos de la fundación: «La Institución establecerá según lo permitan las circunstancias y los medios de que pueda disponer: Estudios de cultura general (o de segunda enseñanza); Estudios superiores científicos; conferencias y cursos breves de carácter, ya científico, ya popular»¹⁶³. Vemos en estos principios cómo la Institución, pretende no solo llevar a cabo un programa de estudios cerrado, sino que se abre a las experiencias que se pueden aportar en otro tipo de actividades como las conferencias o cursos. En este sentido, debemos destacar cómo las excursiones que se promueven en la ILE ocupan un papel fundamental en los programas formativos; convirtiéndose la Institución en el primer centro educativo español en incorporar esta práctica de una manera sistemática, como verdadero mecanismo de instrucción y formación. A colación de esto, debemos comentar cómo la relación de las enseñanzas con las experiencias reales como suponen significar este tipo de actividades, ahora resultan ser factores de primer orden en los periodos formativos. Además de las excursiones por los entornos de Madrid, tanto al campo para conocer los paisajes, como a las poblaciones cercanas, se establecen una serie de paseos y visitas de corta duración. Será el Museo del Pardo el que reciba principal atención, más aún teniendo en cuenta que alberga las principales obras de los profesores que durante este momento se han decantado por recuperar la obra de los grandes maestros del Siglo de Oro; especial relevancia adoptarán las visitas organizadas por Cossío. Será también frecuentada, aunque en menor medida, la Galería de Estatuas del mismo museo o el Arqueológico. De igual manera se organizarán una serie de itinerarios urbanos mediante los que acercarse al patrimonio monumental de la ciudad, al igual que importantes serán las visitas de larga duración que, a modo de viajes culturales o de estudios, se efectúen para el conocimiento de otras regiones, monumentos o espacios naturales de especial interés.

Con la Institución se abren las puertas en España para una nueva Historia del Arte, pues los estudios de dicha materia y sobre estética, ahora serán decididamente incorporados a los programas formativos. Se va a dar entrada a las propuestas del Krausismo en torno a la creencia en el progreso de la humanidad, e manos del hombre; una corriente de pensamiento que encuentra su origen ya en el siglo XVIII pero que, hasta ahora no encuentra la vía para desarrollarse en el país. La ILE va a desempeñar un papel esencial en la formación de las principales personalidades del mundo de la cultura a partir de su creación. Si bien, en sus primeros años confluirán como profesores, nombres

¹⁶² JIMÉNEZ-LANDI, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid: 1996.

¹⁶³ CABALLERO, M. R., *Inicio de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid: 2002, p. 46.

tan importantes como don Manuel Gómez Moreno o José Pijoan, de sus aulas surgirán otros profesores de gran importancia como se da el caso de Aureliano Beruete y Moret .

La Junta para la Ampliación de Estudios en la modernización de la cultura (1907-1938)

Herencia directa de la Institución Libre de Enseñanza, será la creación en 1907 de la Junta para la Ampliación de Estudios, a instancias del gobierno de Alfonso XIII, quien firmará el Real Decreto para la fundación del que, a partir de ahora será el principal organismo impulsor de la difusión científica y cultural. Será además un órgano esencial en cuanto a la llegada de elementos de la vanguardia europea, pues entre sus funciones residirá la de pensionar a jóvenes literatos, artistas, investigadores o arqueólogos para conocer las innovaciones producidas fuera del país. Como resultado, la JAE ofrecerá una larga lista de nombres importantes en materia científica y cultural: Ignacio Bolívar, Ramón Menéndez Pidal o María de Maeztu entre otros muchos, debieron su formación a la Junta para la Ampliación de Estudios.

Entre las misiones de la JAE estuvo la de crear un entramado de centros para el estudio y la investigación de entre los cuales, cobrarán especial importancia la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos, además de una serie de laboratorios, museos y escuelas como la Escuela Española en Roma de Arqueología e Historia. La Residencia será un centro heredero de los ideales krausistas de Giner de los Ríos, destinado dar cabida a los jóvenes estudiantes que están llamados a conformar el panorama intelectual español¹⁶⁴. Creada en 1910, será sede de numerosas actividades vinculadas al mundo de la cultura como conciertos, conferencias, exposiciones o representaciones teatrales. Además asistirán asiduamente invitados, pudiendo contar entre una larga lista con los nombres de Einstein, Marie Curie, Le Corbusier o Falla entre los más relevantes. Será también el lugar en el que se formaron nombres tan importantes para la cultura española como García Lorca, Salvador Dalí o Luis Buñuel. Las actividades de la Residencia van a continuar hasta la llegada de la Guerra Civil, momento en que los *inquilinos* se habrán de dispersar al constituir su entorno uno de los focos más activos de la contienda. Finalmente sus actividades serán cesadas definitivamente en 1939, momento en que buena parte de sus profesores y residentes habrán de partir en busca del exilio.

¹⁶⁴ SÁNCHEZ RON, J. M. (coord.), 1907-1987. *La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II. Madrid: 1988, p. 438.

La otra de las grandes contribuciones de la JAE a la cultura nacional será la fundación del Centro de estudios Históricos, al igual que la Residencia, en 1910. Responde a los esfuerzos de Ramón Menéndez Pidal pro la instauración de una escuela de investigación. Con su creación, el grupo conformado en torno a Ortega y Gasset, van a pasar a colaborar con el Centro, que contará con una serie de revistas para la divulgación de sus investigaciones; tan es el caso de la *Revista de Filología Española* o *Archivo Español de Arte y Arqueología*, esta última creada en 1925. Será además, a partir de los años 20 cuando los jóvenes que más tarde conformarán la Generación del 27, pasen a incorporarse al Centro. La intención a la hora de su institución queda manifiesta en el párrafo siguiente, extracto del Acta de fundación.

«Se crea un centro de estudios históricos con el fin de promover las investigaciones científicas de nuestra historia patria en todas las esferas de la cultura. El Centro estará especialmente encargado de investigar las fuentes, preparando la publicación de ediciones críticas de documentos inéditos ó defectuosamente publicados [...] de organizar misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de monumentos, documentos, dialectos, folklore, instituciones sociales, y en general cuanto pueda ser fuente de conocimiento histórico»¹⁶⁵.

El Centro contará con distintos departamentos, asignados a cada una de las áreas de investigación científicas, así profesores como Manuel Gómez Moreno llevará a cabo sus estudios arqueológicos y artísticos en torno a la sección de arte y arqueología de la que también formará parte Elías Tormo, cuyos textos serán divulgados en *Archivo Español de Arte y Arqueología*.

Junto a la investigación el CEH va a incorporar entre sus funciones, conferencias y cursos de entre los cuales, debemos hacer mención, por la importancia que adquirieron para los estudios de escultura barroca española en este primer tercio de siglo, los cursos desarrollados por Ricardo de Orueta en torno a la historia de la escultura española, entre los años 1914 y 1929.

En 1938, la Junta para la Ampliación de Estudios, así como los centros dependientes de la misma comienzan a desaparecer, si bien, durante el año siguiente, continuaron con su labor pedagógica e investigadora en los puntos en que aún la dominación franquista no había sido impuesta,

¹⁶⁵ ABAD, F., «El “Centro de Estudios Históricos” de la “Junta para la Ampliación de Estudios” (1907-1938)», en *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n.º 30 (2007), pp. 7-39.

sustituyendo las funciones de la JAE el recién creado *Instituto Español*; no obstante, en 1939 se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a instancias de Franco, declarando este la disolución total de la JAE y de todos sus centros, cuyas actividades ahora pasarán a formar parte del recién creado Consejo.

La Segunda República y las Misiones Pedagógicas

A partir de 1928 el entusiasmo cultural comienza a experimentar una cierta decadencia; la realidad es que cada uno de los participantes de los homenajes a Góngora continuaron su actividad pero de manera individual, si acaso, visitas entre algunos de los miembros, que desde ahora comienzan a dispersarse, o correspondencia entre ellos. En 1928 se produce en España el quiebre de la economía primoriverista; una crisis que se va a ir acentuando, cada vez más, hasta conseguir el derrocamiento de la monarquía de Alfonso XIII, momento a partir del cual, aparece en España un verdadero compromiso político y social.

Entre 1931 y 1936 se va a asistir en España a la única experiencia realmente democrática anterior a 1977; será el momento en que las elecciones sean reales. Un momento en que la ciudadanía se convierte en única protagonista y destinataria de las actividades adoptadas por el gobierno, tanto de índole social como cultural. Es el momento en que las gentes veían la posibilidad de autodeterminación de sus destinos; se da por tanto un clima en España dominado por la alegría de vivir originada a partir del 14 de abril de 1931. Sin embargo el ambiente de entusiasmo no durará muchos años, pues acaba fracasando igualmente el régimen político; además las *industrias* culturales iniciadas, apenas encontrarán tiempo suficiente para desarrollarse en su totalidad. No obstante las políticas culturales habrán servido para crear una sensación de novedad frente a la España inerte de las etapas inmediatamente anteriores; ahora la gran masa poblacional habrá encontrado libre acceso a la producción cultural, sin duda alguna, este será el factor más importante heredado de la pedagogía liberal de Giner y Cossío, que ahora va a adoptar la forma de Misiones Pedagógicas de clara raigambre española con las que se pretende despertar el interés de los sectores más desfavorecidos o de los espacios rurales por el conocimiento, y en este sentido, la Generación del 27 desempeñará una tarea fundamental a convertirse, esta legión de jóvenes, en los principales promotores de las actividades .

El gobierno republicano a su llegada, halló un panorama cultural, que si bien, en determinados ambientes urbanos como en las grandes ciudades había cambiado en las últimas décadas, en los

entornos rurales, el sistema cultura resultaba inexistente o heredero de los modelos de los siglos XVII y XVIII. Solamente algunos conceptos de la Ilustración e ideas de la industrialización , ampliamente extendidas por Europa, habían hecho su entrada en estos ámbitos.

El nuevo sistema de gobierno, vino a introducir por primera vez, el laicismo en el sistema educativo dirigiendo los esfuerzos pedagógicos hacia una dirección muy diferente a la tradicional. Pero sin si hay algo que verdaderamente supuso un evolución, o casi una revolución para algunos ambientes, fueron las misiones pedagógicas. Nacidas con el objetivo de «elevar el nivel cultural de las poblaciones rurales para integrarlas en el nuevo marco social»¹⁶⁶ acabaron haciendo partícipes a las poblaciones más remotas de la realidad cultural. Trasladar a los espacios rurales aquellos modelos de cultura que, hasta el momento solo eran disfrutados en las ciudades. Llama la atención cómo las reformas educativas resultaron ser un factor de primer orden en las intenciones de la República, pues el 29 de mayo de 1931, poco más tarde de la proclamación del nuevo gobierno, se emitía el decreto sobre la reforma educativa, que será publicado en la *Gaceta* y que se refiere a las Misiones Pedagógicas con los siguientes términos:

«Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios para participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos de avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartado, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos»¹⁶⁷.

Una pronta reforma y medida que puso en evidencia la importancia que el nuevo sistema político concedía a la educación y a la cultura. Pero no solo se efectuarán las mejoras educativas en cuanto al sistema de las Misiones, sino que pretenden ser reformadas las enseñanzas en los centros de formación, así como en las Escuelas de Magisterio, y ello se hará mediante una serie de conferencias y cursos intensivos para los maestros que ahora deberán adaptar sus enseñanzas al nuevo ideal educativo. En esta serie de cursos, así como en las conferencias ofrecidas, ocuparán un lugar fundamental figuras como Rafael Dieste, Ramón Gaya, María Zambrano o Luis Cernuda entre

¹⁶⁶ OTERO URTAZA, E., *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña: 1982, p. 13.

¹⁶⁷ OTERO URTAZA, E., *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña: 1982, p. 23.

otros, muchos de ellos, habituales colaboradores e incluso fundadores de la revista *Hora de España*, en la que quedaron reflejadas sus doctrinas, textos o investigaciones¹⁶⁸.

A la labor emprendida de las Misiones se van a sumar los más importantes nombres del mundo de la cultura, pudiendo encontrar, bien a algunos representantes de la Generación del 98 como Machado o Unamuno, bien al grupo generado en tono a Ortega y Gasset, o a los jóvenes del 27.

Una de las iniciativas más llamativas de todas cuantas realizadas en torno a estas Misiones Pedagógicas, será la creación de un Museo Circular; una actividad propulsada por Cossío en torno a la cual se eligieron una serie de obras de arte, las más importantes o representantes de los momentos de mayor relevancia en la historia, tanto nacional como internacional, para realizar reproducciones de ellas y hacer circular la colección acompañando al grupo de intelectuales por todo el territorio nacional. Además este museo, a su macha, legaba a las poblaciones reproducciones de las obras que habían sido mostradas, bien en fotografía, bien en huecograbado.

Con este ciclo de conferencias, cursos, representaciones teatrales, en definitiva, toda una maquinaria cultural, se contribuyó a infundir en estas poblaciones, prácticamente aisladas de los principales núcleos culturales, un interés por el conocimiento, además de alentarles e imbuirles el espíritu de la autodeterminación de ofrecía el sistema republicano, y las posibilidades de mejora a partir del conocimiento.

¹⁶⁸ CANES GARRIDO, F., «Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República», en *Revista Complutense de Educación*, vol. 4 (1) (1993), pp. 147-168.



Página anterior. *Cabeza de San Juan de Dios* (detalle). Alonso
Cano (h. 1660)

5. La Escultura Barroca española en los estudios de los últimos años del siglo XIX

En 1886 José María Asensio en su obra *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*:

«No se han estudiado todavía con la detención necesaria, y bajo un punto de vista histórico-filosófico, los orígenes de la antigua Escuela sevillana de Pintura y Escultura. No se han investigado los elementos que entraron en su composición, las causas de su rápido engrandecimiento y de su inmediata decadencia; ni se ha fijado convenientemente su influencia en el Arte español, su significación estética en la historia del Arte en general»¹⁶⁹.

¹⁶⁹ ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, p. 8.

El siglo XIX, como anteriormente hemos visto, supondrá para los estudios de Historia del Arte, un momento trascendental, pues se va a establecer, en esta centuria la metodología para su estudio, además de constituir el siglo en el que se comienza a fraguar y a escribir una historia, no solo del arte, con cierto rigor científico, ahora en una búsqueda de una identidad nacional. No será solamente en España donde se emprenda esta labor, sino que resultará una empresa común al resto de naciones europeas. En este sentido y contexto hemos de valorar los estudios que sobre las artes se emprenden en España, si bien, en un principio, todos ellos condicionados por la *supervisión* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, verdadera directriz de todo lo que, en materia artística se emprendía en España, ya sea a nivel práctico o teórico.

Los estudios sobre escultura barroca, no resultarán ser una excepción en cuanto al peso que en ellos tendrá la Academia, pues a lo largo de casi la totalidad del ochocientos influirá sobre quienes se dediquen a la materia, la doctrina académica establecida respecto al gusto; un condicionante que acompañará a estos estudios hasta finales de siglo, momento en que la recuperación de la estatuaría barroca española, a través de estudios de carácter teórico, se emprenda desde otra perspectiva, la del retorno al casticismo y al elemento tradicional y netamente originario de España, iniciada por los generacionistas del 98. Por lo tanto vamos a encontrar durante los últimos años del siglo, una serie de obras en las que los capítulos escultóricos de los siglos XVII y XVIII estén considerados como los máximos ejemplos del mal gusto, a la vez que asistiremos al surgimiento de las primeras obras monográficas sobre escultura española, pero no solo eso, sino que se comienzan a rescatar las biografías, ya no de los *salvados*¹⁷⁰ de las críticas decimonónicas, sino de una legión de escultores que incluso desarrollan parte de su obra en el setecientos como son los ejemplos de Pedro de Mena o Francisco Salzillo, en el caso de este último, con el desarrollo de su obra íntegramente en esta centuria.

Pese a la baja consideración que detenta la escultura en este momento, van a surgir una serie de obras en las que se procede al estudio, bien en su integridad teniendo como resultado importantes monografías sobre los desarrollos escultóricos españoles, bien a través de artículos y publicaciones de corto alcance en las que se destacan algunos de sus capítulos más notables, y que por lo general adolecen de un excesivo formalismo, o resultan ser escritos por una serie de eruditos locales que, si bien contribuyeron a rescatar datos biográficos, o a reseñar los episodios más importantes de las localidades, sus trabajos no constituyeron un corpus teórico con perspectivas para elaborar y reconstruir la verdadera historia de la escultura en España.

¹⁷⁰ Por lo general, estos salvados serán Gregorio Fernández, Martínez Montañés y Alonso Cano, no obstante según el autor consultado puede incluir en esta pequeña lista algún otro nombre como Monegro o Pedro de Mena.

Francisco Salzillo en la recuperación decimonónica de la estatuaria barroca

Como ya se ha comentado, durante el diecinueve harán aparición numerosos estudios al respecto de la escultura, muchos de ellos de carácter erudito en los que sí reina unas intenciones entusiastas que dieron como fruto la recuperación biográfica de muchos escultores. Sin lugar a dudas, y paradójicamente a las doctrinas académicas, será el escultor murciano Francisco Salzillo a quien más estudios de este tipo le sean correspondidos en este siglo, pues ya en 1845, apenas cincuenta años después de su muerte, aparece ya e primer trabajo a él destinado¹⁷¹. Trabajo que pretende recuperar al insigne escultor en el que son recogidas sus más importantes obras, en especial sus grupos escultóricos de la *Oración en el Huerto de los olivos*, o de la *Santa Cena*, sobre los que se recoge su fecha de ejecución, así como una serie de descripciones formales y de carácter laudatorio, a través de las cuales, recorrerá algunas de sus más célebres obras legando por tanto, una de las primeras aproximaciones para elaborar su catálogo y que, en los años siguientes se irá completando en diversos estudios del mismo tipo.

Similares a este estudio serán los que se realicen, igualmente en publicaciones periódicas de carácter local, en las que se van a retomar, tanto los estudios de Ceán Bermúdez así como la obra de Ponz o Bosarte, además de las precedentes investigaciones de ámbito local. En la misma línea, en 1872, García Alix, a quien ya hemos citado con motivo del discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, publicará los primero estudios que sobre la obra del escultor murciano realice y que más tarde compondrán buena parte de su discurso; un trabajo en el que el entusiasmo por el artista y por las obras y bellas artes de Murcia serán la tónica dominante¹⁷².

La obra de Salzillo, continuará siendo recogida en diversas publicaciones periódicas a lo largo de este último cuarto de siglo. Así en 1875 Chico de Guzmán hará públicos en el diario *La Paz* de Murcia sus *Estudios sobre Salzillo*¹⁷³, una obra que adolece de los mismos síntomas que las anteriores. En 1883 se van a publicar otros dos trabajos sobre el escultor, pues con motivo del primer centenario de su muerte, los trabajos y las investigaciones sobre su vida y obra adoptarán un

¹⁷¹ BELMONTE, J. J., «Estudio biográfico de Salzillo», en *La lira del Tháder*, Murcia: 1845.

¹⁷² GARCÍA ALIX, A., «Francisco Salzillo», en *Cartagena Ilustrada*, Murcia: 1872.

¹⁷³ CHICO DE GUZMÁN, R., «Zarzillo», en *La Paz*, n.º 5325, 1875.

renovado interés. Serán dos las publicaciones aparecidas; una de ellas de la mano del periodista, literato y político don José Ortega y Munilla aparecida en el *Diario de Murcia*¹⁷⁴, en la que recrea la biografía del escultor murciano a través de un texto de suma belleza literaria, y por otro lado, el estudio de Baquebo Almansa en *El Día* de Madrid¹⁷⁵ donde se recoge una amplia lista con las obras de Salzillo, ordenadas cronológicamente y mediante las que traza su biografía.

En 1877 el rey Alfonso XII realiza una visita a Murcia para cuyo motivo se organizó una exposición de la obra del genial escultor murciano. A raíz de la muestra se editará un catálogo¹⁷⁶ en el que se van a recoger las principales investigaciones hasta el momento realizadas para, no solo trazar un estudio biográfico, sino elaborar un amplio catálogo de su obra además de mostrar la recogida en la exposición. Será una de las más importantes aportaciones al estudio de la obra de Salzillo hasta 1900, fecha en la que el mismo autor del catálogo, Javier Fuentes y Ponte, edite una ampliación corregida de los estudios sobre el escultor y las aportaciones al catálogo general¹⁷⁷.

Con el mismo carácter de erudición local del que padecían la mayoría de las publicaciones que sobre Salzillo hemos visto aparecer durante los últimos años del ochocientos, en Granada se van a publicar una serie de textos en los que se van a tratar algunos de los episodios de mayor relevancia en la estatuaria policroma religiosa. Serán sobre todo escultores locales o de la Escuela Granadina quienes protagonicen estas publicaciones; no obstante también tendrán cabida nombres y obras pertenecientes a otras escuelas y que significan los más brillantes capítulos de la escultura española. En esta línea los escritos de Francisco de Paula Valladar supondrán uno de los más notables ejemplos en la recuperación de la escultura barroca en Granada. Sus escritos, principalmente en la revista *La Alhambra*, fundada por él mismo, estarán encaminados a la recuperación de las obras escultóricas y de los autores más importantes del los siglos XVII y XVIII en Granada. Su *Historia del Arte* de los años 1894 y 1896 supondrá una importante aportación a la estatuaria barroca nacional, al trazar un breve recorrido histórico por las más notables escuelas de la estatuaria nacional. No obstante, el carácter genérico que tiene la publicación le impide mayor detenimiento en el que parece ser una de sus preferencias estéticas.

¹⁷⁴ ORTEGA Y MUNILLA, J. «Salzillo», en *Diario de Murcia*, 18 de agosto, 1883.

¹⁷⁵ BAQUEBO ALMANSA, A., «Estudio sobre Sarzillo con ocasión de su centenario», en *El Día*, Madrid: 26 de febrero de 1883.

¹⁷⁶ FUENTES Y PONTE, J., «Catálogo razonado de la exposición de obras religiosas de Salzillo en San Agustín con motivo de la visita de su majestad Alfonso XII», en *El Diario de Murcia*, Murcia: 1877.

¹⁷⁷ FUENTES Y PONTE, Javier, *Salcillo: su biografía, sus obras, sus lauros*, Lérida: 1900.

Francisco de Paula Valladar y la revista *La Alhambra*

En distintos números de la revista *La Alhambra*, Francisco de Paula, alentado por la cercanía del III centenario del nacimiento de Alonso Cano reclama la organización de una serie de actos para la conmemoración de tal efemérides, recogiendo incluso un proyecto para una estatua conmemorativa. Esta serie de reclamaciones las va a concluir con la mención a un estudio biográfico, así como de su obra, del que afirma que es deudor de la obra de Palomino, Ceán Bermúdez y Ponz, y que aún no ha hallado la ocasión de hacer público, quizás por lo incompleto de los mismos. Recoge en este estudio biográfico un brevísimo catálogo de su obra pictórica concluyendo las notas animando al lector a dirigirse a los escritos del profesor Gómez Moreno que sobre el artista granadino ha realizado¹⁷⁸.

En la misma revista, en el número 24, el mismo Valladar dedica un breve artículo a la escultura de la *Dolorosa* de la *Iglesia de Santa Ana* de José de Mora. Comienza el texto con un párrafo que extrae de su *Historia del Arte* dedicado a los escultores españoles muy ilustrativo sobre su parecer acerca de la escultura española:

«La estatuaria española, especialmente la religiosa, se libró de las deformidades y rudezas góticas á fines del siglo XV; influyóse hasta mediados del XVI por la Escultura italiana y el arte flamenco, y á fines del mismo siglo y en el siguiente, cuando Bernini bastardeaba el arte italiano en Italia y en Francia, produjo la Escultura andaluza, cuyas obras sobresalen por modo extraordinario, pues las únicas que podrían comparársele, las de la época de Paganismo, representan el artístico culto de la forma y no la belleza ideal del Arte cristiano»¹⁷⁹.

Continúa el autor hablando de Cano a quien se refiere, citando a Tubino como «*el arte andaluz hecho hombre*» razón por la que además la escultura andaluza conformaría una escuela con características

¹⁷⁸ VALLADAR, F. de P., «El Centenario de Alonso Cano. Datos para su biografía», en *La Alhambra*, nº 6, (1898), pp. 117-121.

¹⁷⁹ VALLADAR, F. de P., *Historia del Arte*, Granada: tomo II, 1896, p. 251.

unitarias que la hacen diferente del resto de España; por tanto asistimos a uno de los primeros reconocimientos de la existencia de una Escuela Andaluza de escultura. Prosigue ofreciendo los datos y la descripción de la *Dolorosa* de «expresión sublime» además de la historiografía de la obra. Interesante serán también los datos que nos ofrece, con claro carácter documentalista para la biografía de Pedro de Mena. Informa sobre la recién hallada partida de bautismo del escultor descubierta por Gómez Moreno, pues hasta entonces se pensaba nacido en Adra, noticia recogida de Bermúdez de Pedraza y reproducida por Palomino, Ceán y otros estudiosos. El artículo solo menciona datos biográficos, sin incluir mención de sus obras o actividad artística, que parece que ya había sido estudiada en la época por diversos autores aunque aún bastante desconocida; tan solo señala a Mena como discípulo de Alonso Cano, así como la dificultad en la atribución de las obras de ambos por el parecido que guardan entre sí sus producciones escultóricas; señala al respecto la colaboración entre ambos para las esculturas del Convento del Santo Ángel de Granada. Seguidamente en el número catorce de la misma publicación atiende Valladar, a la imagen de San Francisco de la catedral toledana; al respecto recoge los debates sucedidos hasta el momento sobre la autoría de la misma; por un lado quienes las atribuyen a la genial figura de Alonso Cano y por otro, quienes lo hacen a Pedro de Mena. Sin embargo el autor del artículo se decanta por la opción canesca pese a que las informaciones más novedosas apuntan a la autoría de Mena.

Valladar desempeñará durante toda su carrera una serie de artículos que continúan la línea de los ya comentados, generalmente con un carácter de erudición, pero imbuido del ánimo que supone la recuperación de las grandes figuras de las artes españolas del Siglo de Oro, y más concretamente de los capítulos escultóricos andaluces.

Fernando Araujo y su Historia de la Escultura en España

En 1885 verá la luz la que será una de las publicaciones más importantes que en materia de escultura se lleven a cabo por la historiografía española decimonónica. Va a ser la aportación de Don Fernando Araujo Gómez una de las primeras monografías que contribuyan a la recuperación de la estatuaria barroca nacional. No obstante, su obra adolece aún del peso que las doctrinas académicas ejercieron en los historiadores de las artes durante el ochocientos como se ve en las indicaciones bibliográficas finales su *Historia de la Escultura en España*, es deudora de las obras

extranjeras dedicadas a las artes, en concreto alusivas a la recuperación del clasicismo, de ahí la denostación por los episodios barrocos. En materia nacional serán Ceán Bermúdez, Palomino, Ponz y los historiadores que trabajaron desde la segunda mitad del siglo XVIII, sus principales fuentes de información.

Comienza su obra tratando todos los acontecimientos que supusieron la recuperación del clasicismo. Traza un panorama, en la primera parte de su escrito en el que recoge los primeros artificios escultóricos del siglo XVI incluyendo además un breve apartado a la distinción entre las artes españolas y las italianas así como de la importancia que las segundas ejercen sobre las primeras en este momento. Recoge las biografías y obras de nombres tan importantes para la recuperación de las artes como Gil de Siloe, Morlanes, Damián Forment así como de otros extranjeros que acuden a España atraídos por la gran campaña que se emprende en el quinientos. A continuación la llegada de Miguel Florentín o Pietro Torrigiano ocuparan parte de su discurso y como herederos de estos, Bartolomé Ordoñez y Felipe Vigarny.

Pero será sin lugar a duda Alonso Berruguete el escultor español, principal destinatario de sus loas y Gaspar Becerra como continuador de este. Reconoce también a sus contemporáneos Juan de Badajoz, a los Vandelvira y a los Arce como los principales depositarios de sus conquistas plásticas. Ya en la segunda mitad del siglo XVI aún reconoce un gran valor en los trabajos de Diego de Siloe, Juan de Juni o los Leoni y posterior a ellos, el inicio de la decadencia de la estatuaria española, y paradójicamente el momento que resulta de mayor interés para nuestro estudio.

Al respecto de los grandes nombres que renovaron la escultura barroca española afirma Araujo que las «grandes glorias» lo son por herencia del siglo XVI tanto Quevedo, Góngora o Calderón así como Zurbarán, Velázquez y Murillo sobre la escultura y arquitectura afirma el académico que sobreviven en el siglo XVI gracias a la demanda del pueblo que las mantiene y como tal han de rendirse a su gusto continua afirmando que frente a Ordoñez, Vigarny, Berruguete o Becerra nadie brillará tanto en el XVII y que tan solo Monegro, Gregorio Fernández, Montañés y Cano conservan en sus obras la esencia de la escultura del siglo anterior¹⁸⁰.

En su disertación establece un parangón entre la literatura del momento y las artes plásticas, y de tal manera la decadencia sobreviene en una como en las otras; compara la poesía de *El Divino* Herrera con la escultura del siglo XVI, y así como la primera se engalana de elementos prescindibles metáforas, palabras extrañas y giros desusados para dar lugar a Góngora, la segunda se enmaraña

¹⁸⁰ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, pp. 290.

de adornos, extravagancias y exageraciones que originan la escultura barroca. Por tanto reconoce en este momento claros signos de decadencia en las artes. No obstante, no todos los episodios seicentistas correrán tal suerte y así lo admite en la siguiente afirmación:

«No se piense, sin embargo, que la corrupción fuese tan general, que ningún artista ni obra alguna pudiera salvarse de ella. Sobre qué, según hemos ya tenido ocasión de indicar, si bien en el siglo XVI se encuentran algunos rasgos aislados del mal gusto, la corrupción no revistió sensibles proporciones hasta mediados del siglo XVII; no dejan de encontrarse, aún ya generalizada la epidemia y aun entre los mismos atacados de ella, algunas obras apreciables en que el buen gusto se libra casi por completo del contagio»¹⁸¹.

Al respecto de la afirmación indica como ejemplo la *Dolorosa* que se conserva en el convento de Madres Carmelitas de Alba de Tormes, una imagen de Pedro de Mena aunque Araujo aún no conoce su autoría. Vemos como es capaz de encontrar ejemplos de muy buen gusto en la estatuaria del XVII, síntoma de una incipiente recuperación en la estima de la imaginería barroca. Afirma que la decadencia de la escultura no es debida a la propia voluntad de los artistas sobre los que dirá: «si no se elevan á la altura de los Becerras y Berruguets, no es ciertamente porque les falte genio, ni conocimiento, ni habilidad [...]; es porque su inspiración se encuentra ahogada por las exigencias de la sociedad corrompida, y su mano no acierta ejecutar con perfección lo que su espíritu imperfectamente concibe sin verdadero norte ni guía»¹⁸².

Será Gregorio Fernández uno de los escultores que Araujo excluye de quienes trabajan influidos por el *mal gusto* que señala existir en el seiscientos. Afirma que: «Teniendo sus raíces en el XVI, comienza á apartarse de sus tradiciones, y acaso inconscientemente se deja arrastrar por el influjo de la época que entonces comenzaba á acentuarse, merced a la decadencia política y literaria»¹⁸³.

¹⁸¹ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 300.

¹⁸² ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 308.

¹⁸³ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 316. En esta frase el propio Araujo reconoce en la figura de Gregorio Fernández el ejemplo de uno de los escultores que si bien, gozaba de buenas maneras, los condicionantes sociales del momento en el que le tocó desarrollar su obra condicionaron el resultado de la misma.

Muy ilustrativo será el fragmento en el que ilustre el desarrollo de la obra del escultor de la escuela vallisoletana, al establecer una comparación entre este y una «planta que tiene sus raíces y bebe su savia en el siglo XVI, desarrollando en él su tronco, eleva en el siglo XVII sus ramas y aquella atmosfera viciada decolora y hace palidecer los brillantes pétalos de sus flores y convierte en desabridos los que debieran ser frutos sazonados».

Continúa el apartado que dedica al escultor gallego elaborando un recorrido por su obra que recoge fundamentalmente de las noticias de Bermúdez y Ponz, y finaliza el fragmento incluyendo las críticas que se han emitido sobre el escultor hasta el momento de la redacción del texto.

Reconoce como «el último escultor que el siglo XVI legará» a Juan Martínez Montañés uno de los más importantes artistas que dio el Siglo de Oro español. Sobre el escultor recoge diferentes notas biográficas incluyendo el capítulo del retrato a S.M. Felipe IV.

En cuanto al valor que el escultor ofrece a la historia del arte español, afirma Araujo que:

«el mérito del hijo de Alcalá la Real es de los menos disputados en la historia del arte; cuantos han tenido ocasión de admirar sus obras, procedan de la escuela que quieran y sean nacionales o extranjeros, conviene en tributar justos elogios a Juan Martínez Montañés»¹⁸⁴.

Sobre su obra, de la que lamenta la pérdida de buena parte a manos de la invasión francesa, se muestra de acuerdo con la afirmación de Ceán Bermúdez, que recoge en su discurso: «pocos escultores españoles le han aventajado en la naturalidad de las actitudes en el plegar de los paños y la amabilidad de los semblantes». Incluye además los nombres de los discípulos más importantes del máximo exponente de la escuela sevillana de escultura barroca.

El otro de los grandes genios que reconoce Fernando Araujo será el granadino Alonso Cano quien dice fue el discípulo más sobresaliente de Juan Martínez Montañés, además de establecer una comparación entre el granadino y los grandes maestros del XVI pues cultiva la pintura, escultura y arquitectura con igual empeño. Traza una extensa biografía del escultor incluyendo su etapa de formación, inicialmente de la mano de Pablo de Rojas y posteriormente de Montañés en escultura,

¹⁸⁴ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 335.

mientras que Francisco Pacheco lo resultará ser en pintura. Reconoce el autor las importantes capacidades que el de Granada tiene para el dibujo y afirmará:

«si grande era la facilidad de Cano en el dibujo, no era menor la que tenía en el arte de Praxíteles, y si bellos son sus lienzos, son mucho más apreciables sus esculturas que, sin duda ninguna, constituye su sobresaliente especialidad, y en las que tenía más facilidad y dominio»¹⁸⁵.

Continúa recogiendo el periplo madrileño del escultor así como los escabrosos acontecimientos que acompañaron su biografía y como ha realizado, al tratar a los anteriores escultores incluye las críticas que sobre el mismo se han producido.

Exceptuando las obras de estos tres escultores y a los que también suma a Monegro afirma Araujo: «apenas si se encuentra en la primera mitad del siglo XVII algún escultor que salga de la medianía»¹⁸⁶; y es en este momento en que hace mención de una serie de escultores como Juan de Oviedo, Juan Sánchez Barba, Gaspar Núñez Delgado o Alonso de Mena entre otros.

Sobre lo que acontece en la segunda mitad del siglo XVII afirma: «cuanto más nos alejamos del glorioso siglo XVI, más pronunciada vemos la decadencia social, política y artística de nuestra patria, y hasta que suene la hora de la restauración estamos condenados a viajar por un terreno árido y miserable, que solo produce plantas raquílicas y efímeras, sin fruto ni verdor»¹⁸⁷. Sin embargo afirmará que habrá algún discípulo de Montañés y de Cano que logrará salvarse de aquel *espantoso naufragio*. Afirmar que los ecos de Bernini, Borromini y Algardi con quienes el mal gusto había sido implantado en Italia, en España se desarrolla una estatuaria que cree en decadencia. De entre los *salvados* señala a los Roldanes, Moras y Menas de quienes opina: «reconocida su innegable inferioridad, no deja de ser laudable su buen deseo, ni tan faltos se hallan de energía ni de talento, que no merezcan expresivos elogios por haber sabido librarse en buena parte del contagio del mal

¹⁸⁵ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 340.

¹⁸⁶ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 346.

¹⁸⁷ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 351.

gusto»¹⁸⁸. A continuación recoge una serie de estudios biográficos de los más importantes miembros de la familia antes señalada y remarca la importancia que tendrá la obra de Pedro de Mena de quien reconocerá: «sin llegar á igualar á su maestro, logró Mena irle á los alcances; no desmereciendo demasiado sus obras de las de Cano, se le puede criticar algún defecto en la composición y cierta exageración en el movimiento de sus figuras, principalmente en los paños, defecto que rescataba con la suavidad de los semblantes y el esmero del acabado»¹⁸⁹.

Para acabar los estudios sobre el XVII dirá: «descartados los Roldanes, los Mora y Mena, apenas nos queda otra cosa en el siglo XVII que forjadores de angelotes mofletudos, sentimentales vírgenes y pavorosos pasos de procesión, sin carácter, con algunos malos tallistas». Concluye el capítulo dedicado a la segunda mitad del siglo XVII afirmando:

«Al juzgar las creaciones de los Churrigueras y Donosos, hoy que estamos ya algo distantes de los tiempos en que tanta aceptación lograran, aunque desgraciadamente todavía se sientan sus efectos, debemos alejar del ánimo todo apasionamiento y parcialidad, no para suavizar nuestra crítica, ni para disculpar errores indisculpables, sino para no excedernos en nuestras censuras. Ni deben tampoco mirarse los retablos y fabricas riberescas por el prisma de la escuela greco-romana, porque eso sería una injusticia; deben considerarse en sí, dentro de la época en que se produjeron, y entonces seguramente que se les encontrarán muchos y graves yerros, pero no se les imputarán aquéllos de que no son responsables, y acaso se le es encuentre alguna buena prenda que rescate parte de sus defectos»¹⁹⁰.

A la recuperación de las artes dedica Fernando Araujo el último de los capítulos de su memoria. La sitúa en el momento en que Felipe V tuvo la «felicísima» idea de hacer llamar a Juvara el trazado del nuevo Palacio Real de Madrid, quien vino a desterrar, en opinión del académico el *borrominismo* español, que entonces estaba en pleno apogeo. Será el Palacio Real y su fábrica, la «escuela donde

¹⁸⁸ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 358.

¹⁸⁹ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 367.

¹⁹⁰ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 372.

una nueva generación comenzó á formarse, bebiendo en más puras fuentes sus principios; distinguidos profesores extranjeros fueron llamados para presidir y dar impulso á los trabajos, y en sus consejos y en su ejemplo aprendieron los artistas a modificar su gusto [...] fueron los encargados de encauzar el nuevo movimiento contra el omnipotente churriguerismo, echando la semilla del buen gusto»¹⁹¹.

Hemos podido comprobar cómo Fernando Araujo no se muestra en ningún momento dubitativo a la hora de hacer manifestas sus opiniones al respecto de la escultura. Su gusto estético, como bien se ha podido comprobar, es deudor de los postulados académicos, y a la hora de tratar ciertos temas como son los referentes a los escultores de los siglos XVII y XVIII, no duda en recurrir a las fuentes tradicionales para acercarse a la obra de estos maestros que siempre desmerece respecto a los maestros del quinientos.

Inicio decisivo en la consideración estética de la escultura barroca policromada

El contrapunto a la obra de Araujo, y uno de los verdaderos impulsores en la valoración estética de la estatuaria barroca española será el historiador del arte sevillano Narciso Sentenach. Vinculado a la Sociedad Española de Excursiones, desarrolla su obra entre la publicación del *Boletín* de dicha institución, así como en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* o en la *Ilustración Española y Americana*. Será director del Museo de Tarragona antes de pasar a Madrid, momento en que pasará a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para cuya recepción pronuncia un discurso sobre la *Evolución de la escultura española*. Pero antes de pronunciar este discurso, en 1899 publicará un fantástico artículo en torno a la figura del escultor Pedro de Mena, que supondrá una auténtica declaración de intenciones al respecto de su valoración estética de los procesos escultóricos barrocos nacionales. Vemos en su figura, un renovado entusiasmo por la valoración de la estatuaria de los siglos XVII y XVIII que irá haciendo público en los diferentes escritos, discursos y publicaciones con que pretende ensalzar el Siglo de Oro español y a sus autores. Al respecto de la escultura afirmará:

¹⁹¹ ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la Escultura en España desde principio del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885, p. 386.

«La antigua escultura española, tan superficialmente estudiada cuanto poco comprendida en su justo concepto y valor estético, ofrece ejemplares de completa originalidad é inspirada concepción, que hacen admitir en sus autores una capacidad y aptitud especialísima para las representaciones icónicas, mucho mayor de lo que generalmente es creído»¹⁹².

Reconoce que en los últimos años se está procediendo a la reconstrucción de la historia de la escultura española en la que reconoce una personalidad y tipos propios, admitiendo además que es la labor de los hombres de su tiempo proceder a su recuperación. Sitúa a la escultura española, con la intención de mostrar la importancia de nuestra estatuaria, en el momento en que los modelos de la escultura florentina e italiana estaban agotados, y a colación de esto pronunciará:

«El siglo XVII es de gran florecimiento para la escultura española: tanto como para la pintura. Los imagineros de Valladolid, Sevilla, Granada, Valencia y otras ciudades, producen entonces los tipos más genuinamente españoles, y sus admirables crucifijos, las imágenes de la Virgen y los santos, tienen por Martínez Montañés, Alonso Cano, Gregorio Hernández [sic] y tantos otros grandes artistas, sus interpretaciones más felices»¹⁹³.

Por tanto en este párrafo citado está valorando todo aquello sobre lo que los estudiosos anteriores habían abominado. A partir de aquí, se propone la recuperación de los más importantes nombres de artífices de la estatuaria barroca, y en este artículo tiene por objetivo la figura de Pedro de Mena, que, como se ha podido comprobar a lo largo de nuestro capítulo es una de las personalidades que mayor interés despiertan en los estudiosos de las artes, pese a ser un artífice que desarrolla su obra totalmente en el siglo XVIII. Al igual que Mena, Salzillo es el otro de los maestros a los que más se atiende en los últimos años del Ochocientos, mientras que las figuras que suponen continuadoras de la tradición escultórica del XVI no hallan apenas importantes estudios monográficos, habiendo de

¹⁹² SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núms. 8 y 9 (1899), pp. 509-518.

¹⁹³ SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núms. 8 y 9 (1899), pp. 509-518.

esperar al *boom* que supondrá la *Edad de Plata* en la construcción de una verdadera Historia de la escultura barroca española.

Resulta de harto interés el panorama que traza de la estatuaria granadina en la ciudad a la llegada de Pedro de Mena a la misma alentado por el entusiasmo que causa la presencia de Alonso Cano. Hasta la llegada de Alonso Cano, será Alonso de Mena, padre del escultor ahora estudiado, el depositario de la estatuaria granadina; continuador de Diego de Siloé y Vigarney según plantea Sentenach, su obra resulta de mayor hieratismo y menor calidad plástica aunque, no obstante, será el mejor artífice de cuantos coincidían en la ciudad¹⁹⁴.

Decididamente opta por la atribución del *San Francisco* de la Catedral de Toledo a Pedro de Mena, obra en la que además, reconoce el autor, que Mena configura un tipo iconográfico de máxima relevancia, llegándolo a comparar con la estatuaria griega o de los grandes maestros italianos en cuanto a la creación de un modelo inmutable, a partir del cual, numerosos artistas crearán sus obras.

Señala y valora también otro de los capítulos que más habían sido desprestigiados por las academias de bellas artes, el referente a la policromía, pues para los teóricos de la segunda mitad del setecientos y del ochocientos, no había nada más bello como la pureza de los materiales y la manera que se tenía, en los siglos precedentes, de ocultarlos, les restaba mérito. Sobre la policromía se pronunciará diciendo:

«Al estudiar seriamente la escultura española, hay que dar capital importancia á los procedimientos de policromía con que tanto la avaloraron sus autores. Es tan singular la encarnación y el estofado de las imágenes españoles, que en nada altera sus líneas, que á ella deben á veces los mayores efectos. La encarnación ó carnación de las imágenes españolas, constituye por sí una obra de arte, y en su esmerada adaptación y variedad exquisita de tonos pusieron el mayor cuidado los imagineros, que tan coloristas se mostraron cual escultores en el busto y tallado de ellas»¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Parece obviar o desconocer la presencia que en Granada habían tenido Pablo de Rojas y los Hermanos García, quienes dirigieron durante algunos años los diseños escultóricos granadinos, y verdaderos *fundadores* de la Escuela Granadina de escultura barroca.

¹⁹⁵ SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núms. 8 y 9 (1899), pp. 509-518..

Vemos así cómo en este párrafo responde a las acusaciones que con anterioridad se habían llevado a cabo por los doctos en bellas artes, y reconoce que buena parte de los éxitos y belleza de las esculturas son debidos a las policromías que las complementan. Llega incluso a plantear diferencias regionales en la policromía de las imágenes situando en Andalucía los máximos logros al respecto. Recogerá incluso una serie de nombres de quienes se dedicaron a tal arte en exclusiva, reconociendo así la labor de estos pintores hasta ahora denostada.

Prosigue su disertación comentando los tipos iconográficos que, junto al San Francisco, configura Pedro de Mena y que a partir de entonces serían ampliamente reproducidos por otros artistas de la época. En concreto San Pedro de Alcántara y la Magdalena, además menciona a otros artistas para cuya producción estos tipos iconográficos resultarán decisivos. Continuará Sentenach recogiendo y describiendo algunas de las más importantes obras con las que Mena salpica la geografía española, y en concreto las que se hallan en Madrid. Culminará su disertación sobre el escultor granadino recogiendo los más importantes logros que hubo alcanzando y reclamando su importancia en la historia del arte español:

«Vemos en Mena á un escultor inspiradísimo, creador de tipos iconográficos en el arte español cual ningún otro, tan elegante en las líneas cual blando y acabado en la ejecución de sus carnes y admirablemente caídos paños; idealista en sus expresiones, encarnó aquella idea mística y exaltada en los cuerpos más perfectos, y llegó á hacerse tan dueño de los elementos técnicos de su arte que, si escultor admirable por sus bustos, no fue menos colorista y pintor, por la corrección esmaltada y la policromía finísima de sus admirables carnes. Si por comparación quisiéramos compararlo con los pintores de su tiempo, no tendríamos inconveniente alguno en calificarlo, por sus comunes cualidades, como el Zurbarán de la escultura española»¹⁹⁶.

A partir de aquí podemos afirmar que, con el fin de siglo iniciamos un nuevo periodo en cuanto a la valoración de la estatuaria española, si bien, con anterioridad habíamos encontrado algunos ejemplos en que la consideración de las esculturas se había realizado de manera positiva, aún en el siglo XX encontraremos quien se refiera a ella en términos despectivos; no obstante la tónica

¹⁹⁶ SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núms. 8 y 9 (1899), pp. 509-518.

dominante será la revalorización de este capítulo de las bellas artes españolas como un elemento netamente de esencia nacional, muy acorde con los nuevos postulados literarios en torno a la recuperación de los elementos de mayor casticismo y esencia española, ya sea en la literatura como en la arquitectura, la historia o en las artes plásticas.



Página anterior. *Nazareno* (detalle). Diego de Mora (s. XVIII)

6. Los estudios sobre Escultura Barroca española en la primera década del siglo XX

Las publicaciones extranjeras.

Llama poderosamente la atención cómo en los primeros años de la pasada centuria proliferan un gran número de publicaciones sobre escultura barroca española. Principalmente serán autores franceses quienes se decidan por el estudio del capítulo escultórico del Siglo de Oro español, pero también van a aparecer algunos textos en Alemania o Inglaterra. Será además el momento en que en la Hispanic Society se despierte el interés por las artes españolas inclusive la escultura, si bien el principal foco de atención lo constituirá la pintura. En Francia, las causas de creciente interés quizás se remonten a la creación del Museo Español de Luis Felipe cuyo final será la segregación de buena parte de sus fondos por diversas colecciones europeas, siendo esta la posible causa del interés despertado también en otras naciones europeas. Como se ha comentado en capítulos anteriores, el aprecio por la pintura española del Siglo de Oro en Francia, se remonta a la invasión napoleónica,

momento en que las más notables producciones pictóricas son puestas en manos de los hermanos Bonaparte. No ocurre lo mismo con las esculturas que, si bien son igualmente fruto de expolios de conventos, nunca alcanzan a cruzar la frontera pirenaica, entendiendo que debieron formar parte de un encendido comercio interior con el que extraer beneficios económicos. Sin embargo, la rapiña de estos artefactos escultóricos no supondrán ni la décima parte de lo que constituyeron los actos de pillaje de lienzos, incluso cuando las esculturas correspondían a la misma mano que un genial pintor, siendo este el ya citado caso de Alonso Cano y las esculturas del convento del Santo Ángel en Granada del que sí fueron expoliadas las pinturas que conformaban el gran ciclo que sobre la vida de la Virgen había realizado el granadino.

Berthold Haendcke y la escultura barroca española en Alemania

Una de las primeras publicaciones extranjeras que aparecen será la del alemán Berthold Haendcke¹⁹⁷ quien en 1900 inaugure la tradición hispanista al respecto de la escultura. Con su trabajo, tal y como afirma en el prólogo pretende dar a conocer los episodios escultóricos barrocos del sur español sobre los que reconoce la ausencia de trabajos, esperando que el ahora realizado sea capaz de aportar importantes noticias al tema. Además lo lleva a cabo con la pretensión de animar a los estudiosos de las artes a emprender trabajos sobre la escultura barroca española. Se centra en las figuras de Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, de nuevo Pedro de Mena como uno de los grandes genios de la estatuaria andaluza, y en Salzillo, pero ello no será impedimento para trazar un breve aunque acertado panorama sobre las artes plásticas españolas, atendiendo, en materia de escultura a otras escuelas, principalmente la vallisoletana.

Comienza su disertación reconociendo el hecho de que la figura de Miguel Ángel y los aires de su escultura que llegaron a España materializados en las figuras de Berruguete y Becerra principalmente, eclipsaron a las posteriores realizaciones escultóricas. Tras recorrer la breve historia de la estatuaria española, pasará a describir las biografías y las obras principales de los artistas a quienes dedica la monografía. Montañés será el primero, también por la cronología del que realiza el estudio. Lo sitúa como heredero de las formas del natural de la centuria que le vio nacer y de su

¹⁹⁷ HAENDCKE, B., *Studien zur geschichte der spanischen plastik. Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo*, Estrasburgo: 1900.

obra afirmará: «es natural y simple, conformada en base al estudio de la naturaleza, de un gusto impecable y en ella reside un cálido sentimiento y un bello sentido ideal [...]». Sin embargo de vez en cuando ha resultado fría y carente de imaginación»¹⁹⁸. Continúa afirmando que Montañés fue depositario del ideal de belleza de la escultura sevillana y que, pese a que le sucedieron numerosos imitadores, «atraídos por sus gestos elegantes, y el carácter serio de su obra», ninguno logró darle alcance en genio y calidad. Discípulo de Montañés, nos habla de Alonso Cano, del quien, al igual que su maestro, afirma nacido en Granada y mudado con su familia a Sevilla donde asegura Haendcke que conoció la estatuaría antigua en la *Casa de Pilatos*. Sobre su producción afirmará que: «resulta de un tono suave, casi de la naturaleza sentimental de una mujer, con mayor capacidad que su maestro para el trato del lirismo en sus imágenes [...] tiene la voluntad de impresionar y aumentar la sensibilidad de sus imágenes logrando en ellas mostrar los estados del alma»¹⁹⁹. Recorre la producción de la obra de Cano deteniéndose en formales y bellas descripciones de sus obras elaborando un completo catálogo y culminando al tratar el tema de sus continuadores entre lo que sitúa, además de los Moras, a Pedro de Mena.

Sobre Mena recoge su ingreso en el taller de Cano quien a partir de ahora vendría a supervisar todas sus obras, y así afirma que ocurrió con el San Francisco de Toledo, recogiendo la certera atribución de Bermúdez al mismo Pedro; no obstante señala que su ejecución sería a partir de un modelo de su maestro, pues de ninguna otra manera hubiese conseguido el escultor tal ejecución. Plasma también nuestro autor un catálogo en el que recoge numerosas obras malagueñas, en concreto los bustos de *Dolorosas* y *Ecce-Homos* con que puebla numerosas iglesias y conventos. Traza un panorama de la estatuaría española en el momento para pasar a estudiar al genial Francisco Salzillo, de quien afirma que no se vio influido por el gusto del momento reinante en España, pues nunca tendría ocasión de salir de su natal Murcia, motivo por el cual será capaz de desarrollar una obra que bebe directamente de la escultura del siglo anterior, basada en el estudio de la naturaleza, libre de los amaneramientos dieciochescos que cubrían buena parte de la estatuaría de la centuria. Ve en él a un escultor muy observador del natural y «capaz de describir la verdad y la nobleza de los asuntos religiosos en sus composiciones»²⁰⁰.

¹⁹⁸ HAENDCKE, B., *Studien zur geschichte der spanischen plastik. Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo*, Estrasburgo: 1900, p. 25.

¹⁹⁹ HAENDCKE, B., *Studien zur geschichte der spanischen plastik. Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo*, Estrasburgo: 1900, p. 29.

²⁰⁰ HAENDCKE, B., *Studien zur geschichte der spanischen plastik. Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo*, Estrasburgo: 1900, p. 50.

Culmina su trabajo realizando un alegato a favor de los escultores a los que estudia además de las diversas escuelas a las que pertenecen, reclamando la necesidad de estudios que conlleven al mejor conocimiento y a la valoración del episodio escultórico barroco español.

Lèo Rouanet y su visita al Museo de Valladolid

El mismo año, verá la luz otro estudio, en este caso de origen francés sobre la escultura en madera del museo de Valladolid. En esta ocasión, el hispanista Lèo Rouanet dedicará un texto a la Escuela Castellana de escultura, presente en el museo de Valladolid. Como él mismo indica, «tres son los nombres, célebres entre los artistas que representan unas generaciones de escultores diferentes en Valladolid: Alonso Berruguete, Juan de Juni y Gregorio Fernández»²⁰¹. Comienza su disertación haciendo una descripción de la ciudad de Valladolid así como de su museo, para, seguidamente iniciar un recorrido por las principales obras de los escultores citados. Plantea también cómo se produce en España la entrada de las formas italianas de manos de Miguel Florentín y Pietro Torrigiano, cuyos modelos fueron rápidamente absorbidos por escultores como Diego de Siloé o Felipe Bigarny deseosos de nuevas fórmulas. En esta línea enmarca la trayectoria artística de Berruguete de quien recoge el *Retablo de San Benito* o la *Sillería* para la Catedral de Toledo. Sobre su importancia afirmará que su llegada y su éxito inmediato, terminará por convencer a los de su generación para decantarse por las formas novedosas que plantea, además afirma que: «su nombre se convirtió en el grito de guerra del Renacimiento español, pues en torno a él se desarrollan unas formas de expresión artística desconocidas desde la antigüedad»²⁰². Y continúa diciendo que tras él, la copia minuciosa de la naturaleza de sus obras, la actividad artística tomó un giro en pro de una interpretación amplia y libre de la naturaleza.

A continuación comienza un recorrido por la obra de Juan de Juni, de quien dice que es el que mejor encarna el espíritu que algunos estudiosos le han atribuido a la escuela española de escultura,

²⁰¹ ROUANET, L., «La sculpture sur bois au Musée de Valladolid», en *Extrait de la Revue des Revues*, n.º 2 (1900), p. 4.

²⁰² ROUANET, L., «La sculpture sur bois au Musée de Valladolid», en *Extrait de la Revue des Revues*, n.º 2 (1900), p. 9.

de trágica y dramática. De su obra señalará especialmente el *Cristo* que trabaja para el convento de San Francisco y que se encuentra en el museo del que dice que basta estudiarlo con atención para conocer el temperamento de Juni. Habla de las formas musculosas y herculinas que vienen a dramatizar, aún más si cabe, las poses y los temas dramáticos de los que gusta el escultor. Sin embargo culmina el apartado dedicado a este afirmando que: «no siempre resultó ser tan feroz, pues se destacó también por reproducir los movimientos y las actitudes de la infancia»²⁰³; reprocha, eso sí, la violencia exagerada de los gestos de sus personajes de la misma manera en que reconoce haber visto unas Vírgenes desmayadas a los pies de la Cruz que le parecieron de singular belleza.

Sobre Gregorio Fernández dirá que le resulta el escultor de características más españolas de cuantos ha visto en el museo. Reconoce que supera la gloria de Berruguete y que todos cuantos hablan de él coinciden en las críticas positivas a sus obras, sin embargo afirmará Rouanet que: «no encontramos en él ni la ciencia de Berruguete ni la fuerza de Juni. La anatomía de sus personajes adolece generalmente de vigor; además podemos culparlo de no variar las fisionomías de sus figuras, todas reducidas a un tipo uniforme e impersonal. Sus fallos aparecen claros en el museo de Valladolid»²⁰⁴. Como vemos, el francés es uno de los pocos autores que hasta el momento se han atrevido a buscar defectos en la obra de Gregorio Fernández, y mucho menos a hacerlos públicos en un texto de manera tan explícita. Sí reconoce la habilidad de Gregorio Fernández en la composición de los grandes grupos esculturales. Pese a las críticas reconoce algunos elementos de gran belleza en la obra del escultor, significando un ejemplo la *Dolorosa* de la iglesia de Santa Cruz, para él una de las obras más expresivas en la que además se denota el influjo de Juni. A partir de este punto plantea la posibilidad de reconocer en Gregorio Fernández una figura de decadencia, sin embargo concluirá su disertación sobre el escultor afirmando que su obra se debe al gusto del momento.

Concluye el artículo recogiendo algunas otras obras del museo, pertenecientes a otros escultores en las que atisba buenas maneras. Finalmente realizará un alegato a favor de la estatuaría española en madera para la que reclama la presencia de nuevos estudios, en los que se aborde la cuestión de manera completa y continuada.

²⁰³ ROUANET, L., «La sculpture sur bois au Musée de Valladolid», *Extrait de la Revue des Revues*, París: núm. 2, 1900, p. 10.

²⁰⁴ ROUANET, L., «La sculpture sur bois au Musée de Valladolid», *Extrait de la Revue des Revues*, París: núm. 2, 1900, p. 12.

Marcel Dieulafoy

Especial significación tendrá para la primera década del pasado siglo y para la puesta en valor de la escultura española, la obra de Marcel Dieulafoy, *La statuaire polychrome en Espagne*²⁰⁵. Ya en la primera página de su publicación hace manifiesta su intención de recuperar a los escultores que han sido denostados durante largo tiempo, para situarlos en el mismo nivel en que están literatos y pintores.

Inicia sus estudios con el nacimiento de la escultura policromada, que sitúa en Grecia, de donde se van a difundir al Imperio Persa, a Roma y a Bizancio. No obstante también hará mención a la escultura de Egipto así como a la de diversas civilizaciones de la Antigüedad en la que reconoce el inicio de la práctica policroma en la estatuaria, y sin embargo señala que es en Grecia, el momento en que la práctica se consolida y alcanzan importantes cotas cualitativas. A partir de ahí elabora un panorama de la historia de la escultura en la Edad Media, incluyendo el episodio hispánico y haciendo referencia las críticas y debates en torno a la policromía que resultarán en la ausencia de la misma con la llegada del Renacimiento en Italia.

Más adelante, tras la traza del panorama renacentista europeo en torno a la escultura, va a dedicar un interesante capítulo a los estudios sobre policromía, centrando su atención en los oficios que formaban parte en las grandes empresas de imaginería del barroco, ya sea trazadores, imagineros, encarnadores, estofadores y doradores, todos ellos, profesionales vinculados a la escultura policromada. Incluye en este capítulo las polémicas surgidas en torno a los diferentes gremios y a las disputas entre pintores, ensambladores y escultores por la contratación de las obras; resolviéndose la situación con las ordenanzas dadas por los Reyes Católicos. Incluye la famosa alegación que Pacheco realiza al respecto.

Posteriormente pasará a analizar cada una de las escuelas nacionales que trabajan en la estatuaria policromada barroca. Comienza relatando cómo la llegada de artistas flamencos a Castilla y Aragón, resultará fundamental para el devenir de las artes plásticas, pues van a ser estas las maneras que pasaran a formar parte del imaginario español a partir de entonces, materializados en obras como los retablos del museo de Valladolid, de la Catedral de Palencia o el de la Capilla de Santa Ana en la catedral burgalesa. Incluye los sepulcros de la Cartuja de Miraflores.

²⁰⁵ DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908.

El siguiente de los capítulos llevará por título *El Renacimiento*, y en él viene a trazar las relaciones existentes entre Italia y Castilla. Incluye breves estudios a las obras de Damian Forment y de Felipe de Borgoña. Describe las importantes obras que en este momento se van a ejecutar en España entre las cuales, un destacado lugar lo ocupa el *Retablo de la Capilla Real* de Granada.

En número diez de los capítulos que desarrolla Dieulafoy está protagonizado por los que considera «discípulos de Miguel Ángel»²⁰⁶, en concreto se refiere a Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete, Diego de Siloé, Pedro de Rojas, Gaspar Becerra, Esteban Jordán, Los Leoni y Juan de Juni entre otros. No obstante analiza a cada uno de estos maestros de forma individual aunque escueta y tal y como corresponde a las fuentes de las que bebe el autor, será Berruguete el merecedor de los máximos halagos, incluso va a elaborar un completísimo estudio sobre el *retablo de San Benito* que tiene oportunidad de conocer en el museo de escultura vallisoletano. A Juan de Juni también dedicará un amplio apartado en el que irá recogiendo el grueso de su obra de la que va a resaltar la fuerza dramática de las actitudes que trabaja así como las fisionomías y los estudios anatómicos que proyecta en sus obras.

De mayor interés para nuestro estudio resultará el siguiente de los estudios que lleva a cabo, concretamente el dedicado a Gregorio Fernández y su escuela. El primero de los párrafos constituye una defensa de la estatuaría del siglo XVII a la cual se refiere con las siguientes palabras:

«La expansión maravillosa que las artes y las letras habían tomado al comienzo de siglo, justifica el sobrenombre de Siglo de Oro, pues será el momento en que España vea nacer junto, a los grandes escultores que van a trabajar y se van a consagrar, a arquitectos, pintores, músicos, escritores y poetas, genios tales como Velázquez, Murillo, Salinas, Morales, santa Teresa, Fray Luis de León, Cervantes, Calderón que se van a prolongar durante todo el siglo»²⁰⁷.

Sobre Gregorio Fernández recogerá los datos que hasta el momento eran conocidos de su biografía además de un completísimo catálogo de su obra, señalando además las semejanzas características entre las obras del gallego y las de Juan de Juni y las dificultades que en numerosas ocasiones supone su atribución. Afirma el francés que Fernández había estudiado la escultura de manos de los

²⁰⁶ DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908, p. 99.

²⁰⁷ DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908, p. 131.

maestros del siglo XVI Berruguete y Becerra de quienes hereda «la belleza en la pureza de las formas, la simplicidad en las actitudes, la perfección de sus características, y la condición de sus expresiones»²⁰⁸, y continúa afirmando al respecto de la obra del escultor: « Raramente la pureza de ejecución, el conocimiento de la anatomía, y la comprensión y combinación de los paños combinados con el máximo sentimiento de realidad. En realidad la maestra de Gregorio Fernández fue la naturaleza que le inspiró su genio personal [...]. Fernández posee una mente equilibrada y honesta, un artista de una habilidad y ciencia consumada, en el que la pureza del gusto y las cualidades del estilo se unen a la fe cristiana, el equilibrio perfecto de su temperamento le guarda de cometer errores y alcanzar en sus obras las principales características de lo sublime».

Culmina el capítulo mencionando, de manera escueta, a algunos de los discípulos del maestro Gregorio Fernández que mantuvieron la escuela de escultura iniciada en Valladolid y que en el siglo XVII tiene al escultor gallego como máximo representante.

Los primeros maestros de la estatuaria sevillana serán quienes ocupen el siguiente episodio en el que cabe destacar la importancia de Dieulafoy otorga a la presencia en la ciudad de Pietro Torrigiano y Miguel Florentín como auténticos renovadores de las artes en la ciudad, a partir de quienes se comienza a fraguar una escuela que será heredada por Gaspar Núñez Delgado o los Arce y que en el siglo XVII alcanzará los más grandes logros con la gubia del maestro Montañés a quien, al igual que ha realizado con Fernández le dedica un capítulo completo. El él va describiendo desde sus primeras obras así como las más relevantes, consideradas por el francés el *Cristo de los Cálices* o el *Cristo de Pasión*, así como sus *Inmaculadas* al respecto de las cuales traza una evolución estilística. Un apartado original, aún dentro de este capítulo, lo dedica a la relación con Pacheco como policromador de sus obras.

Menciona ya la formación de Montañés en el taller de Pablo de Rojas en Granada, lo que supone una novedad respecto a otros estudios anteriores. Señala en el escultor que sus verdaderos caracteres dominantes son «la fe y la sinceridad» con que sus obras están trabajadas. Afirma sobre Martínez Montañés que «nadie más que él hay en el respeto a la verdad, y nadie posee más sentido del decoro que él, de la nobleza y de la estética que exige la asociación del idealismo cristiano a la reproducción de las formas humanas. Él es el honor de la escuela, el elevó la escultura española a un alto grado de esplendor, al mismo plano que Velázquez y Murillo, sus admirados y sus hermanos en el genio»²⁰⁹.

²⁰⁸ DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908, p. 133.

²⁰⁹ DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908, p. 158.

Tras elaborar un importante estudio de la producción montañesina, recogiendo todo lo conocido hasta el momento además de diversos estudios como el bellissimo que realiza al comparar las imágenes del *Nazareno del Salvador* o de la *Pasión* con el *Gran Poder* de la San Lorenzo; va a trazar en el siguiente capítulo el panorama que deja Montañés a su muerte, la escuela que lega dentro de la que incluye a los artistas granadinos como a Alonso Cano, el principal seguidor de Montañés o a los Moras y Menas junto al resto de escultores que trabajaron en Sevilla en la segunda mitad del XVII y aún durante buena parte del XVIII.

Sorprende que al granadino Alonso Cano, tan solo lo mencione como continuador de la escultura de su maestro y no resalte la relevancia que su producción adquiere al fijar una serie de modelos que resultarán de la máxima importancia para la historia de la escultura policromada española. Si reconocerá que tras el alcalaíno, Cano constituye el verdadero depositario de la estatuaria nacional. Sí va a recoger algunas de sus obras más importantes además de los episodios biográficos que ya habían sido dados a conocer por los anteriores historiadores. Se echa en falta una valoración y un mayor detenimiento en su obra.

También reconoce en Cano el paso intermedio entre lo que Montañés había supuesto para la escultura, y la legión de imagineros que proliferan en otro núcleos como Granada, dentro de cuya escuela – que no reconoce como tal- trata a José de Mora y a su hermano además de a su padre Bernardo, pero también va a aportar datos sobre la obra de Alonso de Mena a quien erróneamente dispone como continuador de la estela montañesina, y a Pedro de Mena, de quien, de manera contradictoria a las novedades de los estudios en materia de escultura, no dedica más que algunas líneas mencionando sus obras más relevantes.

Incluye en la misma escuela de Montañés a quienes ostentaron el mando de la escultura a la muerte del maestro en Sevilla. Va a aportar un breve estudio a Pedro Roldán de quien, coincide en señalar como lo han hecho los anteriores estudiosos, el gran grupo del que elabora para el Hospital de la Caridad de Sevilla. De igual manera también va a hacer mención de la sobras de la hija del anterior, Luisa de quien va a destacar sus imágenes delicadas en pequeño formato. Va sorprender al recoger en su estudio datos sobre la obra de Duque Cornejo, al ser uno de los primeros que van a llevar a cabo un análisis de su obra incluyendo datos sobre su biografía. Junto a estos mencionados, también va a recoger a Ruiz Gijón, a Luis Ortiz y un estudio que adolece de los ya realizados con anterioridad, del Murciano Francisco Salzilo a quien no otorgará la importancia que otros estudiosos le han atribuido.

Concluirá su obra Dieulafoy resaltando los logros de la escultura español al respecto de la que afirmará:

«Teniendo en cuenta todo lo expuesto, los grandes escultores españoles se distinguen por la pureza de su gusto, el respeto y la distinción de la forma, por la investigación de los tipos, por la simplicidad de las actitudes, la verdad de la expresión y un sentimiento religioso muy vivo y profundo»²¹⁰.

Paul Lafond y La Escultura Española

En la misma línea de Dieulafoy, otro francés, Paul Lafond va a publicar el mismo año *La sculpture espagnole*²¹¹, una obra en la que viene a recoger los procesos escultóricos que han tenido lugar en nuestra nación. Al contrario que el estudio anterior, el de Lafond no es excluyente y no se ciñe a los artefactos escultóricos policromados, sino que atiende a todo tipo de obras y periodos históricos. De igual manera a como han realizado sus predecesores, ya desde el inicio de la obra, en la introducción reclama la presencia de los estudios de escultura española en las investigaciones sobre bellas artes. Junto a este alegato, plantea un ligero panorama histórico-artístico nacional, centrándose en los procesos estatuarios, que van desde la escultura ibérica, a los artificios decimonónicos. Entre los episodios históricos españoles que narra, señala aquellos correspondientes a las relaciones con Italia o Flandes, a partir del siglo XV, cuyos resultados serán decisivos para las artes. También va a señalar al respecto de las bellas artes nacionales la importancia que tendrá el Santo Oficio, pues supondrá el máximo condicionante, pues prosigue reconociendo en nuestra plástica un fuerte sentimiento religioso, quedando excluida cualquier representación mitológica tal y como se estilaba en buena parte del continente.

²¹⁰DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome en Espagne*, París: 1908, p. 199.

²¹¹ LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908.

En los primeros capítulos disertará sobre la evolución de los procesos escultóricos españoles, trazando una ligera panorámica de las obras de nuestra Edad Media sin atender, por supuesto, a las obras de la dominación islámica. Posteriormente abre el espacio que más protagonismo ocupa en su obra, sin duda el Renacimiento, en el que incluso enmarca la figura de Gregorio Fernández. Hablará sobre la importancia de los escultores venidos de Italia y Flandes, pero también de los viajes que nuestros artistas realizan a la Península Itálica, como son los casos de Siloé y Ordóñez.

Será sin duda Alonso Berruguete quien se alce en las preferencias estéticas del estudioso, no obstante a su lado sitúa las figuras de Felipe de Borgoña y Bartolomé Ordóñez, sin desmerecer la trayectoria de Gaspar Becerra de quien comenta y relata su viaje a Italia apuntando a la posibilidad de formación junto al genio de las artes renacentistas Miguel Ángel. Tras analizar las vidas y obras de los citados, en línea sucesoria dispone a Esteban Jordán, Juan de Juni y a Gregorio Fernández como continuadores de la escuela castellana iniciada por la generación anterior. En estos evidencia ya una evolución estética, un incipiente *manierismo* en base al cual se tiende a musculaturas exageradas y actitudes violentas. Tal y como afirma al respecto de los tres: «acusar la falta de elegancia sutileza y sencillez» y continúa diciendo que «no buscan en su producción la dulzura y la gracia»²¹² y culmina afirmando que «hacen uso del naturalismo pero centrándose en la expresión de los sentimientos, totalmente en desacuerdo con la escultura del Renacimiento italiano, hija de la Antigüedad»²¹³. Igualmente les acusa de «desconocedores del gusto» y plantea acusarlos de haber preparado la decadencia de la escultura que inmediatamente les va a seguir.

A continuación desarrolla los estudios de cada uno de los maestros, atendiendo especialmente a las obras que de ellos residen en el museo de Valladolid, en las cuales, en no pocas ocasiones encuentra los rasgos de la belleza en menor medida, eso sí, de cómo estaba presente en la generación anterior. Sí va a reconocer el arte de Gregorio Fernández de quien afirma que «es una de las glorias más puras de la escultura española [...]; su estilo es deudor de un minucioso estudio del natural y también, aunque en menor medida, de los grandes maestros italianos de principios del siglo XVI»²¹⁴. Prosigue con el comentario de su obra y la inclusión de sus notas biográficas más importantes, acabando, y con ello también la lista de capítulos que dedica a *La Renaissance*, con los seguidores de la Escuela Castellana, incluyendo y dedicando un apartado especial al escultor madrileño Monegro.

²¹² LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908, p. 186.

²¹³ LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908, pp. 186-187.

²¹⁴ LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908, p. 198.

El siguiente de los apartados a quienes trabajaron a comienzos seiscientos, periodo en el cual reconoce que «hay muchos artistas que, pese a no estar a la altura de Esteban Jordán, Juan de Juni, Gregorio Fernández o Juan Bautista Monegro, mucho menos de aquellos de la generación anterior, no deben ser pasados por alto»²¹⁵, y entre ellos «Juan Martínez Montañés, uno de los grandes escultores, no solo de España, sino de todo el mundo». Recoge su periodo formativo en Granada de la mano de Pablo de Rojas para, posteriormente ir a Sevilla núcleo central de desarrollo de su obra en donde además creará una escuela de larga trayectoria. Continúa con el análisis pormenorizado de sus obras más emblemáticas y culmina la disertación sobre el escultor alcalaíno con sus discípulos más relevantes entre los que descuella la figura de Alonso Cano. Al granadino le reconoce el mérito de no seguir «el camino del naturalismo violento» y haber estudiado la escultura clásica en el palacio sevillano de los Duques de Alcalá. Narra al respecto del escultor los episodios más escabrosos que acompañaron su biografía. De la misma manera que hace con los escultores más relevantes que recoge en su obra, describe el catálogo de su obra conocida, admitiendo en ella una serie de elementos que la elevan a las más altas cotas de belleza, hecho que le llevará a manifestar: «Es el más espiritual de los artistas españoles; sus obras se asemejan al estilo florentino de la gran época de la escultura» y continúa expresando «en su obra está presente la nobleza, la sobriedad y un movimiento natural, todo ajustado a una elegancia hasta entonces desconocida en la Península Ibérica»²¹⁶.

Al plantear el estudio de la obra canesca incluye el debate que ha existido acerca del *San Francisco* de la seo toledana, y en relación a este introduce a Pedro de Mena como uno de los artífices más aventajados de la escuela lograda por el granadino haciendo mención además de su trayectoria. Continúa hacia delante en el tiempo Lafond en la línea granadina ya iniciada para hablar del resto de importantes escultores granadinos, como son los Moras, pero además ahora incluirá, y es un aspecto que resulta bastante novedoso, pues apenas había sido tratado en anteriores monografías, la presencia y la obra de José Risueño como escultor acertado del siglo XVIII. Acabada su disertación sobre la escuela granadina, hace también sucesor de Cano a Manuel Pereira, aún en el siglo XVII en cuya obra reconoce importantes valores, recogiendo además el pasaje según el cual el propio Felipe IV, pasando por la madrileña calle Alcalá, mandó detener su carruaje para contemplar una de las obras del escultor situada en la hornacina de una fachada.

Tratando los procesos estatuarios del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, Lafond va a disponer a quienes trabajaron en este momento en algo parecido a un *ranking* que vendría a estar

²¹⁵ LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908, p. 201.

²¹⁶ LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908, p. 219.

liderado por Cano a quien inmediatamente le seguirá Pedro de Mena y « bastante más atrás» Pedro Roldán «un naturalista y excelente reproductor de anatomías, pero cuya obra carece de distinción». Prosigue con la inclusión de la hija del anterior, Luisa Roldán, de la que tratará sus barros de minucioso preciosismo, y a continuación trata a una larga lista de escultores que trabajaron en Sevilla durante las últimas décadas del siglo XVII y aún en la primera mitad del siguiente. Finaliza el discurso de su obra haciendo mención a la lista de escultores que llegaron de Italia y Francia ya durante el setecientos para la *restauración de las artes*.

La obra de Lafond se muestra claramente deudora de la estética decimonónica francesa al respecto de la estatuaria, además de las publicaciones que ya han sido estudiadas en este trabajo. No obstante su *Sculpture Espagnole* resultará de enorme interés para la revalorización de la estatuaria nacional en Francia en un momento en que los estudios monográficos respecto al tema halarán en el país vecino los más importantes títulos.

La historiografía hispana y la escultura barroca

En la primera década del siglo XX en España, la historiografía artística se va a mostrar continuadora en la línea de investigación iniciada en los últimos años del ochocientos, la reconstrucción de una nueva historia del arte en la que el elemento nacional o más puro del casticismo esté presente como parte esencial de nuestras artes. De tal manera, la imaginería barroca continuará despertando el interés en los estudiosos, aunque aún no se va a materializar en importantes publicaciones o ensayos como ocurrirá en la siguiente década, el momento en que surgirán los primeros importantes estudios sobre estatuaria barroca española, la mayor parte de los cuales estarán estrechamente vinculados a las instituciones depositarias de las claves culturales nacionales.

José Fernandez Jiménez y la inacabada disertación sobre la Escuela Granadina de escultura.

En mayo de 1903 la revista *Nuestro Tiempo* recoge un interesante artículo sobre la Escuela Granadina de escultura que se corresponde con el inacabado e inédito discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de don José Fernández Jiménez, que fuera director del Museo de arte moderno. El estudio es reflejo de una personalidad dedicada al estudio de las artes durante toda su vida y que, en la línea de los últimos logros en materia cultural nacional, decide lanzarse a la recuperación de la valoración estética de la plástica lignaria.

En su disertación va a reprochar la manera en que se ha tratado el tema de la escultura barroca hasta entonces, advirtiendo a quienes así lo hicieron, que esta es heredera directa de la escultura del Renacimiento, y aún de los modelos conocidos en la Antigüedad. Resultará esencial también en su discurso la importancia que concede al *vulgo* como verdadero agente condicionante de los fenómenos artísticos de una sociedad, y en concreto del que ahora nos estamos ocupando. Establece los grados de participación en la creación de un nuevo artefacto artístico del propio artífice y el *vulgo* como demandante que es de los fenómenos culturales. A partir de este punto, de manifestar el grado de importancia que el gusto de las gentes generó en la humanización de los tipos escultóricos españoles allá por los últimos años del siglo XVI y el siguiente; procede a elaborar un escueto repaso de la escultura granadina que partirá del antiguo reino nazarí, en el que no se detiene por no considerarlo un factor relevante para las formas ahora estudiadas, pasando por la escultura exportada en los años posteriores al estreno de la nueva dominación católica en Granada y llegando a la importancia que adquieren para las artes de la ciudad la presencia de la escultura italiana, en concreto a Dménico Fancelli y a Bartolomé Ordóñez además de Felipe Vigarni a quien afirma tocó competir con el genial Berruguete.²¹⁷ Seguidamente de esta generación, en Granada pocos serán los grandes maestros capaces de trabajar en la escultura hasta la aparición de Diego de Silva de quien afirma que: «esquivó, y es maravilla que lo hiciera, la peligrosa imitación de Miguel Ángel», y será el momento en que el aspirante a académico disponga el inicio para la diferenciación de la Escuela Granadina de escultura respecto a otras, pues continuará diciendo: «Berruguete propagó por Castilla el gusto miguel-angelesco, allanando el camino al barroquismo subsiguiente, y es muy posible que, por la razón contraria, Diego de Silva, con su manera contenida y grave, preparase la de Pedro de Mena y José de Mora»²¹⁸. Está estableciendo ya las características dominantes en la estética granadina, contrarias a esa manera llegada de Italia y artificialmente malograda aquí definida como «estilo titánico que, si en Buonarroti era natural expresión de su grandeza, en los

²¹⁷ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., «La Escuela Granadina de Escultura», en *Nuestro Tiempo*, n.º. 29, (1903), p. 692.

²¹⁸ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., «La Escuela Granadina de Escultura», en *Nuestro Tiempo*, n.º. 29, (1903), p. 697.

imitadores se convertía en insufrible gimnástica, que bien pudiera llamar fanfarronada artística». Vemos así cómo y cómo solo se muestra defensor de una estética que hasta entonces había sido denostada, sino que además carga contra un tipo escultórico del siglo XVI que había elevado las mejores críticas al respecto de la escultura nacional.

Seguidores de la estatuaria iniciada en Granada por Silva, reconoce a Maeda, Aranda, Arce, Alcántara y Marquina, cuyas obras estaban principalmente destinadas a la decoración de arquitecturas en fachadas, fuentes y demás elementos pétreos. En ellos aún reside la escultura italiana y la clásica. Pero paulatinamente el tiempo avanzaba e iban desapareciendo, así expresa Fernández Jiménez:

«El arte [...], sentíase huérfano y desvalido, porque no solo escaseaban las obras, sino que los artistas herederos de la anterior generación, aunque adoctrinados por ella y poseedores de sus secretos técnicos, no podían suplir con la habilidad manual la falta de enseñanza clásica directa. [...], las tradiciones de Silva y de Maeda se debilitan poco a poco»²¹⁹.

Ante las demandas del pueblo de obras escultóricas, preferencia general del vulgo respecto a la pintura, Martín Díaz, Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda vendrán a recuperar las artes. Si bien ya no contaban con la transmisión directa de los valores del clasicismo, han de optar por un nuevo rumbo, así «los innovadores comprendieron que para sacar el arte de su postración senil era menester infundirle el calor de los sentimientos actuales y comunes, hacerle interprete verídico del estado general de los ánimos e imitar la naturaleza»; se trata por tanto de la humanización de las esculturas, de reflejar en ellas los mismos sentimientos de la población, pues prosigue Fernando: «el vulgo anhelaba que el arte le ofreciese á un tiempo satisfacción y consuelo que brillantase su corazón y enjugase sus lágrimas [...]». Así los artistas irán apartándose de manera paulatina de las enseñanzas de sus maestros, pues el público ya no iba a buscar la recreación estética exclusivamente, sino que ante una escultura el espectador debería «sentirse penetrado de su expresión viva, elocuente y, sobre todo comprensible»; refleja cómo el espectador busca comprender lo que hay representado, por eso escenas de una mitología que le es ajena, deja de atraerle y prefiere aquello que conoce, recordemos que la religión será protagonista en el día a día de las ciudades; y la

²¹⁹ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., «La Escuela Granadina de Escultura», en *Nuestro Tiempo*, n.º. 29, (1903), p. 699.

expresión de unos sentimientos. Por tanto asistimos al nacimiento de unos modelos escultóricos que darán lugar a una tradición imaginera llamada a extenderse en el tiempo durante más de un siglo.

Encuentra nuestro autor una serie de características propias en la estatuaria granadina al respecto de la que se va a realizar en el resto del territorio nacional, y halla una explicación a las actitudes comedidas de nuestras imágenes:

«Entendíase por imágenes bellas, las expresivas y conmovedoras, y tanto más lo parecían, cuanto menos declamatorio fuera su aspecto; de aquí que las esculturas granadinas se singularizan por su sobriedad y compostura, tanto más conformes con la índole del arte plástico que la exuberancia de un Juan de Juni»²²⁰.

A continuación comienza la que debería de suponer una segunda parte en su disertación tras haber apuntado las causas y condicionantes en la génesis de los procesos escultóricos barrocos en Granada. Es el momento de iniciar un recorrido por las más brillantes figuras y tan solo tiene lugar de tratar a Pablo de Rojas como uno de los principales maestros en el nacimiento de nuestra plástica. Sí tendrá oportunidad de mencionar a Cano a quien hace depositario de las enseñanzas del anterior mediante la figura de Montañés. Será Cano quien, en palabras de Fernández Jiménez de un nuevo impulso a una escuela que ya se hallaba transformada; una nueva plástica realista sobre la cual muchos ven como fundador a Cano. Lugar tendrá también de apuntar los nombres más importantes de quienes dominarán la estatuaria en la ciudad con posterioridad a Cano, los Moras y los Menas, y en concreto de estos últimos cita a Pedro a quien le hace depositario de las más altas calidades de su maestro.

La obra de José Fernández va a suponer, pese a la discreción que ha tenido en la historia del arte, un modelo de renovación en la construcción de los episodios artísticos, pues rechaza el modo de construir las historias del arte en base a una sucesión de maestros y estilos, tratando la importancia que determinados factores adquieren en la configuración de una plástica determinada, ya sean las demandas de una población y no solo de una élite social, así como las características emocionales que llevan a un determinado artista a ejecutar un modelo concreto de obra. Lamentablemente el discurso quedó inacabado privándonos a los estudiosos de la materia de un novedoso texto respecto

²²⁰ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., «La Escuela Granadina de Escultura», en *Nuestro Tiempo*, n.º. 29, (1903), p. 703.

a los que se venían elaborando hasta el momento y las posibles nuevas aportaciones que hubiera realizado en torno a la Escuela Granadina de los siglos XVII y XVIII.

Elías Tormo Monzó. Estudios sobre escultura

Llama poderosamente la atención la aparición de la obra de Tormo Monzó, y su consideración al respecto de la escultura barroca policromada, aun en 1903, un momento en que la valoración de la estatuaria policromada española ya se había puesto en marcha. En su *Escultura antigua y moderna* hará manifiesta su consideración estética al respecto de la estatuaria; ya en la introducción de la obra se pronuncia: «la escultura griega tiene sobre toda la moderna una indiscutible superioridad que no pueden negar los más entusiastas amantes de la plástica cristiana ó moderna»²²¹. A partir de ahí trazará un repaso por la historia de la escultura atendiendo a los más destacados episodios hasta llegar al capítulo XI, el que dedica a la imaginería española de talla policromada, cronológicamente la sitúa entre 1550 y 1750. Sobre esta afirma: «Este arte, verdaderamente popular en nuestra tierra, es de muy secundaria importancia en la dignidad y categoría de las artes escultóricas, pero al fin bien digno de estudio porque ha creado una forma acabada y cristiana de las representaciones sagradas», pese a reconocer cierto mérito en la estatuaria continúa: «El arte cristiano gótico ó el del primer renacimiento son muy más dignos de eterna nombradía»²²². Y continuará diciendo que «Ni si quiera tiene el español el mérito de la originalidad: el realismo del cristianismo sincero con las formas del renacimiento y con la ayuda de la policromía realista lo hemos visto en la escuela de Módena gloriosamente representado por Guido Mazzani y sus continuadores»; sin embargo vernos en los estudiosos posteriores cómo todos en sus alegatos defienden la esencia nacional de la escultura policromada, un arte que emana del pueblo, y que está conformado en su mayor parte del elemento más castizo de la España seicentista. Entiende Monzó que la escultura policromada, era un arte que los españoles habían aprendido de los alemanes y flamencos. Continúa en su breve disertación haciendo mención de los nombres más importantes de nuestra estatuaria aunque lo hace de manera casi insultante, pues de Montañés tan solo es capaz de aludir a su fecha de defunción y nombrar dos de sus obras, aparte de ser el maestro de Cano, del que reconoce: «dotado, acaso más que ningún otro español, del don de la plasticidad y el delicado sentir de la línea y el bulto, creó con las lecciones de Montañés la notabilísima escuela de Granada, en la que fue seguidor de mérito José de Mora», y continúa aludiendo a Pedro de Mena al que le atribuye el mérito de haber superado a su

²²¹ TORMO MONZÓ, E., *La escultura antigua y moderna*, Barcelona: 1903, p. 7.

²²² TORMO MONZÓ, E., *La escultura antigua y moderna*, Barcelona: 1903, pp. 194 y 195

maestro, Cano, en cuanto a la creación de mayor número de tipos de imágenes. No cabe duda que Tormo Monzó poseía una imagen un tanto desvirtuada de la estatuaria barroca española. Ya, a final de su disertación afirma ver en Francisco Salzillo «el arte más bello y más trágico a la vez que más reposado y vivo que ha podido crear la gubia española»²²³. Sin embargo, algo más de veinte años después, en la contestación al *Discurso de recepción de Ricardo de Orueta en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, reprochará las actitudes de negación de la escultura barroca española como un arte de identidad, y ahora, al respecto de la escultura de la Antigüedad dirá: «aquello de la Grecia, eternamente bello, se olvidó que se había creado en ambiente religioso propio y popular también», por tanto una raíz común en ambas, pues «la imaginería castiza tenía sus raíces en el pueblo, en el que la emoción religiosa llegó más honda». Y culpa del desprestigio sufrido por la estatuaria barroca española a Winckelmann quien «en el XVIII, el siglo de los neo-clásicos y el de los filósofos de la incredulidad, se creó una Estética... resabiada, para la cual era dogma intangible la condenación estética y artística de lo patético, del *pathos*»²²⁴.

Otro fragmento que denota su cambio en la orientación estética, se aprecia en el discurso que pronuncia con motivo del *Discurso de Recepción de D. Francisco Javier Sánchez Cantón* en 1926. El él afirmará en un párrafo:

«¡Qué triste, qué pobre es la Historia de las Ideas estéticas cuando se articula tan solo remembrando las ideas estéticas de los doctos, los filósofos, los tratadistas, los críticos!... Las grandes revoluciones estéticas, ellos no las vieron, ni menos las adivinaron. ¡La Historia de la Estética se deletrea solo en las obras de los artistas, y antes en las ideas y en los sentimientos extraartísticos y extraestéticos o supraestéticos, en las concepciones matrices de la religión y de la cultura de una civilización!»²²⁵.

Serrano Fatigati y la escultura madrileña

²²³ TORMO MONZÓ, E., *La escultura antigua y moderna*, Barcelona: 1903, p. 197.

²²⁴ TORMO MONZÓ, E., *Contestación al Discurso de recepción de don Ricardo de Orueta y Duarte a la Real Academia de San Fernando*, Madrid: 1924, pp. 35-45.

²²⁵ TORMO MONZÓ, E., *Discurso de Recepción de D. Francisco Javier Sánchez Cantón*, Madrid: 1926, p. 82.

A fines del decenio, en 1909 aparece una interesante obra en la que se recoge el estudio de la Escultura Madrileña. Fatigati dedica su producción teórica a tratar los temas medievales referentes a la escultura, no obstante se lanza a realizar este trabajo en el que se muestra una personalidad, en nada deudora de la mentalidad académica de la centuria anterior en sus valoraciones estéticas sobre escultura. Realiza sus investigaciones en el marco de la Sociedad Española de Excursiones en cuyo *Boletín* hará públicos la mayoría de sus ensayos. En el estudio destina el primero de los capítulos al análisis de la escultura castellana en general, sin la exclusividad de atención al foco madrileño. En este episodio tratará los influjos extranjeros que llegan a la Península en los diversos momentos productivos, así como de las vías por las que cada uno de los escultores del siglo XVI opta.

Al respecto del siglo XVII en cuanto a la escultura madrileña se pronuncia diciendo:

«Pasó el siglo XVII en la cámara madrileña por tantas alternativas y estuvo sometida á la influencia de tendencias y gustos tan diversos, que no es de extrañar el carácter abigarrado de las producciones en estas tierras, lo mismo que el del conjunto de esculturas que se reunieron por aluvión de distintas procedencias»²²⁶.

En este sentido, debemos señalar la importancia que el núcleo madrileño adquiere en torno a la escultura del setecientos, pues Madrid, al ser la capital y sede del poder regio, será centro de atención para los escultores, que alentados por el floreciente comercio acuden desde todos los puntos. Por ello, pese a la ausencia de una escuela de verdadera relevancia, no se nos priva de encontrar en la ciudad esculturas representativas de cada gusto dominante en según qué momento.

Su ideal estético representa un paso hacia delante en cuanto a la valoración de la estatuaria barroca, pues contradice a Araujo afirmando:

«cuando se examinan despacio todas las imágenes que poseemos y se recuerda la fecha a cada uno, resulta imposible sostener la doctrina comúnmente admitida y sostenida con ingenio por un historiador de la Escultura española (Araujo y Gómez),

²²⁶ SERRANO FATIGATI, E., *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid: 1912, p. 19.

de que son hermosas las creadas por artistas que tienen su raíz en el siglo XVI y muchos los que aparecen alejados de estas condiciones»²²⁷.

Con estas palabras evidencia sus preferencias estéticas, novedosas al respecto de la mayoría de los teóricos que le precedieron; no obstante en un punto de su obra llega a reconocer que con Gregorio Fernández, la escultura castellana llegará a sus máximas cotas de personalidad.

De entre 1600 y 1700, va a estudiar la obra madrileña de los más importantes escultores que llegan a Madrid. Tras Gregorio Fernández a quien considera el máximo exponente de la escultura nacional. Las obras de Pereyra también merecen un importante lugar en su ensayo, pero sin duda, en un nivel inferior a las del anterior y respecto a las de Alonso Cano de quien se lamenta no haya dejado más esculturas en la capital. Elogio al escultor granadino por haber sabido legar una escuela escultórica propia y a colación de esto, Pedro de Mena ocupa el último lugar de los que considera grandes escultores. Sobre estos, irá recogiendo las diversas obras que se distribuyen por las fundaciones religiosas madrileñas. Sí tendrá también palabras de elogio para José de Mora y Luisa Roldán como representantes de la escultura del siglo XVIII en Madrid, cuyas obras supondrán una excepción a las maneras de la estatuaria desarrolladas en la decimoctava centuria. A Mora se va a referir como « el último reflejo más atenuado de un buen momento en la escultura» y sobre la escultora de cámara afirma: « Como la última manifestación de lo que aún podía llamarse en Madrid escultura a finales del XVIII, tienen importancia las creaciones de esta mujer; todo lo que siguió hasta la invasión de la escultura francesa en el XVIII y hasta la restauración del arte más tarde por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no puede ser mencionado en estudios sobre las producciones de los que merecen el nombre de artistas, más altos o más bajos»²²⁸.

Este párrafo nos ilustra sobre sus consideraciones en cuanto a la estatuaria del XVIII, momento en que la cree agotada. Continúa trazando el panorama de los escultores que llegan a trabajar a las obras reales del setecientos, y continuará elaborando los estudios de numerosos nombres que trabajan en la escultura madrileña hasta los inicios del siglo XX.

Son más las obras que durante esta década se han publicado sobre la escultura barroca española, sin embargo, debido a la brevedad que se requiere en el trabajo ahora realizado, me he visto obligado a

²²⁷ SERRANO FATIGATI, E., *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid: 1912, p. 24.

²²⁸ SERRANO FATIGATI, E., *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid: 1912, p. 121.

obviar algunas de las obras, muchas de las cuales, de carácter genérico al respecto de las artes, o aquellas que con carácter aislado aparecieron en diversas publicaciones periódicas cuya localización también se erige como una ardua tarea digna de un trabajo de mayor envergadura.



Página anterior. *Santa Ana* (detalle). Juan de Juni (h.
1540-1545)

8. Ricardo de Orueta y la Escultura Barroca

Ricardo de Orueta y los estudios sobre escultura en torno a la JAE

Durante la segunda década del siglo XX vamos a asistir a la proliferación de importantes estudios sobre escultura española, y más concretamente sobre esta en los siglos XVI y XVII. Será el decenio en el que importantes estudios monográficos contribuyan, de manera decidida, a la recuperación de una de las artes que mayor identidad nacional habían tenido hasta el momento, y que ahora, junto a la revisión de la historia, pretende ser recuperado. Es cierto que desde finales del siglo XIX venían llevándose a cabo estudios respecto al tema, muchos de los cuales, de origen extranjero y apenas alguno decididamente entregado a la valoración estética de la escultura plenamente barroca, pues hasta entonces habían sido puestos en valor los grandes nombres del siglo XVI y como continuadores de estos, los maestros más importantes del XVII, sin hacer mención a dichos procesos de una manera unitaria. Será el malagueño Ricardo de Orueta y Duarte (Málaga, 1868- Madrid, 1939) uno de los máximos impulsores de la estatuaria barroca. Su monografía sobre Pedro de Mena

y Medrano vendrá a suplir la carencia de estudios científicos a cerca de nombres concretos de la estatuaria del pleno barroco. Su importancia no radicará solo en la publicación de artículos y obras dispuestos a la reivindicación de tales figuras, sino que su labor investigadora, de la mano de la Junta para la Ampliación de Estudios, dentro del Centro de Estudios Históricos, será esencial para infundir en los jóvenes intelectuales la admiración por esta escultura, y más aún en su participación en las Misiones Pedagógicas republicanas más adelante, en cuyo marco ofrecerá importantes cursos y conferencias sobre los artistas lignarios de la Edad Moderna española²²⁹.

La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano

Trabajo vinculado al Centro de Estudios Históricos será el que en 1914 publica Orueta dedicado a la obra de Pedro de Mena, sin lugar a dudas la primera monografía de relevancia sobre el escultor granadino, y aún podemos afirmar que se trata de la primera gran monografía que se realiza sobre un escultor barroco español, pues hasta el momento se habían llevado a cabo algunos estudios, de carácter erudito y documental sobre estos artistas, y sobre todo notas y apuntes en publicaciones periódicas. Ya desde las primeras páginas reclama la esencia castiza de la que la escultura barroca española es depositaria, pues nacida de los deseos de una población, reside en ella el carácter de los tiempos en que fue creada y al respecto de las influencias extranjeras que dominaron la estatuaria española durante el siglo XVI dirá: «el espíritu indígena, débil por esto mismo (la aportación extranjera), aunque siempre vivo, comienza á surgir con independencia al finalizar esta última centuria, se fortalece con rapidez y domina casi en absoluto durante todo el siglo XVII»²³⁰. Continúa reconociendo al respecto de los elementos foráneos que condicionan nuestra plástica, el arte holandés y borgoñón del siglo XV y el procedente de Italia de la centuria posterior, afirmando que solo en el seiscientos aparece nuestra escultura «limpia de extrañas influencias, pobre por esto mismo y falta de complejidad si se quiere, pero siendo la encarnación sincera de lo que á nuestro pueblo preocupaba y conmovía por aquellos tiempos»²³¹. Con esta frase nos plante Orueta la importancia de la escultura barroca española, pues en ella reside la esencia de un momento cultural de especial interés para la nación.

²²⁹ El pasado año el Museo Nacional de Escultura tuvo a bien reconocer la figura de Ricardo de Orueta dedicándole una extraordinaria exposición que itineró, desde Valladolid hasta Málaga, Madrid, fruto de la que se editó el catálogo en el que se recoge la actividad crítica del autor: AA. VV., *En el frente del arte Ricardo de Orueta, (1868-1939)*, Valladolid: 2014.

²³⁰ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: 1914, p. 9.

²³¹ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: 1914, p. 9.

Al respecto de la temática en la escultura señala la exclusividad de los motivos religiosos, ejemplificándolo con la obra de Montañés quien solo realiza fuera del ámbito religiosa, dos monumentos funerarios y una estatua conmemorativa, respecto a Cano señala el monopolio de los temas religiosos en su escultura, y sobre Mena apunta la ejecución de los Reyes Católicos orantes de la Catedral de Granada. Justifica esto reconociendo la exclusividad del mecenazgo eclesiástico y aún cuando no lo era, la importancia que el Santo Oficio ejercía sobre las artes. Además ahora las gentes necesitan ver materializada la figura de Dios, pues no alcanzaban a comprender el concepto universal y elevado del cristianismo:

«se quedaban fríos ante la idea universal de Dios, necesitaban concretarla, atribuirle formas y sentimientos terrestres, rebajarla y empequeñecerla hasta ponerla á su altura. Esto ha dado lugar a que jamás haya apasionado aquí más que lo humano. Lo concreto y particular y á que estos sentimientos se hayan tenido que traducir en nuestro arte»²³².

Con esta idea justifica la presencia humana que nuestra escultura adquiere y la exclusividad de los temas religiosos. Al respecto de las imágenes va a tratar en la obra la cuestión naturalista reflejada en nuestras artes en general. Afirmará que nuestros artistas quizás han pecado de escasos en cuanto a la imaginación, pero ese *defecto* ha sido sustituido por una correcta observación del natural, cualidad esencial que otorga a nuestra imaginería:

«El naturalismo de nuestros imagineros es particularista y analítico, pero hondo. Comienzan su observación por la superficie, registran y copian sus detalles, se detienen en ellos con una complacencia y á veces una minuciosidad extraordinaria; algunos hay que exageran su valor y otros que los acumulan con exceso; pero pocos son los que ahí se paran satisfaciéndose con eso, que era lo único que aquella sociedad les exigía; van más allá, penetran en el interior, van al espíritu, hasta su médula; observan sus matices y modalidades con la misma finura con que observaron los detalles externos, y al arrancarlos de allí para exteriorizarlos, encuentran de un modo admirable la armonía íntima del fondo y la forma, sin

²³² ORUETA Y DUARTE, R. de, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: 1914, pp. 10 y 11.

desproporción de uno ú otra, produciendo intensa emoción estética al hacer percibir el primero á través de la contemplación de la segunda»²³³.

En este párrafo explica Orueta de forma magistral el *sublime* que muchos estudiosos han apuntado que reside en nuestra imaginería como reflejo de un sentimiento que es reflejo del sentir popular del momento.

Una vez planteados los aspecto generales que conciernen a la estatuaria española en el barroco, se lanza al análisis de Pedro de Mena, iniciando un alegato en defensa del escultor, reprochando a quienes han acusado a Mena de ser solo un continuador e imitador de su maestro Cano. Repasará los episodios más relevantes de la vida del escultor, como al formación con su padre o la entrada al taller de Alonso Cano. Va a establecer igualmente una periodización en su producción, que abarca desde las obras de la etapa de formación hasta las de los últimos años, en las que algunos han percibido síntomas de decadencia. Recorre su vida anotando, tanto pasajes literarios en los que sus obras son mencionadas como los testimonios documentales que informaron de su biografía. Es interesante como además introduce un apartado cronológico en el que figuran los datos más importantes desde el nacimiento de su padre Alonso hasta la muerte de su hija sor Juana Teresa de la Madre de Dios en 1756.

En el siguiente de los capítulos expone un elaboradísimo catálogo de la obra del escultor, desde sus Inmaculadas, pasando por las obras que realiza de manera conjunta a su maestro. Un gran capítulo destina a una descripción pormenorizada de las obras que conformaron la *Sillería de la Catedral de Málaga*; un gran número de obras, todas perfectamente ilustradas, culminando con la mención de una serie de atribuciones que resultan dudosas o directamente erróneas.

Para la realización de sus estudios, Orueta se vale de las obras que hemos mencionado además de una serie de estudios de carácter local de las ciudades en que está presente la obra de Mena. Pero además su obra es deudora de una ardua labor de investigación llevada a cabo por el propio Ricardo tal como rebelan las aportaciones documentales que nos ofrece. Debemos igualmente señalar la importancia que esta monografía tendrá en la elaboración de posteriores estudios, pues no solo las notas y documentos recogidos en el libro serán de gran utilidad para los estudiosos de la estatuaria barroca española, sino que la metodología empleada resultará esencial para la aparición de otros estudios monográficos sobre artes plásticas.

²³³ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: 1914, p. 18.

Berruguete y su obra

En la misma línea de la biografía sobre Mena publica Orueta en 1917 *Berruguete y su obra*, también en el marco del Centro de Estudios Históricos. Sin embargo no muestra el mismo entusiasmo que en la obra dedicada al escultor granadino. En este caso, la monografía le sirve también para trazar un ligero recorrido por la estatuaria castellana del siglo XVI, cuna de las realizaciones del seiscientos. Apunta la influencia del elemento externo, especialmente el italiano a principios del siglo. Al respecto de Berruguete le hace deudor de la estatuaria italiana del *Quattrocento*.

Tras las pinceladas ofrecidas en torno a la escultura castellana de su época comienza el estudio del estilo de la escultura del castellano, desde los aspectos formativos de su carrera hasta los sentimientos que trata Berruguete de transmitir; en este sentido y sobre la escultura castellana dirá que «se buscaba y se pedía una emoción directa, no por sugestión de representaciones asociadas; era necesario algo más claro, más sencillo, más al alcance de todos; por eso Berruguete, aun cuando alcanzó fama, ganó mucho dinero y llevó tras de sí a todos los artistas de su tiempo, procurando imitarle, ni fue popular, ni formó propiamente una escuela»²³⁴. Continúa Orueta retratando el panorama de la estatuaria coetánea a Berruguete haciendo mención de los más importantes escultores Juan de Juni y Gaspar Becerra. Retrata Orueta la personalidad artística del castellano como un escultor que rechaza las maneras llegadas de Italia en el siglo XVI al contrario que hacen otros escultores como el mismo Juni, quien lleva a sus esculturas lo que la población gustaba y demandaba:

«Entre estos artistas, quizás el de más empuje y más celebrado, fuera Juan de Juni. Este mueve sus figuras mucho más que Berruguete, pro tan a destiempo y sin sentido, que no produce efecto, o lo producen desagradable [...], pero es un admirable ejecutante: vigoroso en su labor; copiando la realidad tal como la ve, con sus más pequeños detalles, y a la vez con grandeza y vigor»²³⁵.

²³⁴ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Berruguete y su obra*, Madrid: 1917, p. 72.

²³⁵ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Berruguete y su obra*, Madrid: 1917, p. 73.

Y esta misma tendencia naturalista al final acabará por imponerse en la obra de Berruguete, afirma Orueta, y a partir de aquí se había copiado al maestro y no se acababa de imponer el naturalismo decididamente y «solo faltaba que viniera alguien que acabara de rasgar aquellos velos y lo proclamase, ya para siempre, como rey y señor del arte castellano; este reivindicador fue Gregorio Fernández»²³⁶.

Seguidamente Orueta comienza a repasar el catálogo de su obra con descripción minuciosa, pero ello no resulta ahora de interés en el estudio que nos conlleva. Sí nos ha sido de gran utilidad la obra para conocer la base que, para Ricardo de Orueta, será de la estatuaría barroca.

Del estudio de la bibliografía que recoge Orueta y Duarte podemos apreciar cómo los fenómenos estatuarios del siglo XVI cuentan, en comparación con los de la centuria posterior, con una gran cantidad de trabajos dedicados, ya sea estudios monográficos, como publicados en modo de artículos, o en forma de biografías de los artistas más importantes del siglo, y en concreto de Berruguete, quien al parecer, durante el siglo XIX despertó pasiones entre los estudiosos de las artes.

Gregorio Fernández y la escultura barroca castellana

« ¡Y esto sí que es novedad en la plástica castellana! Hasta que él viene al arte, no saben en Castilla que la carne es cosa bella, y que solo con expresar carne se puede expresar emoción»²³⁷.

Especial atención hemos de prestar al trabajo que realiza sobre Gregorio Fernández, que además va a aprovechar para disertar sobre la estatuaría barroca castellana, pues en el trabajo sobre Berruguete, apenas pasa de soslayo por el escultor gallego. Emplea además el discurso para reclamar la importancia que la estatuaría barroca debe tener en la historia de las artes por constituir una tendencia puramente castiza: «un naturalismo sano, de épocas ambiciones ideales, pero lleno de buen sentido y vigoroso, que no se ha limitado solo a traducir fielmente la superficie del cuerpo

²³⁶ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Berruguete y su obra*, Madrid: 1917, p. 75.

²³⁷ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Gregorio Hernández*, Madrid: 1920, p.65. Con este párrafo viene a concluir Ricardo de Orueta su obra sobre Gregorio Fernández, un fragmento de la obra que supone toda una declaración de intenciones en cuanto a sus preferencias estéticas.

humano, sino que lo ha dotado de un fondo espiritual»²³⁸. En definitiva, un tipo de escultura que defiende, opuesto al del siglo anterior al corrompido por el elemento italiano desdeñando lo puramente nacional. Señala cómo desde el siglo XVI, la tendencia dominante era la idealización de las artes, y en especial del cuerpo humano mediante la corrección paulatina de cada una de sus partes, algo que se debería ir aprendiendo de los grandes maestros, motivo por el cual muchos de los escultores partirán hacia Italia, donde beber directamente de la obra de los grandes maestros. En España mientras tanto se ha forjado una escuela muy deudora de la estatuaria italiana que, cada vez irá resultando más fría, según el apoyo de la monarquía comienza a dejar de presionar en pro de una línea estética concreta. En el *vulgo*, la sed de naturalismo y emociones cada vez era mayor y definitivamente, tras la importancia de las obras en El Escorial, «el empuje popular se desborda ya sin freno, imponiendo un naturalismo agudo, que no persigue más que el verismo. Con estas palabras justifica Orueta el cambio estético en la estatuaria, además sus palabras denotan sus preferencias artísticas.

Acto seguido va tejiendo con las notas biográficas que toma de anteriores estudiosos así como por otras, procedentes de una ardua labor investigadora, el desarrollo de su vida y con ello, su personalidad artística y los acontecimientos, tanto personales como laborales que influyeron en su manera de trabajar. De manera distinta a como había estado realizando con la obra de Berruguete o Mena, no elabora un catálogo como tal, sino que a través de la exposición de sus hechos y su carácter dispone una serie de obras como manera de ilustrar las pasajes más relevantes. Le hace a Fernández depositario de un ardiente fervor religioso que será el principal condicionante, junto al naturalismo de sus esculturas, creadas, según Orueta para colocarlas en un altar y recibir las oraciones de los creyentes; no se trata, como en la escultura del siglo XVI, de unos artefactos demandados por una alta clase social en busca de un ideal estético, sino que Gregorio se entrega al pueblo y a su fervor, y en esa línea encajan sus *pasos* procesionales, verdadera maquinaria para mover las devociones. Por ello el pueblo solo le va a pedir al escultor la emoción, que esta característica sea la dominante de sus obras, nada más, pues el *vulgo* no ha recibido una formación estética que le permita llegar a valorar otro tipo de artefactos. Como dice el propio estudioso: «Sus esculturas son bellas, producen emociones estéticas, deleitan; pero, más que para eso, parecen hechas para que les rece la gente», y de tal manera, prosigue «sus víctimas son muy víctimas [...]; sus traidores, muy traidores; sus graciosos, verdaderamente bufones» deseo este que «le hace observar profundamente el mundo que le rodea hasta llegar a la esencia del tipo o del carácter»²³⁹.

²³⁸ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Gregorio Hernández*, Madrid: 1920, p. 7.

²³⁹ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Gregorio Hernández*, Madrid: 1920, p. 24.

A partir de estas características generales va describiendo cómo el escultor va logrando una serie de efectos fundamentales para la comprensión de su obra, tales como la *expresión del dolor*, y en este sentido cita a sus *Dolorosas*; la *emoción de la muerte*, junto a la anterior las más importantes cuestiones presentes en su estatuaría; o la *contemplación religiosa* humanizada en las esculturas de *San Francisco* o en la *Santa Teresa*. Pasa a continuación a comentar los tipos iconográficos más importantes como son sus *Concepciones* o el *Crucificado* y los *Cristos Yacentes* a cuya colación plantea la importancia del desnudo en la obra de Fernández, y en relación al cuerpo del *Cristo del Pardo*, reconoce: «el cuerpo lo debió hacer el demonio, porque, a pesar de ser una imagen para colocarla en una iglesia y rezarle, contiene, y de un modo exquisito, todas las bellezas demoniacas que jamás pudo sugerir, no ya el arte, sino la tentación»²⁴⁰, le está reconociendo así como a un excelente anatomista y un escultor de gran capacidad.

Tras continuar recogiendo aspectos destacables en su obra como las *cabelleras* de sus esculturas o la *policromía* de las mismas, concluye el texto reconociendo:

«Es tenido siempre Gregorio Hernández [sic] como un escultor puramente naturalista, como el que primero y con más vigor reacciona contra los resabios de su tiempo, y sigue una inspiración personalísima que es precisamente la que cimenta su alto renombre y la dirección marcada que desde él a nosotros ha seguido la plástica castellana»²⁴¹.

La expresión del dolor en la escultura castellana

El 26 de octubre de 1924, don Ricardo de Orueta y Duarte pronuncia su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, en el va a plantear un tema que le es de sobra conocido como el de la escultura castellana, y en concreto atendiendo a uno de sus aspectos, a la *expresión del dolor*. Puesto que se trata de un tema, que durante el siglo anterior había sido muy debatido, y denostado por los postulados académicos, al iniciar su disertación pronuncia un párrafo que resulta vital para la comprensión de cualquier fenómeno artístico:

²⁴⁰ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Gregorio Hernández*, Madrid: 1920, p. 46.

²⁴¹ ORUETA Y DUARTE, R. de, *Gregorio Hernández*, Madrid: 1920, p. 60.

«el arte es siempre, siempre, siempre un producto social como otro cualquiera; en que el genio, por grande que sea, nace en un tiempo, siente como los de su tiempo, y no tiene explicación alguna si lo apartamos de su tiempo; y que si alguien quiere estudiar a fondo, en su médula, un arte y llegar de verdad a gozarlo, debe comenzar su estudio por la sociedad que lo creara, y solo cuando intime con el sentir de esta sociedad y sepa percibir los principales matices de su emoción, será cuando pueda disfrutar plenamente de su arte y compenetrarse con la personalidad y con lo que tenga realmente de original el genio»²⁴².

Comienza su exposición remontándose al románico, momento en que aparece de manera consolidada una plástica occidental. A partir de ahí indica en dónde puede ser apreciada la expresión del dolor; sin duda alguna, más que en las formas, reside en el mensaje; más que en el acto en la significación de los temas que siempre producían una emoción. A partir de ahí, en el gótico reconoce un intento por la expresión formal del dolor, lo percibe en la «ondulación de los contornos, el retorcimiento de los miembros, la violencia espasmódica de los ritmos y hasta el desorden o de la compostura de los paños»²⁴³. A continuación un repaso por las obras de Berruguete, Juni o Becerra, siendo el segundo de ellos el que más cerca ha estado de su expresión, pero afirma Orueta que: «la primera vez que nuestra plástica hace radicar lo más de su expresión en el rostro es en Granda, en el Santo Entierro»²⁴⁴, pues hasta entonces el sentimiento doloroso se había intentado expresar mediante la torsión de miembros tal y como ocurriría con Berruguete, nunca a través de los rostros; o a partir de la violencia de los paños.

Recorre una serie de iconografías en las que la expresión del dolor debiera ser una de sus principales características; así, la *Piedad*, el *Santo Entierro* o los *Dolores* de María, debieran ser los principales objetivos del citado sentimiento. Reconoce que la primera *Dolorosa* como tal fue realizada por Gaspar Becerra, pero sin duda, la de Juni, la conocida como *Virgen de los Cuchillos*, es la «más trágica

²⁴² ORUETA Y DUARTE, R. de, *La expresión de dolor en la Escultura Castellana. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de octubre de 1924*, Madrid:1924.

²⁴³ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La expresión de dolor en la Escultura Castellana. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de octubre de 1924*, Madrid:1924, p. 24.

²⁴⁴ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La expresión de dolor en la Escultura Castellana. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de octubre de 1924*, Madrid:1924, p. 25. Se refiere al *Santo Entierro* de Jacopo Florentino realizado para el monasterio de San Jerónimo.

y agria». Al respecto de las dolorosas del siglo XVII se pronunciará diciendo que «son tan solo mujeres transidas de dolor; de un dolor muy humano, pero tiernísimo y delicioso como dolor de mujer y dolor de madre», resultando ser para Orueta la obra más inspirada al respecto la de Pedro de Mena de la iglesia malagueña de los Santos Mártires. En cuanto a las del siglo XVIII, tan solo afirma que son representaciones de «bellas mujeres que lloran»²⁴⁵.

Realiza a partir de este momento un recorrido por los principales escultores y las maneras en que representaban el dolor en sus figuras. Así Gregorio Fernández lo haría de una manera vulgar, mientras que Montañés utilizará los rasgos más indispensables conjugados además, de tal manera que produzca la sensación más bella y más adecuada. Después de Montañés, Mena, cuyas expresiones resultan «unilaterales y estridentes, como lo eran el hombre que las labraba y el pueblo que las pedía [...]»; en las que las pasiones están llevadas al último extremo, con mucho vigor y pocos matices»²⁴⁶. Por último se abstiene a tratar del tema del *Crucificado*, el que más debería ser tratado al respecto, pero prefiere dedicarle un estudio de mayor amplitud; no obstante afirma reconocer en esta iconografía otros valores que destacan por encima del doloroso.

Algunas notas a la obra de José de Mora

Si bien hemos visto que se acerca Orueta a la obra de la Escuela Granadina de escultura a partir de la obra de Pedro de Mena principalmente, también va a atender a quien fuera, igual que el citado escultor, continuador de la línea marcada por Cano, José de Mora. Lo tarta a colación del descubrimiento de los bustos de dos *Dolorosas*, una de ellas en Madrid, en el convento de las Maravillas Nuevas, la otra en Málaga, en la colección del Marqués de Eguirior. En sus notas presta especial atención a la publicación que Gallego Burín refiere al escultor bastetano. No aportará más cosas de relevancia el profesor malagueño que la descripción de las imágenes, eso sí poniéndolos en relación con la mística envolvente en las obra de Mora que había señalado Gallego Burín.

Hemos de concluir este capítulo afirmando que posteriormente Ricardo de Orueta seguirá trabajando en cuanto a la escultura; no obstante las publicaciones no gozarán de la relevancia de las aquí estudiadas. También debemos señalar que trabajó arduamente en torno al estudio de la

²⁴⁵ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La expresión de dolor en la Escultura Castellana. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de octubre de 1924*, Madrid:1924, p. 23.

²⁴⁶ ORUETA Y DUARTE, R. de, *La expresión de dolor en la Escultura Castellana. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de octubre de 1924*, Madrid:1924, p. 28.

escultura funeraria dedicando diversas obras, bien monográficas, bien mediante pequeños ensayos aparecidos en revistas y periódicos del momento; publicaciones que por su temática se desvinculan de los intereses que impulsan el estudio sobre la *construcción* de la historia de la escultura barroca española en la Edad de Plata.

Agapito y Revilla y la escultura vallisoletana

En la segunda década del pasado siglo habrá sido el momento en que comienzan a hacerse públicos los trabajos del arquitecto e historiador Juan Agapito y Revilla. Arquitecto de profesión, dedicará buena parte de su vida al estudio de la escultura, prestando especial atención al foco vallisoletano, su ciudad natal, y más concretamente en torno a los *pasos* que formaban parte de la colección del Museo Nacional de Escultura del que fue director.

En torno a la dirección del museo hará públicos una serie de textos como el apartado escultórico del *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid*²⁴⁷, en 1930 o las *Adiciones al Catálogo del Museo de Escultura*²⁴⁸. También publicará una serie de artículos en el marco de la Sociedad Castellana de Excursiones a la que pertenecía o en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. Dedicará especial atención a los episodios artículos castellanos del siglo XVI, pues en este periodo se enmarcan sus preferencias estéticas. Serán Berruguete, Juni y Esteban Jordán quienes ocupen el grueso de sus producciones teóricas al respecto de la escultura.

Como *arquitecto municipal* de Valladolid que fue, destinó buena parte de sus escritos al urbanismo y a la arquitectura de la ciudad, además de ser el responsable de la reconstrucción de la historia de la ciudad.

Pero sus trabajos más importantes en cuanto a lo que ahora nos interesa, serán los dedicados a la Semana Santa de su ciudad y al estudio de las imágenes que eran procesionadas, atendiendo de manera especial a los *pasos*. Estudiará los que hay en la iglesias, pero los estudios más interesantes supondrán los de aquellos existentes en el Museo de Escultura, pues hasta su llegada como director, muchos de estos no se mostraban de la forma en que fueron concebidos, ardua labor que desempeña nuestro estudioso, que será capaz de exponerlos en la manera más idónea, tal y como se diseñaron. Los estudios al respecto los encontraremos en *Las cofradías, las procesiones y los pasos de*

²⁴⁷ AGAPITO y REVILLA, J., *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, Valladolid: 1930.

²⁴⁸ AGAPITO y REVILLA, J., *Catálogo de la sección de escultura. Museo Provincial de Bellas Arte*, Valladolid: 1916.

*Semana Santa en Valladolid*²⁴⁹ de 1925, obra en la que se ocupa del apartado histórico que envuelve la mencionada festividad cristiana para la que fueron realizadas el grueso de las esculturas barrocas.

En cuanto a los estudios sobre estatuaria barroca hallamos algunas notas en *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo*²⁵⁰, publicada en 1929. Atiende esencialmente a los principales artífices del siglo XVI y por su puesto de Gregorio Fernández al que considera como el máximo representante de la escultura barroca nacional. Será además la primera ocasión en que se atiende al estudio del que, más tarde se demostró fue su maestro, Francisco del Rincón.

Debemos reconocer que, pese a la importancia que su obra supone en los estudios de la estatuaria barroca, estos aún adolecen del carácter erudito con que se llevaban a cabo años atrás las investigaciones y ensayos de carácter artístico. Además se denota en su disertación el peso de la significación como artefactos devocionales que poseen sus objetos de estudio, pues el peso del aparato religioso en sus escritos teóricos en torno a la Semana Santa impide llevar a cabo, en determinadas ocasiones, atender a una valoración estética en la línea que otros historiadores habían desarrollado ya con anterioridad.

Como hemos podido apreciar a lo largo del capítulo, la segunda década del siglo XX será decisiva para el auténtico *boom* que se va a producir durante los años veinte en torno a la aparición de estudios de la estatuaria barroca, ya decididamente con una metodología científica que dará con una reconstrucción amplia de la estatuaria barroca nacional. No obstante, ya en las décadas anteriores, muchos de los estudiosos que analizaremos han estado trabajando y disertando en publicaciones, pero será a partir de ahora cuando sus investigaciones más importantes sobre material escultórico vean la luz.

²⁴⁹ AGAPITO y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid: 1925.

²⁵⁰ AGAPITO y REVILLA, J., *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo*, Valladolid: 1929.



Página anterior. *María Magdalena penitente* (detalle). Pedro de
Mena (1664)

9. Los años 20. El «boom» historiográfico en torno a la Estatuaria Barroca

La Colección Güell

En 1925 Joan Antoni Güell i López, conde de Güell publica en París su *Escultura policroma religiosa española*²⁵¹, en ella alega a favor de la hasta hacía poco tiempo denostadísima escultura barroca española, pues a esta tan solo le había sido concedido el valor religioso y nunca había sido tratada, salvo en algunas ocasiones de los últimos treinta años, en base a un análisis crítico sobre el significado estético de las obras.

En la introducción a la obra por Francisco Cossío se elabora un análisis historiográfico respecto al tema, reconociendo cómo la verdadera valoración estética de la estatuaria barroca nacional, ha sido

²⁵¹ GÜELL I LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925.

debida a quienes la estudiaron en el primer cuarto de siglo: Tormo Monzó, Orueta, Gómez Moreno y Agapito Revilla, con algunas otras excepciones. Además menciona cómo Martí y Monsó, en torno a la mitad del siglo anterior, será el primero en el que plantee el significado estético de las obras, eso sí, mezclado con un estudio de erudición, tal y como era habitual en el siglo XIX; estudios, estos de carácter erudito, a los que, sin atribuirle el arranque definitivo hacia la recuperación de nuestra estatuaria, sí reconoce en él, los inicios hacia la investigación; el momento en que los datos de carácter documental vieron la luz conformando una sólida base para los estudios de las generaciones posteriores.

Apunta Cossío una idea interesante como es la posibilidad de que estos estudios, así como el interés general por estos artefactos artísticos, despierten la curiosidad en los artistas contemporáneos, que ahora visitan los museos en los que se recogen este tipo de obras, y en sus obras se acuse el peso de la estatuaria barroca. Afirma además cómo en torno a la llegada del cuarto del siglo, los estudios y la valoración de la escultura barroca ha alcanzado una de sus máximas cotas: «Estamos, pues, casi en la cumbre de la estimación de la escultura policroma; un paso más y el San Benito de Berruguete, la Dolorosa de Juni, un Cristo de Montañés, un San Bruno de Pereira... tendrán el mismo valor artístico y material que unos lienzos del Greco, de Velázquez, de Ribera, de Murillo...»²⁵².

La obra de Güell denota un profundo sentimiento religioso, y es a través de este, junto a la percepción estética, que entiende los fenómenos escultóricos policromos. En su obra no establece una distinción entre periodos; no periodiza en base a los tradicionales *Renacimiento* o *Barroco*; directamente procede al estudio en torno a la división por escuelas; así en la Castellana, por ejemplo recoge, tanto a Berruguete, como a Pereira; no obstante sí reconocerá la evolución estilística y conceptual dada en cada uno de los escultores.

El conde entiende la escultura policroma como la perfecta fusión entre la humanización de las figuras y el sentir religioso:

«En las procesiones de Semana Santa [...], fue cuando se realizó de un modo más perfecto esta unión maravillosa de la religión y el arte, adquiriendo las obras más

²⁵² GÜELL I LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 3.

representativas de la escultura española su mayor interés y su máxima significación estética»²⁵³.

Elabora nuestro coleccionista un escueto recorrido por la historia de la escultura española, a modo de contextualización, prestando especial atención a los artistas flamencos e italianos que llegaron a España instaurando una nueva tradición artística. Plantea además como en los últimos años del siglo XVI estos extranjeros dejan de trabajar pasando el testigo a los escultores nacionales, quienes, poco a poco, rehusarán de las maneras que instauraron, sobre todo los italianos, dando cabida ahora, al elemento nacional, el que demandaba la población, de tal forma que: «en el XVII, podemos decir que fue el siglo de oro de la escultura y talla policromas, este arte se hizo tan español, y de tal modo impregnado del genio de España y del espíritu ascético de nuestros artistas, y estos le prestaron un sello tan peculiar y característico, que las esculturas religiosas de nuestro país se distinguen de un modo claro e indudable de las escasas que se labraron en otras tierras»²⁵⁴.

En esta parte de la obra nos relata cómo surge la estatuaria española policromada y cómo esta nace del sentir popular en conexión con la tradición de los artistas del siglo XVI, el elemento castizo y el sentimiento religioso; una conjunción de elementos que conlleva a la aparición de estos fenómenos. En este sentido plantea la importancia que la recuperación del estudio de estos fenómenos, ya sea dentro como fuera del país, tendrá para el conocimiento de la esencia nacional, puesto que la práctica de la escultura sobre madera policromada es una creación exclusivamente española.

Recupera la importancia que la policromía ha tenido en la escultura a lo largo de la historia; una práctica desterrada con la llegada del renacimiento en Italia y el gusto por la pureza de los materiales. Reconoce que hasta el Quattrocento, la escultura había sido eminentemente policromada, y continúa llevando a cabo un alegato a favor de la práctica de pintar las imágenes y el significado que adquiere esta práctica. A colación de esta disertación traza una panorámica sobre la historia de la policromía en la escultura, recogiendo algunos de los episodios más importantes al respecto. Culmina su discurso estudiando los valores y la importancia que en la temática religiosa a supuesto la práctica policroma.

En otro punto de la obra pasa a tratar la diversidad de escuelas que existen en España, encontrando una explicación para su diversidad que resume en el siguiente párrafo:

²⁵³ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 2.

²⁵⁴ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 3.

«La diversidad de nacionalidades que forman España, su historia distinta y los diferentes caracteres étnicos que distinguen a los hombres de cada región, por fuerza había de reflejarse en un arte como este, esencialmente sentimental y espiritualista [...]. Son diferentes los temas que los artistas de una y otra región escogen como fuente inspiradora, y diferente también la técnica»²⁵⁵.

A continuación prosigue con un recorrido por los diversos periodos artísticos. Llegado al siglo XVII ofrece una explicación al nacimiento de nuestra estatuaría y sobre cómo esta era demandada por una población deseosa de comprender los misterios del Cristianismo que de otra manera le resultaban incomprensibles. Argumenta cómo la «relación del naturalismo con el sentimiento religioso y la expresión mística de las esculturas causa asombro y admiración al espectador»²⁵⁶. Y tras celebrar el episodio seicentista, encuentra la causa de la decadencia de la escultura, la misma que la hizo surgir: «Al considerar el realismo como elemento estéticos que contribuyó al grado de belleza que este arte de la escultura policroma religiosa alcanzó en el curso de dos siglos, no podemos menos de señalar cómo ese mismo realismo fue causa de la decadencia de este arte [...]. Nuestros maestros de escultura policroma, como cautivados por la misma realidad de sus obras, se fueron apartando en la técnica de la máxima de Platón, y , poco a poco, en una lamentable evolución realista, quizá persiguiendo por la exactitud de la copia dar vida real a las estatuas, las pusieron ojos de vidrio, y, después, a los rostros de las Vírgenes, lágrimas de cera y cabello natural, más arde trajes de tela y sortijas, y, en tal instante, todas estas realidades parecieron vestir un cadáver, porque de la estatua había huido, para siempre, con la inspiración del artista, el espíritu»²⁵⁷.

Con este párrafo culmina el apartado dedicado al estudio genérico de nuestra escultura, pasando a continuación a la división en escuelas. Plantea principalmente tres: la Escuela Castellana, la Escuela Andaluza y por último incluye un foco levantino. Respecto a la primera, no establece ninguna periodización aunque sí estudia de manera individual a los más grandes artífices ordenados por orden cronológico. Presta atención a Berruguete, Juan de Juni, Becerra y Pompeo Leoni para llegar a Gregorio Fernández al que considera símbolo de la Escuela Castellana. Afirma que los

²⁵⁵ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925 p. 10.

²⁵⁶ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 12.

²⁵⁷ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 16.

predecesores a Fernández habían prestado atención al tema religioso con parcialidad, afirmando que el escultor gallego «dedicó toda su vida artística a la inspiración religiosa y toda su vida de hombre a la virtud, para sentir con intensidad una inspiración divina»²⁵⁸. Continúa el conde afirmando sobre su obra: «El naturalismo más libre en el conjunto de la composición, el clasicismo más puro en las líneas de sus figuras y en los plegados de los ropajes, y la intensidad de expresión en los rostros, son los caracteres distintivos en la obra de Hernández [sic]»²⁵⁹. Prosigue con la descripción de sus obras clasificándolas en base a tipos iconográficos. Seguidamente estudia una serie de escultores que sucedieron al maestro de la escultura vallisoletana como Zacarías Velázquez o Manuel Pereira. Culmina el apartado referente a la Escuela Castellana con unos apuntes sobre las excursiones que realiza por dichas tierras apuntando los sitios que más le cautivaron o en donde se encuentran algunas de las obras más importantes de las que trata.

La Escuela Andaluza será destinataria de otro capítulo importante de la obra. Va a prestar especial atención, dentro de la misma, a la personalidad artística de Martínez Montañés. No obstante inicia el episodio atendiendo a las diferencias entre las escuelas; así reconoce: «Un grado menos de rigidez y energía en las expresiones, un grado más en el sentimiento y, por reflejo suyo, en la movilidad de la expresión de los rostros; un tono menos apagado y frío en el colorido para dar a la estatua vida y calor; una tendencia en la elección a los temas ejemplar (las Dolorosas, los Cristos ensangrentados), y, de otra parte, a lo amable (los Niños, las Vírgenes, los San Juanes y los Cristos de la Buena Muerte), son las modalidades que separan la escuela castellana de la escuela andaluza» y atribuye las diferencias a :«Variedad de clima, raza ó de ambiente, quizás, que da una gradación como de lo más plástico a lo más vivido, y que señala en el conjunto de ambas escuelas como la diferencia de dos almas distintas: divergencia que podría representarse comparando un Cristo de Montañés, que significa amor; a un Cristo de Hernández, que significa ejemplo»²⁶⁰.

Al tratar la Escuela de Andalucía plantea una interesante idea al mencionar que nuestra escultura policromada vendría a ser una «pintura con bulto» dada la calidad a la que en esta región llega el arte de pintar la imágenes, y a tal respecto inicia una disertación sobre Pacheco, describiendo cómo debió ser su taller así como las tertulias que con carácter erudito en él se celebraban, y los artistas que por ahí pasaron. Plantea la unión entre Montañés y Pacheco son el símil Miguel Ángel- Rafael.

²⁵⁸ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 28.

²⁵⁹ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 29.

²⁶⁰ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 59.

Continúa su discurso sobre la escuela planteando su nacimiento que, ubica el conde Güell con los trabajos de Pedro Millán en la Catedral de Sevilla. Manifiesta también la importancia que supuso la llegada de escultores como Torrigiano a fines del siglo XV e inicios del XVI. A continuación plantea la importancia de la figura de Núñez Delgado para el que reclama más estudios, pues su obra supondrá la base en la que se asiente la del gran maestro de la escuela Martínez Montañés.

Al escultor de Alcalá le asigna los máximos logros de la estatuaria barroca andaluza, y se refiere a él como «el genio de nuestra escultura, pero bien pudiera serlo como genio de nuestro arte quien tuvo por admiradores a Murillo y Velázquez, por cantores a nuestros primeros poetas, y aquel cuya obra recibió, como incienso, las oraciones elevadas y las lágrimas vertidas ante sus imágenes por tantas generaciones»²⁶¹. Continúa relatando anécdotas que envuelven sus producciones y demás episodios biográficos. Al igual que hizo con Gregorio Fernández establece una clasificación de su obra en base a las iconografías. Le interesa hacer hincapié en el aspecto más religioso del escultor, pues será lo que, a fin de cuentas, determine las formas de sus obras.

Va ser el conde el primero que mencione y estudie a Juan de Mesa aunque aún no lo ubica como discípulo de Montañés; sin embargo sí apunta la gran calidad de su obra, y las dificultades que hay para distinguir las suyas de las de su maestro. Consigue además atribuirle algunas obras que tradicionalmente lo habían sido a Montañés.

Sobre el granadino Alonso Cano pronunciará que es otro escultor merecidísimo, pero no le prestará la importancia que en realidad merece argumentando que Gómez Moreno, ya lo había hecho público. Sí va a hacer un escueto recorrido por sus obras, tanto sevillanas como granadinas. De sus sucesores, el primero al que presta atención es a José de Mora a quien considera como «el escultor de la Virgen»²⁶² y continúa afirmando que las suyas son las de mayor belleza y logro. Menciona algunas de las obras más de Mora, así como a su padre y hermano, para pasar a tratar a Roldán y la Roldana de manera conjunta. No presta mucha atención a las esculturas de estos, quizás por ser obras que se adentran en el siglo XVIII. El último de los grandes escultores de la Escuela Andaluza a los que presta atención será Pedro de Mena, siendo las noticias de Orueta las que mayor parte ocupen en su disertación. Le califica como «príncipe miniaturista» y reconoce Güell que «no siento predilección por sus Dolorosas, que pecan de italianizadas y teatrales»²⁶³. No obstante, antes de

²⁶¹ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 76.

²⁶² GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 101.

²⁶³ GÜELL Y LÓPEZ, J. A., *Escultura policroma religiosa española. Una Colección*, París: 1925, p. 107.

acabar el capítulo tiene palabras, por para Ruiz Gixón y en concreto a su *Cristo de Triana*. Será por tanto la obra montañesina la que ocupe el centro de sus preferencias estéticas.

El último de los capítulos de su *Escultura policroma religiosa española* lo dedica a una serie de escultores levantinos entre los que, Francisco Salzillo ocupará el lugar más destacado; no obstante incluye a escultores de Barcelona, Valencia y por supuesto Murcia, Forment, Muñoz y Salzillo, siendo el primero quien vendría a significar el paso del gótico al renacimiento. Continúa con Juan Muñoz y Ramón Amadeo hasta llegar a Salzillo cuyas obras, afirma el conde, fueron las primeras admiradas por los extranjeros gracias a la difusión de las mismas mediante grabados y fotografías. Reconoce sobre el mismo que en los últimos años su prestigio había decaído considerablemente, pues como hemos podido comprobar, a finales del siglo XIX, la valoración sobre este se reflejó en numerosos textos, mientras que con posterioridad, estos se han reducido a la mención de los anteriores o simplemente pasando de soslayo por su producción. Destaca en él el carácter regional y la peculiaridad de su obra, por ser autor que no bebe de elementos foráneos, ciñéndose solo a lo que ha conocido en su tierra natal. Afirma que el murciano toma como modelos a sus convecinos y que gracias a ello alcanzará un altísimo nivel cualitativo. Acaba la disertación sobre el mismo reconociendo que su obra no debe ser vista en un museo junto a las de otras escuelas, por el contrario, debe ser vista en Murcia en las iglesias y espacios para las que fueron concebidas.

Podemos concluir afirmando que la obra de Güell vino a recoger la historiografía que le ha precedido a la vez que alentar o alertar sobre otras necesidades y atención a otros nombres. Su obra además será utilísima para conocer las esculturas de su colección muchas de las cuales, apenas habían visto la luz hasta el momento.

Alonso Cano en los estudios de Manuel Gómez Moreno

Ya desde finales del siglo XIX, el historiador don Manuel Gómez Moreno venía llevando a cabo una serie de investigaciones sobre las artes y la arqueología, como es la colaboración con su pare para la *Guía de Granada* de 1892. Después será el encargado de elaborar una serie de Catálogos Monumentales de distintas ciudades de España, lo que le llevará a conocer gran parte del territorio nacional. Vinculado al Centro de Estudios Históricos, será el responsable de la sección de arqueología. Además, junto a Elías Tormo, será cofundador, en 1925 de *Archivo Español de Arte y*

Arqueología, marco perfecto para sus publicaciones. Será en la citada revista donde en 1926 publique el artículo especial sobre Alonso Cano escultor, el cual llegará a editarse incluso en forma de separata al margen de la revista. Será, sin lugar a dudas, una de sus aportaciones más interesantes sobre escultura barroca española, pues en ella, no solo aparecen los datos sobre el escultor granadino, sino que nos ofrece una manera distinta de tratar el tema de las artes. Hasta hacía poco, los estudios habían tenido como protagonista al documento y sin este, nada se podría construir; sin embargo, Gómez Moreno señala un elemento de vital importancia; nos habla de la percepción, de dejarnos llevar por las impresiones que nos produce el admirar una obra de arte, de mirarla despacio, cerrar los ojos, y analizar la impresión que nos han dejado; en este sentido, afirma:

«Las obras de arte que pasan ante ti dejando huella, removiéndote tu equilibrio expectante con emociones análogas, esas son las buenas»²⁶⁴.

Inicia su discurso reconociendo el mal trato al que se ha visto sometido el episodio escultórico barroco por culpa de las teorías decimonónicas, sin embargo excluye a Cano de esas críticas, puesto que le «fue clásico por instinto a través de su barroquismo» y «huyó siempre de la vulgaridad inexpresiva», siendo el realismo y el naturalismo los objetivos principales de la crítica. Reprocha además a quienes le denostaron por no haber sabido valorar su arte por culpa del ideal artístico europeo, afirmando que los productos de Rubens o Bernini, al igual que los españoles, «son la exaltación barroca en que al fin se resolvieron las estridencias pasionales del siglo XV contenidas por el Renacimiento»²⁶⁵.

Tras disertar sobre la situación de las artes durante la centuria anterior, entra ya a valorar la figura del escultor, empezando por retratar su personalidad aportando los datos biográficos que acompañaron a su labor de artista. Comienza dibujando la situación del taller paterno en Granada, donde Cano entraría en contacto con los más importantes artistas granadinos de principios del siglo XVII: Diego de Aranda, Diego de Navas, los hermanos Rojas, Bernabé de Gaviria, Juan García Corrales y Ambrosio de Vico; un desfile de artistas similar al que años más tarde conocería en el

²⁶⁴ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», EN *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º VI (1926), pp. 177-214.

²⁶⁵ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», EN *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º VI (1926), pp. 177-214.

taller sevillano de Pacheco, centro de tertulias por las que desfilaron los más importantes artistas e intelectuales sevillanos del Siglo de Oro.

Sobre su arte, reconoce Gómez Moreno que: «No hay otro artista entre los españoles cuya figura se exalte más, y cuyo ideal tomase vuelos por encima de todo, por encima de sus propias obras», y continúa afirmando: «Las criaturas de Cano jamás sonríen ni convidan al espectador con seducciones fáciles; jamás una actitud descompuesta saca de tino; jamás una escena vulgar ni truculenta, ni groserías, ni vacuidades. Le atormentaba el ideal, y formas atormentadas eran vehículo propicio para su arte: barroquismo en toda regla; pero sometido al equilibrio que le imponía su ejercicio de arquitecto, a la consistencia de formas que su vocación de escultor amaba»²⁶⁶.

Continúa el catedrático analizando las circunstancias que dieron lugar al nacimiento de la estatuaría barroca, y las encuentra en la crisis que se venía produciendo desde los últimos del siglo XVI; momento en que el espíritu popular comienza a renacer, España se ve sumida en una triste realidad de miserias que hacía que las gentes huyeran de ella y buscasen refugio en la religión; ellos avivó será lo que avive el culto y obligue a la divinidad a situarse en el mismo ámbito terrenal, la humanización de las figuras a las que antes se accedían y se alcanzaban por otros métodos como la mística. Sevilla, de la misma forma que había sido durante el siglo XVI el centro de mayor actividad comercial y económica, será donde la crisis más se acentúe, ocasionando, por tanto, la profusión de estos artefactos religiosos.

Más adelante nos traza la evolución de Cano, quien aún en el taller de Pacheco aún su genio no había arrancado como lo hará más tarde, en este momento «su obsesión primera fue saber, enterarse de todo; luego repetir los modelos, tanteando variaciones, más de expresión que de formas. Su despertar sobrevino acaso con motivo del retablo de Lebrija, y al trazarlo Cano encontró su camino propio, el que ya no se apartó en lo sucesivo»²⁶⁷. Poco apoco, afirma Gómez Moreno, se irá conformando su manera ya iniciada con la escultura de la Virgen de Lebrija: «desaparecieron las contorsiones y revoltijo de paños, las ampulosidades. Ahora cíñese al desnudo la ropa, marcándolo, son telas finas, blandas, obedientes a la masa que envuelven, como si entrase en ellas aquel lino sutil

²⁶⁶ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid: 1925, pp. 181 y 182.

²⁶⁷ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid: 1925, p. 190.

usado en el Olimpo de Fidias»²⁶⁸. Será así como se produzca el despertar del genio de Cano, en sus últimos años en Sevilla, un despertar que en su huída accidental a Madrid se quiebra, sin apenas legar en la Corte alguna obra, tan solo el conocido *Crucifijo* del monasterio de Monserrate.

Será en su ciudad natal donde el genio vuelva a nacer, momento en que decide arrimarse a la Iglesia, en el que según el arqueólogo «reaccionarían en su espíritu los fervores que exaltaban el país andaluz y que seguían pujantes en Granada; se llamó al interior y el fuego de la inspiración le hizo concebir otro tipo», es el momento en que nace su máxima representación de la Inmaculada en una etapa en que «procedía espiritualizarlo todo, y Cano envolvió su Inmaculada en un torbellino de curvas, como nube, que hace impenetrable la estructura corporal» una reacción hacia el barroquismo que había sido sustituido por el clasicismo en Madrid. Sitúa ahora en Granada Gómez Moreno, el momento en que florecieron sus mejores esculturas, en el que el genio del artista surgió dominante a cualquier otra moda de importación extranjera, reclamando el sabor popular de Andalucía.

Culmina su discurso sobre el granadino afirmando:

«Hombre Alonso Cano de ideas y de pasiones, en lucha con el mundo, en desequilibrio con la sociedad, se abstrajo cuando pudo, evocando para sí otro mundo fantástico, donde tuviesen cabida los héroes que supieron sentir, como él sentía; que llevaban encendido en su mente el destello divino; señores dignos de suplantar a la turba de inconscientes y ruines que la sociedad humana tenía en candelero»²⁶⁹.

En la obra recoge igualmente un extenso catálogo que es a través del cual va recorriendo los diferentes periodos del artista granadino en un artículo que constituirá la primera gran aportación a la reconstrucción de la faceta de Cano como escultor. Será además el escrito más importante hasta el momento del profesor sobre escultura barroca española, no el único, pues con anterioridad, y aún después de este, aparecen en revistas numerosas notas al respecto de algunos capítulos sobre la estatuaria nacional. Dos años más tarde de su disertación sobre Cano, colaborará en la edición del

²⁶⁸ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid: 1925, p. 194.

²⁶⁹ GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid: 1925, p. 210.

catálogo realizado con motivo de su tercer centenario; no obstante este se tratará en el apartado dedicado a la edición de dicha obra.

Angulo Íñiguez y la escultura barroca policromada

Una curiosa a la vez que cuidada obra es la que nos ofrece el profesor Diego Angulo en 1928. *La Escultura en Andalucía* es una publicación dividida en dos volúmenes en los que se recogen las imágenes de las principales obras escultóricas andaluzas; un detallado estudio gráfico que se acompaña de una serie de investigaciones o descripciones de las obras que eran recogidas en la obra y que van desde el siglo XIII al XVII. Sobre las obras que recoge, no se va a ocupar más que de atender a los principales caracteres formales así como a la información documental o un leve repaso a la historia de las obras. No hay lugar para un apartado crítico, tan solo en algunas de las notas a pie de página que acompañaban sus discursos²⁷⁰.

Su personalidad como historiador del arte se verá reflejado en un artículo que publica en *Archivo Español de Arte y Arqueología* en 1935, en él se funde su pasión por Hispanoamérica y el arte barroco, además, en este caso la escultura española. Admite la necesidad de más estudios sobre escultura de los siglos XVI al XVIII en Méjico. La obra adquiere una gran significación, pues es uno de los primeros trabajos en los que se aborda la cuestión del comercio de escultura barroca con Indias. Tras el análisis de los bustos que encuentra en la iglesia de la Profesa, inicia una disertación sobre las estatuas que, desde Sevilla partieron hacia América²⁷¹.

Inicia esta parte del trabajo retratando el panorama hispalense respecto a la exclusividad del comercio de Indias, foco de atracción para numerosos artistas, que no solo envían sus tallas sueltas, sino que, informa Angulo, llegan a contratarse retablos completos. Comienza por analizar las obras que se van a exportar a Méjico, pero se encuentra con la principal dificultad que supone la ausencia de documentación en la ciudad, más aún en cuanto a las obras del seiscientos. Por ello decide ampliar su estudio pasando a tratar las obras sevillanas que llegan a otros puntos como Guatemala, Panamá, Colombia, Ecuador o Perú entre otras. Llama poderosamente la atención la enorme

²⁷⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *La Escultura en Andalucía*, Sevilla: 1921.

²⁷¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (1935), pp. 131-152.

cantidad de obras que fueron contratadas para América. Sin lugar a dudas, una de las obras de mayor interés será el *Crucifijo* en marfil de Puebla, obra de fines del XVI debida a la gubia de Gaspar Núñez Delgado.

Si bien las obras de Angulo tratadas en este estudio, no suponen una decidida aportación para la reconstrucción de la historia de la estatuaria barroca, sí destaca por constituir uno de los primeros estudios sobre nuestra escultura en América. No obstante, nuestro límite cronológico obligan a analizar los estudios más tempranos de Angulo, pues a partir de los años cuarenta del pasado siglo, dará comienzo su activa labor como historiador, analizando en profundidad el arte barroco, tanto español como americano, y especialmente el de su ciudad natal, Sevilla.

El Homenaje en el III centenario del nacimiento de Pedro de Mena

En 1928 la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, edita una interesante publicación para conmemorar el III centenario de Pedro de Mena. En ella van a participar los máximos representantes de la historiografía sobre escultura barroca de las primeras décadas del siglo. Orueta será el responsable de coordinar los trabajos presentados por nombres tan importantes como Margarita Nelken, Angulo, Gómez Moreno, Sánchez Cantón, Mélida, Moreno Carbonero, Gallego Burín, José Francés, Tormo y Agapito Revilla entre otros; todos ellos unidos para recuperar y estudiar algunas de las más importantes obras del escultor granadino²⁷².

En el prólogo, Ricardo de Orueta plantea la denostación a la que ha sido sometida, durante el siglo XIX, la figura de Pedro de Mena, considerado, entonces, como un imaginero vulgar, seguidor de Cano sin personalidad, etcétera. Encuentra en Carl Justi y en Haendcke a dos importantes teóricos que vinieron a recuperar su figura, los primeros en iniciar una tradición que según afirma Orueta ha conllevado a considerar, en la actualidad a Mena como uno de los primeros escultores españoles, «el que lleva en su emoción un efluvio, cuando menos, de la emoción esencial de España, de la médula de su sentir, y de la España de más vigor emocional, la del siglo XVII, la decadente, la

²⁷² ORUETA Y DUARTE, R. (coord.), *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

dolorida, la mística y la exaltada». Continuará el estudioso malagueño definiendo la personalidad de Mena y cómo será esta la que defina la esencia de su obra, el sentir religioso del escultor, su amor hacia Dios y la entrega a este, a quien ofrece la totalidad de sus hijos. Un hombre de profundo misticismo, cuyos amigos estaban estrechamente ligados a la Iglesia; obispos, arzobispos y canónigos eran las gentes con que mantenía relaciones. Una personalidad, la de Pedro de Mena, sencilla de espíritu, el mismo sentimiento que sabe traducir en sus producciones. Sobre su modo de crear, afirma Orueta, que tras el encargo, y pone por ejemplo un santo, busca a un amigo cura para que le cuente su vida, después entre sus dibujos y bocetos busca una actitud, y en esta coloca a un modelo y lo copia, pero no solo esto, sino que Orueta afirma: «Se mira a sí mismo, registra hasta las últimas reconditeces de su emoción, aviva todavía más ese fuego latente, y ya febril, en su transporte de inspiración y de fe, se arranca el alma y se la echa a la gente para que rece con ella»²⁷³. Con estas palabras el malagueño define la personalidad artística de Mena. A continuación, un rosario de sus obras estudiadas por los nombres más relevantes de la Historia del Arte del momento, prestando atención inicial a las obras para la *sillería de coro* de la Catedral de Málaga.

En las primeras páginas, se van recogiendo una serie de estudios, de manera individual de las más importantes imágenes que conformaron la *sillería* de la catedral malagueña. En este sentido, sobre el *San Ambrosio de Milán*, Pierre Paris efectúa una escueta descripción, acabando afirmando sobre Mena: «He aquí el bueno, el excelente Pedro de Mena, realista hasta el extremo, reflejando la religiosidad pura del sublime Montañés, a través de la virtuosidad de Alonso Cano su maestro peligroso»²⁷⁴. Margarita Nelken, será otra de las estudiosas de alguna de las imágenes de la *sillería*, en concreto del Niño que porta San Antonio sobre el que afirmará: «Mena, creador apasionado de sus hijos y de sus obras, ofrenda este pequeñuelo cuya carne diríase modelada con besos y realiza con él, una vez más, el milagro de todo el arte español: el de no necesitar para lo más espiritual sino lo más real»²⁷⁵.

Angulo, por otra parte ve en el escultor «el que supo elevarse a más altura en la interpretación de imágenes de santos. Rara vez se desligó la plástica española de la materia como hizo el San Francisco de Asís de la Catedral de Toledo, ni representó el anhelo por la otra vida como en los San

²⁷³ ORUETA Y DUARTE, R. (coord.), *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928, p. 15.

²⁷⁴ PARIS, P. «San Ambrosio de Milán. Coro de la Catedral de Málaga», en *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

²⁷⁵ NELKEN, M., «Niño del San Antonio», en *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

Pedro de Alcántara. Pero también fue Mena en Andalucía quien sintió con más encanto la realidad que se le ofrecía a sus ojos, olvidando a veces los ideales que en las estatuas necesitaba expresar»²⁷⁶.

Entre quienes colaboran en la obra, no podrá faltar nombres como el de Gómez Moreno, quien dedica un breve artículo a la *Virgen de Belén* del escultor, la obra que mayor interés estético presenta para el profesor; Miguel Blay y su descripción del *Crucificado* de Santo Domingo en Málaga; Sánchez Cantón, quien en continuidad de su *Discurso* sobre las representaciones de San Francisco en la escultura española, aparece como el más indicado para prestar atención al modelo de Mena de la Catedral de Toledo, sobre el cual apunta: «caló más hondo que su maestro –demasiado adorador de la belleza corpórea, para alcanzar las cumbres al expresar la ascética- y acertó de tal modo a emocionar, que su *poverello* es nuestro San Francisco, como la *Purísima* de Murillo es nuestra Purísima; las dos creaciones del arte religioso español que mejor arraigaron en el alma nacional»²⁷⁷. Obra también expresiva del alma nacional será la Magdalena a la que José Ramón Mélida destina su disertación, hallando en Mena, en su temperamento la «más acertada expresión artística del natural o sea de la verdad».

Uno de los textos más bellos de cuantos aparecen en la publicación, será el de Gallego Burín quien se pronunciará afirmando:

«Difícilmente la mística española encontrará una tan fiel correspondencia en nuestro arte como en la obra de Pedro de Mena. El fue el más puro y más intenso intérprete de esta espiritualidad solitaria y torturada que, en la eliminación del yo, busca la comunicación con Dios. Pero, esa eliminación, no la logra Mena con limpio vuelo místico, sino rellenando sus formas de pasión humana y disparando esta hacia el más alto ideal»²⁷⁸.

Será esta representación en la que reconozca Gallego la esencia del arte de Mena, donde su muestra expresivo, fuerte y reseco por la lucha interior. En la obra seguirán contribuyendo los más

²⁷⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «San Isidoro de Sevilla», en *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

²⁷⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «San Francisco de Asís en el Tesoro de la Catedral de Toledo», en *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

²⁷⁸ GALLEGO BURÍN, A., «San Pedro de Alcántara en el convento de San Antón de Granada», en *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

importantes hombres de letras, a continuación José Francés nos trae el tema de sus Inmaculadas, o Elías Tormo tratando de la *Soledad* de la iglesia de San Pablo en Málaga: Moreno Villa también presta su colaboración, de la misma manera en que lo hace Agapito y Revilla, uno de los máximos estudiosos de la escultura vallisoletana, que ahora nos describe en *San Pedro de Alcántara* de la malagueña parroquia de los Mártires, obra en la que destaca el conocimiento y el estudio admirable del natural que realiza el escultor.

Esta colección de estudios significará la definitiva puesta en valor del escultor granadino, pues sobre él van a tratar diversos temas los más importantes estudiosos de las artes plásticas españolas. Son muchos los que hemos mencionado, pero no son todos los que intervienen en la publicación, que por la brevedad con que se propone nuestro estudio hemos debido descartar. Podemos concluir afirmando que la publicación vino a colocar al insigne escultor, de manera definitiva, en el lugar que se merece, en uno de los más altos de la estatuaria barroca nacional.

José Hernández Díaz y sus primeros estudios sobre escultura sevillana

No cabe duda que uno de los más importantes historiadores de la estatuaria barroca en Sevilla, será el profesor José Hernández Díaz, quien jalone buena parte del siglo XX con sus obras sobre la imaginería hispalense, tratando, por igual a todos los maestros que surgieron en ella, ya sea Martínez Montañés, o el tardío Duque Cornejo. No obstante, por la acotación cronológica con que procedemos al estudio, tan solo podemos encontrar los primeros trabajos del catedrático en Historia del Arte.

En estos primeros años, con poco más de veinte años, sus aportaciones no dejan de ser de tipo documental; la recopilación de documentos para, más tarde elaborar las que serán las grandes obras del profesor. Una de sus primeras publicaciones será la *Miscelánea de noticias documentales para la historia del arte sevillano*, de 1927, en ella va recogiendo distintas obras de la ciudad o escultores como Martínez Montañés, sobre los que reúne y aporta la documentación. Una obra en la que aún no aparece un interesante apartado crítico como ocurre en otras más tardías.

Años más tarde, en 1931 ya vemos una de las primeras obras de interés, en colaboración con Sancho Corbacho, publica *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVIII*. La obra consta de dos partes; la primera de ellas de Hernández Díaz dedicada a la retablística sevillana. En esta primera parte de la obra, el autor reclama la necesidad de elaborar aún una historia del arte sevillano completa, en la que los episodios que antaño habían sido excluidos de los estudios, formen parte de ellos como uno de los capítulos más interesantes de las artes plásticas españolas. Afirma que en los siglos XVII y XVIII, el retablo ocupará el centro de las producciones plásticas, pues la mayor parte de escultura y pintura en esos momentos producida, estaban íntimamente ligadas a la producción de retablos.

Comienza el análisis de la situación con el de la figura de Martínez Montañés, en esta ocasión en su faceta de retablista junto a Juan de Oviedo. Trata de reconstruir su formación, coincidiendo con la historiografía tradicional que la vincula a Pablo de Rojas, peor además apunta a la continuidad, una vez asentado el maestro en Sevilla, a partir del conocimiento de las obras de los artistas anteriores. Respecto al maestro afirma que: «lo que realmente tenemos que admirar en él es su manera peculiar de concebir en lo cual pocos quizás le aventajen en la historia del arte universal»²⁷⁹. Traza el capítulo destinado al maestro haciéndose una serie de preguntas que él mismo se contesta o que incluso deja en el aire. Una vez definida, más o menos, su etapa formativa, va recogiendo los retablos que a él se deben, ordenados cronológicamente. Una vez analizadas en ellos las innovaciones planteadas por Montañés, acaba su disertación reclamando un estudio amplio sobre la producción del escultor.

Continuará atendiendo a otros arquitectos de retablos que trabajaron en Sevilla, tal es el caso de Diego López Bueno, cuya formación define, será de raíz clasicista, pero sin duda Alonso Cano, constituye para Hernández Díaz el gran renovador de la retablística andaluza, cuya obra «constituye uno de los alaridos de mayor genialidad que registra el arte sevillano». Plantea su etapa formativa, haciendo caso a lo que tradicionalmente se venía apuntando, junto a Montañés, pese a que otros historiadores lo habían ya desmentido. De tal forma, Montañés y Pacheco, vendrían a insuflar en el granadino el aire clasicista del que gozaban sus obras. Continúa describiendo las innovaciones que se dan en su producción de retablos, para pasar después a tratar a otro de estos artífices, Felipe de Ribas, quien señala el estudioso que es capaz de unir en el retablo las innovaciones canescas con los elementos más tradicionales. El último artífice a quien tiene en consideración será a Bernardo Simón de Pineda, el introductor de la *columna salomónica* en Sevilla y principal artífice en la iglesia del Hospital de la Caridad. Acaba su discurso Hernández

²⁷⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, H., *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla: 1931, p. 7.

reconociendo la existencia de otros maestros que trabajaron retablos durante los siglos XVII y XVIII en Sevilla, pero cuyas obras, por ser menos conocidas o de menor relevancia, no se han incluido en la breve obra.

La segunda parte, está dedicada a los escultores imagineros; una sección la de Sancho Corbacho muy vinculada a la significación de la Semana Sana hispalense. Será a través de las imágenes de las cofradías que atienda a los principales maestros, si bien reconociendo en un primer momento la caída de numerosas atribuciones a Montañés, después tarta a los otros dos grandes escultores que más obras han dejado en este ámbito, de una parte Juan de Mesa y de otra Antonio Ruiz Gijón, siendo este capítulo, uno de los más elaborados sobre es escultor.

La obra conjunta de Hernández Díaz y Sancho Corbacho, si bien aporta la innovación de constituir un estudio sobre la producción de retablos hispalenses, estableciendo una cronología y recuperando algunos nombres que ciertamente, casi habían sido olvidados, aún la obra no se encuentra a la altura de los importantes escritos que el maestro aportará con posterioridad.

Celestino Martínez López y las cofradías de Sevilla

Los años veinte del pasado siglo será también la década en que el profesor Celestino Martínez López comience a trabajar en torno a la escultura sevillana. Si bien sus obras, distan de lo que hemos estudiado anteriormente en cuanto al apartado crítico y la elaboración de un discurso metodológico para la reconstrucción de la historia de la escultura española, sí nos va a aportar un valiosísimo trabajo general al descubriarnos multitud de documentos relativos a los artistas hispalenses desde el siglo XVI, y aún antes, hasta aquéllos de la decimoséptima centuria.

Su labor para la historia del arte ya se manifiesta en el que fuera su primer trabajo *Retablos y esculturas de traza sevillana*. En dicha publicación ya declara sus intenciones advirtiéndonos que la consecución de sus investigaciones sería la del expurgo de los numerosos archivos sevillanos en pro de la reconstrucción acertada de los episodios de las bellas artes sevillanas. Apunta desde el principio, cómo hasta pocos años hacía, la tradición había ido atribuyendo la mayor parte de las esculturas hispalenses al gran Martínez Montañés, y cómo la tendencia en los últimos años había sido la de descubrir a otros maestros que trabajaron en la ciudad, artífices de buena parte de las imágenes de

los centros religiosos sevillanos. Este hecho, advierte que no resta mérito al maestro, pues no consiste en desprestigiar su figura descolgando obras tan valiosas de su catálogo, sino de advertir cómo el escultor fue capaz de crear una escuela en la que los artistas fueron capaces de tomar lo mejor del maestro e ir incorporando nuevos elementos acordes a los tiempos en que trabajan. De tal manera este trabajo consistirá en la recopilación de numerosa documentación de os distintos archivos sevillanos, sin dar cabida a interpretación de estos y mucho menos a incluir un aparato crítico en torno a las esculturas y maestros que trata.

La misma línea adoptará la siguiente de sus publicaciones: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, publicada en 1928, viene a ser un complemento a la anterior. En la introducción nos plantea los cuatro momentos en que la actividad cultural de la ciudad alcanza el punto álgido. El primero de ellos, en el siglo VII coincidiendo con la presencia en la ciudad de San Isidoro.; el siguiente lo remonta al siglo XIII, entorno a Alfonso X el Sabio y la reconstrucción de un nuevo modelo de ciudad y cultura. Ya el tercero sería el siglo XVI, fecha en que la ciudad se transforma convirtiéndose en una de las más importantes, si no la más de Europa por el monopolio de suponía el comercio con Indias y la consecuente actividad comercial y cultural que se desenvuelve en ella, al llegar artistas desde todos los rincones de Europa para la construcción de un nuevo sistema en la bellas artes. Por último, el cuarto de los brillantes episodios sería el contemporáneo a él, los años en torno a la Exposición Iberoamericana, fechas en que la ciudad retoma una ardua actividad cultural y de transformación.

En relación a estos episodios, afirma Celestino, que su intención es la de contribuir con sus estudios al mayor conocimiento, siendo por ello que publica numerosísimos testimonios y datos documentales «fidedignos e inéditos, que estimamos provechosos a la historia de las bellas artes y a la biografía de meritísimos artistas, desconocidos u olvidados, vecinos de Sevilla durante los siglo XV al XVII»²⁸⁰.

La siguiente de sus publicaciones, aún en la línea de las anteriores, constituye la primera de las dos partes que dedica al estudio documental de los escultores que trabajan en Sevilla desde Jerónimo Hernández hasta Pedro Roldán. El primero, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte* supone la publicación de los documentos relativos a quienes contribuyeron a la construcción de la estatuaría barroca sevillana. En la introducción plantea cómo fue un grupo de escultores castellanos los que llegaron a la ciudad hacia el siglo XVI siendo capaces de crear una escuela con los ingredientes que suponían las enseñanzas de la escultura castellana y el sentir

²⁸⁰ MARTÍNEZ LÓPEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores de Sevilla*, Sevilla: 1928, p. 4.

popular del pueblo andaluz, así se pronunciará afirmando: «Jerónimo Hernández creó un tipo artístico bien distinto al hasta entonces adoptado en los talleres sevillanos de escultura, tipo precursor y semejante al que pocos años después fijó, superándolo, cual hemos dicho, el genio de Juan Martínez Montañés»²⁸¹. Tras elaborar un escueto panorama del cambio que supusieron estos artistas, continuará insertando las innovaciones en el marco de las cofradías de penitencia, principales demandantes de imágenes religiosas. Una vez expuesto, a modo de introducción estos aspectos, pasa a recoger un gran número de documentos en relación con las artes, recogiendo nombres como: Gaspar de Águila, Núñez Delgado, André de Ocampo, Juan de Oviedo o Juan Bautista Vázquez entre otros.

En la segunda parte de la publicación: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán. Notas para la Historia del Arte* continúa, en este caso con la recopilación de los documentos alusivos a los artífices que trabajaron, esencialmente en la segunda mitad del seiscientos.

En los años siguientes continuará publicando una serie de obras seguidoras en la línea de investigación marcada hasta ahora, la recopilación de documentación. Es cierto que en sus obras se refleja un gran apego al mundo de las cofradías sevillanas, elemento que siempre aparecerá reflejado en sus investigaciones, si bien es cierto que estas constituyeron los principales destinatarios de las imágenes religiosas; es el caso de la disertación documental que hace pública en 1931 *La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa*, en la cual vendrá a recoger los documentos de la hermandad, en especial los referentes al *Cristo del Amor*, que guardan relación con el escultor.

Una última obra que nos lega, dentro del marco cronológico que nos hemos impuesto será el *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco*, obra en la que entra a valorar otros aspectos a parte de los estrictamente documentales que también son recogidos. Tratará el aspecto biográfico del escultor, siempre apoyado por la documentación que recoge, pero la cuestión que ahora nos resulta de mayor interés será el apartado que destina a la crítica del escultor, al retrato de su personalidad artística la cual hace heredera de los triunfos alcanzados por los maestros que le preceden, por sus gustos y reglas estéticas.

Reconstruye cómo se dio la transformación de las artes durante el siglo XVI, a partir de la llegada a la ciudad del grupo castellano de escultores. Retrata como la sucesión de los maestros y las maneras dieron lugar a la aparición del gran Montañés en cuyo taller entraría a trabajar Mesa, más como colaborador que como aprendiz apunta. Sobre su personalidad artística señala que: «supo

²⁸¹ MARTÍNEZ LÓPEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte*, Sevilla: 1929, p.7.

personificar en las efigies de Jesucristo que esculpió tipos de soberana grandiosidad, de realismo hasta la exageración y de sentimiento religioso ajustado al sentir popular de entonces»²⁸², capaz de unir a la «tendencia clásica que aprendió de su maestro Martínez Montañés [...] la modalidad barroca [...], logrando abandonar antigua reglas estimadas como intangibles durante muchos años»²⁸³. Continuará López Martínez atendiendo a las obras más representativas del escultor, aquellas que realiza para las cofradías como el *Cristo del Gran Poder*, el *Cristo de la Misericordia* o el *Cristo del Amor*, y culminará su disertación afirmando que: «las imágenes de Jesús labradas por Juan de Mesa revelan suprema maestría artística, íntimamente compenetrada del hondo sentimiento católico del fervoroso cofrade sevillano»²⁸⁴.

Celestino López continuará trabajando en la misma línea iniciada en los siguientes años, no obstante en algunas de las obras que nos lega sí se podrán encontrar algunos juicios al respecto de las artes, pero sin lugar a dudas, lo que hemos reconocerle es el mérito de haber aportado numerosísima documentación para la construcción e la historia de la escultura sevillana, que ha ofrecido la posibilidad de proceder a una reconstrucción de ese capítulo de las bellas artes, con importantes aciertos gracias al apoyo documental.

²⁸² MARTÍNEZ LÓPEZ, C., *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco*, Sevilla: 1939, p. 48.

²⁸³ MARTÍNEZ LÓPEZ, C., *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco*, Sevilla: 1939, p. 48

²⁸⁴ MARTÍNEZ LÓPEZ, C., *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco*, Sevilla: 1939, p. 71.



Página anterior. *Ecce Homo* (detalle). Gregorio Fernández (h. 1612-1615)

9. Gallego Burín y la «Escuela Granadina»

Antonio Gallego Burín va a significar para la historia del arte, el más importante de los investigadores sobre la Escuela Granadina de escultura; será el primero que, de una manera sistemática, proceda al estudio de una serie de episodios que, hasta el momento habían sido olvidados, o estudiados sin prestarle la atención de la que eran merecedores. Así, nombres como Pablo de Rojas, José de Mora o Ruiz del Peral deberán su resurrección biográfica y artística al alcalde granadino. Nato en 1895 dedicará su vida al estudio de las artes, en concreto al barroco granadino, tarea que compaginará con la alcaldía de la ciudad que ocupará en diversos periodos desde 1938.

José de Mora

Será el escultor de la Escuela Granadina José de Mora quien ocupe el grueso de sus atenciones; sin lugar a dudas sus preferencias estéticas se inclinan hacia este escultor continuador de la estela de Cano. En la recuperación de este artista debemos, no solo ver un estudio detallado sobre su

biografía y fortuna artística, sino un paso decidido en la valoración de la estatuaria hasta entonces considerada *de decadencia*, la de los albores del siglo XVIII o incluso que se adentran durante el primer cuarto del siglo.

Su primera gran incursión en la historiografía artística será en 1925 *José de Mora. Su vida y su obra*. En ella efectúa un intenso repaso por la historia de la Escuela Granadina de escultura, atendiendo de manera especial al estudio del germen de la misma, una novedad de ardiente interés y que hasta la actualidad apenas se ha visto modificada.. Inicia la obra reparando en la complejidad de la escultura nacional, en las características especiales que adquiere la estatuaria nacional debido a la independencia con que, en un determinado momento, comienzan a trabajar los escultores españoles; por ello reconoce que es necesario proceder al estudio de estos fenómenos, habiéndose previamente, liberado de los cánones tradicionales de entendimiento de las artes, en concreto a los establecidos con el estudio de la estatuaria clásica. Hace hija a la escultura barroca española de la propia identidad española, de lo más castizo y del común de la sociedad, afirmando que ahora se produce una democratización de las artes pues estos fenómenos ya no son privativos de las clases sociales más elevadas, sino que ahora es la amplia población la destinataria de las artes. Explica Gallego las peculiaridades de nuestra escultura barroca de la siguiente manera:

«habrá que reconocerlo como la expresión más espontánea y vigorosa del sentimiento popular que, a cambio de la carencia de notas universales, tiene la fuerza imperativa de expresión en que este plasma la esencia de su ser».

Y continúa atendiendo a las causas de nuestra escultura:

«Y ese sentimiento popular, por virtud de la lucha de siglos, por la exaltación religiosa que esa misma lucha origina y por el apartamiento de España de los grandes movimientos históricos, como el de la Reforma, matiéndose uniforme, con persistencia inusitada, lejos de toda transformación y nunca propicio a admitir modificaciones esenciales de su modo, que desvirtúen la continuidad de su tradición»²⁸⁵.

²⁸⁵ GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: 1925, p. 14.

Encuentra además en la policromía la conexión entre los fenómenos escultóricos y el pueblo afirmando que: «los recursos que la policromía proporciona a la talla, facilitan al español la expresión de sus sentimientos más escondidos y así, en una rápida e ininterrumpida evolución, desarrolla a su amparo un arte que condensa los trazos enérgicos de su personalidad inconfundida»²⁸⁶.

Prosigue elaborando una ligera panorámica por la historia de la escultura española, y en concreto del germen de la escultura barroca, tratando desde Berruguete y llegando a Fernández en quien reconoce que ya estaban recogidos los principios esenciales a desarrollar por la imaginería. Presta especial atención a los escultores que trabajan en Granada como Diego de Siloé, un italianizado que es capaz de superar la pureza clásica; a Diego de Pesquera, y más tarde el *Retablo de San Jerónimo*, siendo estos los principales elementos que conforman el nacimiento de nuestra escuela, a los que además añade el hasta entonces anónimo *Descendimiento* de San Jerónimo. Después de estos fenómenos, una serie de escultores hasta la aparición en Granada de Pablo de Rojas a quien reconoce el padre de la estatuaría andaluza, por ser también el primer maestro de Montañés, máximo representante de la escultura sevillana.

El discurso de la obra estudia de manera detenida la relevancia que el sentir popular y el pueblo en general tiene en el nacimiento de la escultura humanizada. Continuará atendiendo a los nombres más importantes de cuantos trabajaron en Granada desde el setecientos. Cano será para Burín el principal maestro, quien toma los elementos de la estatuaría Castellana para reinterpretarlos y crear nuevos artefactos religiosos. Reconoce en él a un intelectual que sabe recoger lo mejor de cuanto ha podido ver, ya sea en la naturaleza, en la estatuaría clásica o en los modelos de escultores anteriores, y señala: «De cada cosa recoge lo personal e íntimo y, con fuerza y originalidad maravillosas, crea un orden arquitectónico nuevo y, en escultura, el tipo ideal de cada santo, según su concepción interior [...]. Su intento es un intento de restauración clasicista que, no llevado hasta el final, ofrece, sin embargo, el interés de ser, en el ambiente en que se desarrolla, una expresión feliz, más sana, más pura y más inteligente que sus contemporáneas dominantes»²⁸⁷.

Seguidores del gran maestro y últimos ecos de lo castizo, Mena y Mora se alzan como verdaderos poseedores de la creación escultórica del momento, a quienes sucederán José Risueño, y más tarde Torcuato Ruiz del Peral.

²⁸⁶ GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: 1925, p. 16.

²⁸⁷ GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: 1925, pp. 33 y 34.

Una vez analizadas las características y las realizaciones hasta la llegada de José de Mora, procede a estudiar su biografía de manera documental, pero no solo la suya, sino que se remonta a la llegada de su padre desde Mallorca atraído por la estatuaria granadina. Continúa relatando la formación de Mora y de los elementos que conformaron lo que resultarán ser sus obras. Descarta la formación directa de Cano, aunque si abre las puertas a la de su padre con el racionero. Hablará sobre la emoción que suscitan sus obras en íntima contemplación estudiando además las diferencias entre sus tipos iconográficos. Continuará exponiendo la dificultad para la clasificación de sus obras por las similitudes, en algunas ocasiones con las de su maestro, y con las de su hermano Diego. Proseguirá detallando el catálogo del artista así como el de su Padre y hermano; pero estos son estudios que ahora no viene al caso detallar. Finalizará su discurso reconociendo que: «Después de Cano, él es quien a su escuela brinda la nota propia y personal, compartiendo esa gloria con Mena que, aunque fuera ya del grupo granadino, en él se forma y a él pertenece»; y diferencia entre los dos afirmando que: « Lo objetivo español de esa época, búscuese en Mena: es la suya una gran energía objetiva. Pero lo subjetivo, eso, búscuese en Mora, en él mismo, que es toda la inquietud de un espíritu refinado, encerrado en el silencio, el dolor y las sombras de nuestro seisciento»²⁸⁸.

Debemos por tanto reconocer en Gallego Burín el auténtico historiador de nuestra escuela, pues aunque con anterioridad se habían efectuado multitud de estudios, estos habían tratado, de manera aislada, algunos de los episodios de mayor relevancia, pero nunca se había realizado siguiendo un rigor científico.

Los Mena, los Mora y los Roldán

El mismo año en que ve la luz su obra sobre José de Mora, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* publica un artículo en el que recoge a las tres familias de escultores que de una u otra manera son herederas de la escuela granadina, concretamente de Pablo de Rojas, si bien los últimos directamente desde la escuela de Montañés, los dos primeros, de la misma pero a través de Cano.

El artículo es de un marcado carácter documental. En él se propone rellenar algunas lagunas que existen en las biografías de los miembros de las citadas familias; una serie de datos que, el mismo Gallego Burín, reconoce haber encontrado durante sus investigaciones sobre José de Mora. Atiende

²⁸⁸ GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: 1925, p. 114.

en primer lugar a Alonso de Mena a quien dispone formándose de la mano de Pablo de Rojas, Martín de Aranda, discípulo directo de Rojas con quien posiblemente tomara algunas lecciones. Reconstruye la vida del escultor de manera escueta, en base a las noticias documentales que halla. Interesante serán también los apuntes que señala en torno al parentesco de los Menas y los Mora, recogiendo el matrimonio de la sobrina de Alonso de Mena con Bernardo de Mora; encuentra otros parentescos que por lo enrevesado de estos no vamos a señalar, sin embargo ello no condicionó la formación de los unos con los otros sino directamente de Cano. Prosigue con el estudio biográfico de Pedro de Mena, recordemos solo con la intención de aportar las últimas noticias documentales.

Será la primera vez que se descubra el lugar de nacimiento y formación de Pedro Roldán, hasta entonces dado por supuesto nato en Sevilla y formado de la mano de Montañés. Pues bien, Burín encuentra la partida de nacimiento de este en Antequera, quien más tarde se trasladase a Granada y entrara al taller de Alonso de Mena; ya con veinte años se trasladaría a Sevilla donde posiblemente bebiera de la sobras de Montañés.

Por tanto, las aportaciones de Gallego en este caso serán de carácter biográfico a partir de la diversa documentación que encuentra, por tanto no hemos de prestarle más atención que la que se merece por ofrecernos datos al respecto de las tres familias, y por tanto de la escultura de los siglos XVII y XVIII.

Gallego Burín sobre Pedro de Mena

A pesar del gran estudio que supuso la obra de Orueta para el conocimiento del escultor Pedro de Mena, él mismo reconoce en el prólogo las lagunas aún existentes en torno a su biografía; es por ello que Gallego Burín recoge algunas de las noticias que halla en el artículo anterior. También en 1928, va a participar el catedrático granadino en los estudios en torno al Centenario del escultor, pero que trataremos en capítulo aparte dedicado al catálogo editado con motivo de la efemérides. Junto a estos estudios, en 1930 publicará *Pedro de Mena y el misticismo español*²⁸⁹. Sin lugar a dudas esta constituye la obra más profunda de Gallego Burín; en ella aborda lo que supuso el misticismo para

²⁸⁹ GALLEGO BURÍN, A., «Pedro de Mena y el misticismo español», en *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 7 (1930), pp. 3-68.

la cultura española del siglo XVI y aún del XVII así como la significación que el ascetismo tendrá en un determinado momento para la sociedad española. La dicotomía entre ambas experiencias será el factor dominante en el artículo y en concreto las razones que explican el misticismo o ascetismo en la obra del escultor.

Nuestro autor considera a la escultura religiosa nacional como una significación más del misticismo religioso que caracterizó a la sociedad española. Para explicar este misticismo, en primer lugar trata de identificar al pueblo español; para ello de vale de las obras de Unamuno y de Ortega y Gasset, quienes acertaron en los retratos que plasmaron del tipo nacional y sus peculiaridades. Si bien, señala una fuerte corriente del misticismo durante el siglo XVI, ya adentrado el seiscientos, con el inicio de la decadencia de la monarquía española, apunta al cambio que paulatinamente se produce a favor de la corriente ascética. El pueblo ahora teme al amor a Dios que tanto había prodigado; ahora es el temor a este el que domina sus corazones; a partir de ahí explica Burín que se produce la humanización de su figura, pues el pueblo ahora no pretende acceder a la idealidad de la divinidad. En este momento, el ascetismo cobrará su máximo desarrollo; la renuncia a lo terrenal en la búsqueda de la indulgencia divina. De la misma forma, nuestras artes plásticas, afirma Gallego, van a sustituir el aliento místico anterior con el realismo.

Una vez planteada la mística española, pretende elaborar un retrato de la personalidad de Pedro de Mena, y lo hace dibujándolo con un tipo práctico, muy discreto y caritativo que «guarda un íntimo rincón para la emoción cristiana»²⁹⁰. Todo su arte será para la religión, pues esta es lo que más le preocupa, de manera que sus tres hijas ingresarán en el convento, imbuidas del amor a la religión de su padre. Continúa definiéndolo Mena como: «Un perfecto español de su tiempo, Más asceta que artista. Más dado a los rezos y a las devociones que a la creación estética pura. Y así, surgieron sus obras, como reflejo exacto de su ser. Hondas, intensísimas, encerradas en su intimidad, como pequeños cosmos, perdidos en el cosmos total. Llenas de individualidad y de vida»²⁹¹, una individualización que toma de los espíritus de las gentes de su tiempo. Prosigue definiendo el tipo escultórico de Mena por comparación con el de Mora; parangón a partir del cual se establece la conocida dicotomía: Mora-Misticismo/Mena-Ascetismo: «Si un escultor paisano y contemporáneo suyo como Mora, tortura sus creaciones con la obsesión de encerrarlas en un tipo, incendiado de emoción ideal, Mena por el contrario, se da íntegramente a sus modelos y en ellos busca, nos sus

²⁹⁰ GALLEGO BURÍN, A., «Pedro de Mena y el misticismo español», en *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 7 (1930), pp. 3-68.

²⁹¹ GALLEGO BURÍN, A., «Pedro de Mena y el misticismo español», en *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 7 (1930), pp. 3-68.

propias ideas, sino las que el modelo le ofrece y que han de hacerle vivir en su nueva encarnación. Es que Mena no era un intelectual y Mora sí»²⁹².

Continúa afirmando respecto a sus esculturas, en concreto que sus santos están representados «en su vida física más concisa, aunque santificada por sus preocupaciones espirituales, o el deseo de aproximarse a Dios. No hay en ellos sentimientos terribles. Ni aún la muerte tiene nada de espantoso». Este misticismo lo reconoce especialmente en las representaciones de San Francisco, San Pedro de Alcántara y en la Magdalena, y al ser estos los que mejor representan el sentido místico de su obra, es a los que dedica casi la exclusividad de su escrito. Señala Burín que será en Málaga, en la *Sillería* para la Catedral donde comienza su liberación. Será su viaje por Castilla el que, reconozca Gallego, que se produce el cambio definitivo; será el momento en que Mena inicie las series de sus místicos, el primero de los cuales, el *San Francisco* para la Catedral de Toledo supone la creación de un tipo nacional, «no encendido de amor humano, de ternura y de paz sino, por el contrario, llameante de pasión religiosa, duro de expresión y sentimiento, dominado por la idea de su salvación como cualquier otro español del siglo XVII»²⁹³. De la misma manera continuará a lo largo de su disertación atendiendo al tipo del San Pedro de Alcántara y a la Magdalena, tipos en los que es capaz de reflejar el valor humano y divino de los tipos de la sociedad española. Esta obra de Gallego Burín, supondrá una nueva manera de trabajar en la investigación sobre la escultura barroca; no atendiendo solo a las características formales o documentales como se había efectuado hasta el momento, sino que introduce, de manera definitiva, centrar la atención en otros aspectos de igual o mayor importancia que hasta los ahora reflejados.

Torcuato Ruiz del Peral y la escultura española del siglo XVIII

Por primera vez un estudioso de la escultura va a atender de manera absoluta a un escultor del siglo XVIII —exceptuando los estudios que sobre Francisco Salzillo se había llevado a cabo en la centuria anterior—. Reconoce Gallego Burín que en este momento se inicia la decadencia de las dos grandes

²⁹² GALLEGO BURÍN, A., «Pedro de Mena y el misticismo español», en *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 7 (1930), pp. 3-68.

²⁹³ GALLEGO BURÍN, A., «Pedro de Mena y el misticismo español», en *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 7 (1930), pp. 3-68.

escuelas que habían dominado la estatuaria española durante el siglo XVII; por un lado, la castellana encuentra el principio de su final, ya en 1636, a la muerte de Gregorio Fernández, pues tras él, tan solo vamos a encontrar una serie de imitadores con algunas obras que, salvo excepciones, fueron de mérito, tal es el caso de Pereira y algunas de sus estatuas. En cualquier caso, en el siglo XVIII, salvo por la presencia de los Tomé, aquella escuela podría darse por extinta. Por el contrario, en Andalucía la estatuaria barroca se va a prolongar hasta bien adentrado el siglo XVIII, y en esta consideración, la obra general de Gallego Burín supone una novedad respecto a la historiografía anterior, que consideraban ya decadentes las obras de fines del seiscientos. En Sevilla admite el catedrático, la estela de Montañés es sustentada por los Solís, Gijón y los Arce, pero sobre todo por Pedro Roldán, pero su obra no se extiende a más de 1700. Quienes le suceden, ya muestran un barroquismo más desenvuelto y arbitrario, tal es el caso de la Roldana o Duque Cornejo, admite Burín. Sin embargo en Granada no ocurre eso, siendo el foco en el que la estatuaria barroca más se prolonga en su sentido inicial, pues a la muerte de Cano, el inmediato sucesor, Pedro de Mena continúa trabajando y casi, de manera coetánea, José de Mora hasta su muerte en 1725; no obstante tras esta fecha, aún su hermano Diego prosigue con el taller e incluso hasta 1732, la obra de José Risueño, encuentra estatuas dignísimas. Más tarde aún la figura de Peral, «el más rezagado de este grupo que, recluso en su rincón andaluz, trabaja libre de contaminaciones extrañas desenvolviéndose en el círculo que la tradición local le señalaba»²⁹⁴, siendo aún poseedor de la emoción popular y sin recibir los influjos de la estatuaria francesa llegada a Madrid.

Tras tratar el panorama español en torno a la escultura del siglo XVIII, pasa a estudiar los datos biográficos del escultor, algunos de los cuales son tomados de Gómez Moreno o hallados en sus anteriores investigaciones, algunos también buscados ex profeso. Sobre su manera artística, le hace deudor de la obra de Diego de Mora en cuanto a la técnica, y del hermano de este, José en cuanto a los tipos, pero, no obstante, «le falta el calor» de las imágenes de este. Afirma que a Peral lo que le atrae es la observación de la realidad, y es por ello, que mantiene aún una férrea vinculación con la estatuaria granadina del seiscientos, por no dejarse llevar por la manera y el aire que las esculturas del XVIII adoptaban. Si bien llega a criticar en sus obras el tratamiento de los años y de los cuerpos, admite que las cabezas siempre resultan muy logradas. Igualmente critica en el escultor la falta de investigación al repetir continuamente los tipos creados por Mora, destacando tan solo sus piedades en cuanto a innovación, sin lugar a duda, las suyas, las de mayor interés del reino; también señala la novedad en la representación del tipo de San José, más vinculado al modelo diseñado por Cano para el Santo Ángel, que el directamente heredado de los Mora.

²⁹⁴ GALLEGO BURÍN, A., «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruíz del Peral», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 1 (1936), p. 185-327.

Pese a no resultar ser el escultor más brillante de la Escuela Granadina, ni si quiera al mismo nivel que los grandes nombres de la dicha, afirma:

«Pero aunque sus estatuas no tengan la elegancia poderosa de Cano, la vida dramática de Mena, la fuerza elegíaca de Mora, la finura de Risueño, ni la opulencia realista de Salzillo, no obstante, son españolas, recias y firmes, y en un instante en que el arte de la Península comienza a deshacerse en frialdades clasicistas o frivolidades decorativas, la voz honrada de Peral suena briosamente, rompiendo el silencio engolado de los salones académicos o turbando la gracia artificial y femenina de los jardines afrancesados»²⁹⁵.

Como ya hemos señalado, la obra de Gallego Burín en este momento, viene a significar un momento historiográfico de gran relevancia, pues viene a suponer la recuperación de la estatuaria del siglo XVIII, sobre la que peores críticas han caído de manos de los académicos. Sin valorarlo en exceso, la recuperación de su personalidad artística viene a suponer un importante trabajo para la reconstrucción de nuestra Historia del Arte.

Pablo de Rojas

Si bien hemos visto cómo en 1930 recupera a una importante figura de la imaginería granadina del siglo XVIII, en 1939 va a hacer pública otra biografía, en este caso la del que es considerado como *padre* de la Escuela Granadina de escultura, el alcalaíno Pablo de Rojas, haciendo hincapié en este momento en su faceta como maestro de Martínez Montañés.

El artículo, publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría* de Sevilla, se enmarca en el homenaje a Juan Martínez Montañés que la Academia celebra en 1937, pero cuyos

²⁹⁵ GALLEGO BURÍN, A., «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruíz del Peral», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 1 (1936), p. 185-327.

estudios serán publicados en 1939, en los que aparecen artículos debidos a nombres tan relevantes para la historia de la escultura española como José Hernández Díaz o Sebastián y Bandarán entre otros.

El discurso de Gallego Burín, a diferencia de los anteriores, ahora aparece con indudable sello político; vinculado al régimen franquista, Gallego se lamenta en el inicio del artículo de las desapariciones y las pérdidas patrimoniales producidas años atrás en las numerosas quemaduras de esculturas, retablos o Archivos. Un ejemplo del desastre producido será la Iglesia parroquial de Alcalá la Real, en la que, casi de manera milagrosa, afirma Gallego, que solo se salvo de la quema un libro del archivo, casualmente en el que quedaba recogida la partida de bautismo del gran Martínez Montañés, la misma población en la que nace quien fuera su maestro Pablo de Rojas, objeto principal de estudio de la disertación.

Contextualiza la obra de Rojas efectuando un recorrido por la escultura granadina desde el siglo XV. Atiende al clasicismo de Vigarny en la Capilla Real, la gracia florentina de Fancelli, el clasicismo de Jacobo Florentino o el *miguelangelismo* de Bartolomé Ordóñez; italianos e italianizantes que vinieron a renovar en Granada las artes plásticas. Sin embargo afirma que España nunca se entregará de manera decidida a los elementos italianos, pues esta tendencia se quedará aislada en Granada en manos de una serie de escultores que no saben mantener la esencia, a la vez que otros escultores como es Diego de Siloé plantea las nuevas formas italianas, pero cargadas del fuego andaluz, de los elementos más autóctonos y populares. Después una serie de escultores continúan trabajando en base a los elementos heredados del clasicismo italiano, cada vez más amanerado que no lograba ser comprendido por la población. Será entonces, tras las revueltas de las Alpujarras, cuando Pablo de Rojas abra el camino a toda una escuela, por las vías del naturalismo adentrándose en la esencia popular, configurando lo que será el germen de la Escuela Andaluza de escultura barroca. Un momento en el que convergen en España la poesía de Góngora, Juan de la Cruz o Cervantes, resultando uno de los periodos de máximo esplendor de la cultura nacional.

Reconoce que hasta el momento apenas se habían dado a conocer algunas noticias sobre el escultor. A lo que más atención se había prestado era a las obras que tradicionalmente se le atribuían, producción en la que Gallego percibe la reacción a lo clásico y la búsqueda del elemento nacional, de la esencia popular. Va recogiendo a partir de ahí los tipos iconográficos en los que más destacó en escultor, atendiendo a las obras que le eran atribuidas. Entre ellas la Inmaculada, señalando Burín que fue quien conforma el tipo definitivo, quien a su vez lo transmite, por un lado a Alonso de Mena, y por otro a Montañés. También le reconoce el mérito de haber configurado el que será el tipo de crucificado andaluz con el ejemplar que deja en la catedral granadina.

Acabará su disertación con un alegato, en clave política en la que ensalza a las ciudades que supieron conservar el legado escultórico y salvarlo de los atentados a los que las artes españolas fueron sometidas años atrás.



Página anterior. *Dolorosa* (detalle). José de Mora (1671)

10. Los años treinta

Los años treinta del siglo XX supondrán la continuidad en la línea al respecto de la investigación sobre escultura española iniciada en la década anterior. Será un momento en el que también proliferen multitud de estudios sobre la estatuaria barroca, asistimos al surgir de nuevas personalidades que van a trabajar en la materia como son María Elena Gómez Moreno u Emilio Orozco Díaz entre otros; además los que venían ya trabajando en las décadas anteriores continúan en estos años con su producción, es el caso de autores ya estudiados como Gallego Burín, Orueta o Hernández Díaz entre otros. Resultó ser una década además, marcada por los acontecimientos políticos, sin lugar a dudas, el más importante la Guerra Civil y el consecuente cambio de régimen, un momento en que la actividad intelectual se divide, optando unos por el exilio, mientras otros se ponen del lado de la dictadura y continuarán con sus trabajos, eso sí, ahora con un marcado corte nacionalista.

Trata también en esta parte, cómo durante los años veinte, treinta y cuarenta, en España se produce una *renovatio* del sueño imperial, tratando de negar el progreso histórico mediante la implantación de un Barroco extemporáneo, un *pastiche* en un *continuum* ideológico aceptado, en gran medida, por un pueblo al que nunca le ha gustado separarse de sus orígenes y prefiere mantener aún en vida un imaginario definitivamente caducado²⁹⁶.

²⁹⁶ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012. pp. 19 y 20.

María Elena Gómez Moreno

Hemos estudiado como hasta el momento, la historiografía sobre escultura barroca se ha desarrollado, por diversas vías, para la consecución de una historia de nuestra estatuaria barroca muy elaborada, pero, eso sí, aún no redactada de manera unitaria. Será por tanto la obra de María Elena Gómez Moreno quien venga a conglomerar los estudios más importantes realizados hasta la fecha para hacer pública en 1935 su *Breve historia de la escultura española*, obra en la que atiende tanto a los capítulos estatuarios de la Antigüedad en España tanto los fenómenos hispánicos como los griegos y romanos, hasta las manifestaciones del denominado neoclasicismo.

En la introducción nos muestra su malestar ante la denostación que la escultura barroca española había sufrido en el siglo anterior: «con ese típico desdén hacia todo lo nuestro, habíamos vuelto la espalda a la tradición, y si eran aceptados como gloria nacional Velázquez y Goya es porque habían traspasado los límites de lo nacional»²⁹⁷. Apunta aquí María Elena una idea esencial para entender la historiografía española decimonónica y es la obsesión de seguir las modas europeas, valorando por tanto, aquellos episodios que en Europa habían sido considerados, de ahí que los primeros estudios importantes sobre nuestra estatuaria policromada, los debamos a nombres extranjeros, y así continúa afirmando que la actitud española era la de «avergonzarse incluso de aquello que no llevase el visto bueno de Europa».

Apunta igualmente la esencia nacional y popular que va impresa en nuestra estatuaria: «La escultura ha sido en España un producto social, y como la clase directora de nuestra vida cultura ha sido siempre el pueblo, es, por tanto, un arte esencialmente castizo»²⁹⁸, señalando además cómo el elemento religioso era un factor esencial en la conformación de nuestra estatuaria.

Objeto de nuestro interés son dos de los episodios que trata en su trabajo, por un lado, uno dedicado al Naturalismo, el correspondiente al siglo XVII, y por otro, el capítulo que denomina Barroquismo. En ambos señala la importancia de los acontecimientos religiosos que serán los que determinen los desarrollos artísticos, diferentes a aquellos del siglo XVI:

²⁹⁷ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p.5.

²⁹⁸ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 5.

«los tipos escultóricos cambian también. Desaparecen los grupos de los retablos, sustituidos por estatuas sueltas y bajorrelieves; desaparecen casi los asuntos bíblicos y los santos mártires, y en cambio aumentan los temas pasionales, la Virgen Madre, la Inmaculada y los santos españoles recientemente canonizados»²⁹⁹.

Respecto al arte anterior continúa afirmando:

«La vieja tradición de arte no se había perdido, y en el siglo XVII se despoja de toda pretensión de italianismo; la escultura es casi exclusivamente de talla policromada, con policromía cada vez más sobria, sin los ricos tonos de oro del siglo XVI»³⁰⁰.

Continúa su disertación sobre el siglo XVII reconociendo la centralidad que, para las artes supondrán los núcleos de Castilla y Andalucía, y en esta última los focos sevillano y granadino, y en este sentido establece las diferencias entre el castellano y el andaluz afirmando que «se diferencia claramente también por un opuesto carácter emocional; lo castellano conserva su tradición de fuerza y realismo, con gusto por lo dramático, que no repele lo feo y desagradable [...]. Lo andaluz, en cambio, conserva un equilibrio clásico que rehuye lo exagerado y dramático; hay siempre una preocupación de belleza, de corrección, que no es incompatible con un rico contenido espiritual»³⁰¹.

Una vez establecidas las características principales de la estatuaria barroca española, así como las complejidades y todo lo que respecta a ellas, comienza a plantear cada una de las escuelas, no obstante lo realiza con la máxima brevedad que le es posible, aunque con importante acierto. El primero al que toma será a Gregorio Fernández de quien nos ofrece sus datos biográficos más importantes. Afirma que es el único escultor de magnitud que trabaja en Castilla en el siglo XVII, afirmando además que en su arte resultaba ser único, sin antecedentes, ni sucesores de mérito, pues quienes siguieron las vías trazadas por el gallego, no alcanzaron a ser más que meros imitadores del maestro. Sobre su arte, señala:

²⁹⁹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 74.

³⁰⁰ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 74.

³⁰¹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 76.

«Es un artista profundamente sincero, que muestra en sus obras fervor de creyente; el asunto no es nunca un pretexto para él: lo es todo, en absoluto. Busca transmitir ese sentimiento suyo al pueblo, en una interpretación artística tal vez demasiado humana, pero eficaz, sin duda. Su interpretación de la forma es sobria y naturalista, sin resabios clásicos»³⁰².

Continuará recogiendo parte de sus obras señalando las más importantes de cuantas realiza según cada tipo iconográfico. Una vez desaparecido Fernández, nada de relevante queda en Castilla, solo alude María Elena a la figura de Manuel Pereyra, de quien aporta sus datos biográficos así como algunas de las obras más importantes que deja en Madrid.

La escultura en Andalucía será su siguiente foco de atención, elaborando primero una ligera descripción del ambiente hispalense del momento, en torno al comercio de Indias y a la configuración de una de las mayores metrópolis de Europa, continúa disertando sobre la tradición estatuaria sevillana desde el siglo XV; no obstante pasa por Granada para atender a Pablo de Rojas, al que tan solo menciona, por ser maestro de Montañés. Sobre el este último recoge que: «eclipsó a todos sus coetáneos, hasta el punto de hacer olvidar sus nombres; toda escultura sevillana de valía era de Montañés, sin duda alguna»³⁰³.

Recoge junto a su biografía, los capítulos que condicionaron su formación, para posteriormente ir trazando su actividad recogiendo las principales obras que nos ha legado. Sobre su arte, recoge la académica: «Sus obras tienen de clásicas su ponderación, su equilibrio, que huye de toda violencia; pero las formas vacías de un italianismo no sentido, reciben de Montañés un contenido de espíritu que las hace vivir con una vida nueva, humana, lejos de la apasionada violencia de Berruguete, pero lejos también del realismo, demasiado crudo, de Fernández», y continúa afirmando: «Si Montañés domina como un renacentista la anatomía y tienen muchas de sus obras un sabor clásico, también sabe enfrentarse con el natural con admirable valentía y huyendo de todo artificio»³⁰⁴.

Continúa el discurso sobre la Escuela Sevillana tratando la importancia de los sucesores de Montañés, en concreto de Juan de Mesa, quienes contribuyeron a conformar una verdadera escuela

³⁰² GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p.77.

³⁰³ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 83.

³⁰⁴ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 85.

de escultura, y que no ocurriese lo que en Castilla a la muerte de Fernández. Sobre el escultor cordobés señala:

«Parecen luchar en él dos tendencias: de una parte, su disciplina de escuela, el gusto ambiente por la equilibrada serenidad de las obras de Montañés; de otra, arrebató y pasión, manifestada en una talla más dura, cabellos revueltos y cierta tendencia a romper normas [...]. En cierto modo, Mesa es el primer barroco sevillano»³⁰⁵

Discípulo, aunque no directo, de Montañés sitúa a Alonso Cano, quien vendría a Sevilla, ciudad en la que conocerá las obras del alcalaíno marcando entonces su producción. No obstante, señala Gómez Moreno, que no será hasta bastante avanzado en edad, que su genio sea capaz de irrumpir en las bellas artes; lo hará con el retablo de Lebrija, despuntar de las que, a partir de entonces serán sus señas de identidad. «Huyó siempre de los asuntos trágicos o demasiado realistas y sus esculturas buscan una perfección, una depuración que podríamos llamar clasicismo», con estas palabras reconoce la autora, la obra del escultor de Granada. Prosigue con la narración de sus notas biográficas, incluyendo los asuntos más truculentos que corrieron paralelos a su producción, incluso apunta María Elena, que su sosegada obra escultórica, quizás suponga una contestación a sus episodios biográficos y a su carácter. No entrará en mayores valoraciones sobre el genio de Cano aunque sí señala que sus estatuas más interesantes fueron las realizadas en los últimos años en Granada.

El discurso sobre Cano lo aprovecha para trazar un escueto panorama de la situación de la estatuaria granadina a la llegada del maestro, mencionando a Pablo de Rojas, y también, como discípulo directo de este, Alonso de Mena. Seguirá la autora tratando a los seguidores del genio granadino, con especial atención a Pedro de Mena y José de Mora, escultores para los que no se detiene en demasía, tan solo para citar algunas de sus obras más importantes así como las notas, pocas, conocidas de su biografía. Sobre Pedro de Mena si va a señalar: «Sin la elegancia de Cano ni su originalidad, prefiere los temas ascéticos y pasionales, de los que aquél huyó siempre: Dolorosas, Eccehomos, santos ascetas o penitentes»³⁰⁶. En definitiva no aporta nada nuevo a lo que hasta la

³⁰⁵ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 90.

³⁰⁶ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 97.

fecha se conocía respecto a estos escultores con los que da por finalizado el capítulo que dedica al Naturalismo seiscentista.

El siguiente capítulo lo dedica a las creaciones del siglo XVIII, y aún algunas del anterior dentro de lo que ella denomina *Barroquismo*, título del mismo. Inicia el capítulo reconociendo la situación de las artes internacionales: «Durante el siglo XVII había tenido lugar en Italia una nueva revolución artística; su promotor fue Bernini y su consecuencia, el barroquismo»³⁰⁷, una repulsa al amaneramiento que sucedió al florentino Miguel Ángel. Se refiere a los fenómenos estatuarios con las siguientes palabras:

«la escultura se convierte en ornamentación, perdido el sentido de la forma que es, como el esqueleto al cuerpo, lo que la hace sólida, y sin haber ganado en cambio valores expresivos. Entre ambas tendencias: los primores de técnica, el sentido pintoresco y el dinamismo de Italia, y la frivolidad de Francia, se desenvuelve nuestra escultura barroca»³⁰⁸.

Seguidamente procede al estudio de la escultura en las distintas zonas del país. Si bien, en Castilla, por la cercanía del ámbito cortesano, prevalece el influjo francés; en Sevilla Pedro Roldán significa el nuevo rumbo de las artes, o en Granada se mantiene la esencia seiscentista aunque algo del espíritu berninesco pudo ser contemplado ya en Alonso Cano; Murcia se convertirá en el centro en que el elemento más italianizante se materializó, en las obras del gran escultor Francisco Salzillo.

No prestará la estudiosa gran atención a los nombres que trabajan en este momento; de Sevilla, Roldan, por encarnar el espíritu renovador del *barroquismo* y Pedro Duque Cornejo, cerrando la nómina de escultores sevillanos. En Granada, donde, afirma María Elena, la tradición de Cano aún se mantuvo en el siglo XVIII, Risueño y Torcuato Ruiz del Peral serán los artífices con que culmina dicha escuela. Por último, Murcia donde Francisco Salzillo representará «el límite que separa este arte inferior de la verdadera escultura»³⁰⁹ cuyas obras destacarán por el estudio del natural; y con este, culmina Gómez Moreno, se acabará la serie de nuestros grandes imagineros.

³⁰⁷ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 102.

³⁰⁸ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935, p. 102.

³⁰⁹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935 p. 108.

Vemos como la obra de María Elena Gómez Moreno, vendrá a suponer la recolección de todo lo conseguido hasta el momento; una obra en la que se democratizan todos los periodos artísticos, en cada uno de los cuales reconoce unos valores que resultan de los espíritus de las gentes.

Dentro de nuestro marco cronológico, en 1938 publicará María Elena en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada una obra sobre las nuevas piezas aparecidas del escultor granadino Pedro de Mena. Comienza el discurso lamentándose de las pérdidas que, desde 1936, se habían producido; concretamente afirma la académica que en Málaga tan solo se había conservado la *sillería de la Catedral*. Sin embargo admite un aspecto positivo como fue la localización de nuevas obras a partir de los desastres. Una serie de obras que va insertando en el artículo comentando los tipos iconográficos a los que pertenecen y parangonándolos con otras obras. De interés resulta la evolución que plantea en el tipo de las Inmaculadas; según la estudiosa, partiendo del tipo creado por Cano en la Catedral de Granada, modelo del que se va apartando, según afirma, hasta llegar a las de más baja calidad, a la vez que más distantes del tipo de Cano. La *Inmaculada* de Alhendín (Granada) sería la primera de las que realiza; a esta le sigue la que realiza para la Abadía del Sacromonte de Granada, y por último, la de las Carmelitas de Madrid, muy similar a la de su maestro, pero en ella se ha perdido ya la «grave seriedad». Acaba su serie con la que realiza para la Iglesia de San Nicolás en Murcia. Continúa en el artículo recogiendo un gran apartado gráfico en el que recoge todas estas nuevas imágenes, que, sin embargo, no contrarrestan a las pérdidas sufridas en los años anteriores.

Emilio Orozco y los hermanos García

En 1936 se publica el primer número de Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, número en el que aparece un estudio de alto interés como es el dedicado por el profesor Emilio Orozco Díaz a la recuperación de los hermanos García para la estatuaría nacional, y más aún para la granadina. El artículo viene a corregir lo que hasta entonces se había citado respecto a estos artistas, por ejemplo la afirmación de Ceán, quien aseguraba que eran seguidores de la estela de Cano, aún cuando fueron incluso anteriores a este. Sin embargo, la documentación nada a arrojado a luz respecto a ellos, informaciones obtenidas, casi por exclusividad de testimonios de su época o de los autores de la segunda mitad del siglo XVIII. Será a partir de la nota que el Conde de Maule recoja

sobre el *Ecce-Homo* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, que se despierte el interés por estos escultores.

De su producción, y aún de la de la Escuela Granadina, podríamos afirmar, dice Orozco: «su obra es eminentemente popular; pero popular, no en el sentido de estar hecha para la colectividad, para la masa (esto no es lo granadino) sino, al contrario, para el gozo del sencillo devoto en su intimidad»³¹⁰. Sus obras, señala el profesor, están hechas para observarlas de cerca, en la intimidad, «para contemplarlas con ojos de devoto y no de crítico, para amarlas y no admirarlas».

Sobre su formación apunta a Núñez Delgado, pues encuentra una raíz en común en Sevilla, ciudad a la que parecen estar más vinculadas, así ocurre con el *Ecce-Homo* del Hospital de la Caridad, o en otras esculturas de Montañés e incluso de Mesa, obras en las que algo de la esencia de la obra de los hermanos García, es mantenido.

Plantea un idealismo, pero no en las proporciones o en los gestos, sino en aspectos como las heridas, pues no resultan reales aunque sí llaman al sentimiento doloroso del fiel que las contempla. Culminará el profesor afirmando respecto a la producción de los hermanos: «Encontramos, pues, una mezcla de valores cultos y populares, de idealismo y realismo fundidos: en suma, tenemos ante nosotros una cabal muestra del complejo típico de la sensibilidad española, con toda la fuerza a que se ha llegado en el seiscientos»³¹¹.

Con este estudio, viene el profesor Emilio Orozco a recuperar un de los episodios de mayor interés para el conocimiento global de la estatuaria granadina del Siglo de Oro, un capítulo que puede ayudar a la explicación del germen de nuestra escuela, no surgida *ex machina diaboli*, sino a partir de unos artífices concretos, en los que se condensa todo lo acontecido hasta el momento con las nuevas demandas populares.

Pero antes de acabar el decenio, aún Orozco, también en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nos dejará otro interesante artículo; si ya vino a rescatarnos la obra de los hermanos García, ahora pretende darnos a conocer otro capítulo novedoso para la plástica granadina y por ende española, el de las esculturas en barro. Comienza su discurso reconociendo el desprecio con que la figura en barro se había tratado hasta el momento, las producciones, sin duda, más desprestigiadas, pues eran las realizadas con el material más pobre de cuantos existen. Sin embargo, afirma el profesor, a la vez

³¹⁰ OROZCO DÍAZ, E., «Los hermanos García», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 1 (1936), pp. 1-51.

³¹¹ OROZCO DÍAZ, E., «Los hermanos García», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 1 (1936), pp. 1-51.

que el más pobre constituía el material en que mejor se expresaba la idea del artista: «No existe, pues, la lucha con el material que necesariamente determina se pierda en el esfuerzo de creación algo de la imagen concebida. Por esto, ya el mismo Pacheco decía que el material, aunque sea precioso, no ennoblece la escultura»³¹².

Afirma además el profesor que el barro constituye uno de los vehículos de expresión de mayor idoneidad para las formas barrocas:

«El gusto por lo movido y dinámico, en cuanto a la forma, y el desbordamiento de lo expresivo y apasionado que trae el nuevo estilo, encuentra en el barro una docilidad que permite al escultor una más exacta interpretación de su sentir»³¹³.

Continuará planteando un recorrido por los artífices que ya en los siglos XVI en Castilla hicieron uso del barro, tales son los casos de Juan de Juni o Gaspar Becerra, incluso el Greco lo usaría para crear sus modelos. Pero apunta que el foco principal lo supondría Sevilla, tierra de alfareros por excelencia; ciudad en la que nuestros hermanos García posiblemente encontrasen la formación y de ahí a que el grueso de sus producciones sean en terracota. En Sevilla se había empleado este material, incluso para las portadas de la Catedral, y así se seguirá haciendo en los siglos sucesivos si bien principalmente para elaborar bocetos y modelos. Será el siglo XVIII el momento más idóneo para esta materia; un periodo en que el gusto busca todo lo pequeño, lo lindo y lo gracioso. Será también el momento en que la tradición belenista llegada de Nápoles promueva las creaciones en este material, y en Sevilla nadie mejor que Luisa la Roldana.

En Granada el gusto por lo pequeño se acentúa aún más que en Sevilla, prueba de ello es el tamaño que tienen algunas de nuestras mejores producciones, tales como la *Inmaculada* del facistol, el *San Bruno* de la Cartuja de Mora, o el *San Francisco* de la Catedral de Toledo de Mena, una serie de esculturas que invitan a la íntima contemplación, que están hechas para ser vistas a la misma distancia con que las realizaron los maestros. Pero será sin lugar a dudas el escultor José Risueño el máximo exponente granadino en cuanto al trabajo en barro; sus creaciones graciosas y preciosistas

³¹² OROZCO DÍAZ, E, «La escultura en barro en Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 4-6 (1939-1941), pp. 91-108.

³¹³ OROZCO DÍAZ, E, «La escultura en barro en Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 4-6 (1939-1941), pp. 91-108.

ocuparán buena parte de su producción; su obra representa el sentido de lo elegante, de lo femenino y la exaltación colorista³¹⁴. Será por tanto el barro el material idóneo para aquellas representaciones de pequeño formato que tanto gustaban en Granada, y es que ya lo decía Lorca que Granada era la ciudad en que las cosas pequeñas resultaban ser las más bellas.

El Homenaje a Montañés en 1937

En 1939 la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría publica en su *Boletín* una edición especial en la que se recogen algunos de los actos más importantes que se celebraron entre octubre y noviembre de 1937 en el Homenaje a Martínez Montañés. El programa recoge un gran número de conferencias que sirvieron de apoyo a la magna exposición celebrada en la antigua iglesia del convento de la Merced. Pero además se sucedieron una serie de conciertos, visitas, veladas literarias y discursos en torno a la figura del escultor alcalaíno. En la publicación del Boletín, se recogen algunos de estos acontecimientos como fue la conferencia que Gallego Burín pronunciará en torno a la figura de Pablo de Rojas como maestro de Montañés, que ya vimos con anterioridad. Pero además aparecen recogidos resúmenes de algunas de las visitas que tuvieron lugar, así como otra serie de aportaciones, todas en torno a la obra del escultor.

De gran importancia para el conocimiento de la obra de Montañés va a resultar el *Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina* del profesor Hernández Díaz, a quien ya dedicamos un apartado de nuestra investigación. Va a ser el trabajo más completo de cuantos se llevan a cabo sobre el escultor con motivo del citado homenaje; a modo de monografía trazará una reconstrucción, tanto de su vida como del panorama de las bellas artes hispalense hasta su llegada afirmando:

«Con él (Martínez Montañés) la modalidad artística sevillana, antes aludida, alcanza su definitiva personalidad, y por ende vendría a ser el representante de la misma. Y como además el Arte no es otra cosa que el reflejo de los diversos períodos históricos,

³¹⁴ OROZCO DÍAZ, E, «La escultura en barro en Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 4-6 (1939-1941), pp. 91-108.

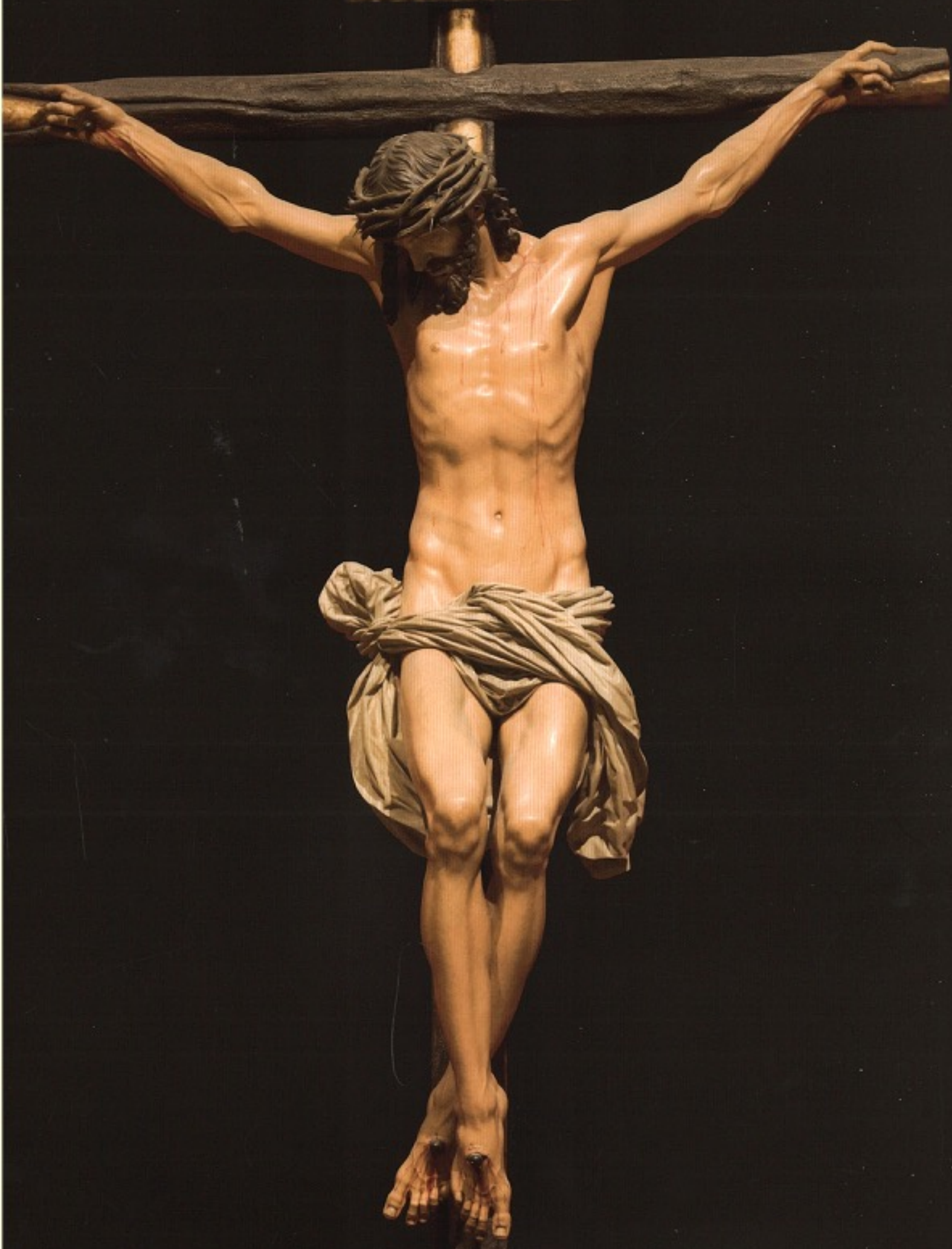
me atrevo a presentar al imaginero de Alcalá como el plasmador de las inquietudes hispanas del Bajo Renacimiento»³¹⁵.

Continuará el profesor elaborando un extenso y cuidado catálogo en el que recoge toda la obra montañesina descubierta hasta el momento, atendiendo a las principales novedades acontecidas en torno a la misma, incluyendo las nuevas atribuciones y excluyendo aquellas obras que tradicionalmente le habían sido asignadas, pero que ahora se desprenden de su catálogo.

La obra incluye las colaboraciones de otros importantes estudiosos de las artes hispalenses tales como José Sebastián y Bandarán, Carlos García Oviedo o Carlos Serra y Pickman, cuyos estudios, no obstante, no se hallan a la altura de los ahora citados.

³¹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, «Estudio iconográfico de la imagerie montañesina», *Homenaje a Montañés. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla: Imprenta municipal, 1939, p. 64.

יהושע נצרי מלך היהודים
ΩΥ ΩΣΕΩΗΗΩΝΑΖΟΡΟΒΑΔΙΑΝΩΩΑΩΝ
HUIUS IHS NAZAR REX IVDÆORVM



Página anterior. *Cristo de la Clemencia*. Juan Martínez Montañés (1603-1606)

11. La escultura barroca española durante la dictadura

Lo heredado y la nueva construcción cultural

Hemos comentado en la introducción, que la importancia de las distintas resemantizaciones que ha sufrido la estatuaria barroca, ha condicionado de manera decisiva la forma en que ha sido recibida por la sociedad. Si bien, como hemos visto hasta aquí, la historiografía ha construido los episodios artísticos nacionales desde muy diversas perspectivas: basten como ejemplo la regeneracionista que parte de la Restauración, desde 1875; o los modelos de construcción y reivindicación de los episodios artísticos estimulados durante la Segunda República. Asimismo, desde los últimos años de la década de los años 30, asistimos a una nueva resignificación de la escultura barroca española y a un nuevo modelo historiográfico, determinado por las características económicas del periodo y por la ideología de la nueva identidad nacional.

El triunfo del bando nacional en la guerra civil (1936-1939) dio paso a la dictadura del general Franco, llamada a condicionar la vida política y cultural española durante casi cuarenta años. El nuevo régimen se caracteriza, en materia cultural, por un control absoluto y una expurgación de las

instituciones culturales. Actividad que se salda con el exilio de numerosos nombres de las artes y de la cultura española o la depuración de formas y pensamiento de aquellos intelectuales que deciden quedarse en el territorio nacional. Además, nuevas figuras emergen de parte del nuevo estado, que protagonizan la construcción cultural del momento o la recuperación de un relato cultural histórico en conexión con la nueva ideología.

La censura periodística y cultural, se impuso a partir del control de todos los órganos de difusión y de la generación de una cultura de masas con enorme protagonismo del fútbol, la tauromaquia, la radio y una literatura de quiosco³¹⁶. Una cultura, la del nuevo régimen, de exaltación nacionalista, ferviente catolicismo y exaltación de la producción artística «tradicional». En este último sentido, el régimen se apropia de la estatuaría barroca, más como un símbolo y objeto devocional de el exacerbado catolicismo que como un verdadero objeto de cultura a la manera en que había sido considerado años atrás. Esta forma de sentir la estatuaría condiciona sobremanera la forma de enfrentarse a los estudios y al modo en que se recuperan los autores y los episodios artísticos.

Los años del conflicto civil y los inmediatamente posteriores resultan vacuos en lo que atañe a la historiografía sobre escultura barroca española. La redefinición del nuevo estado y la crisis social, económica y cultural de estos primeros años, determinaron la ausencia de proyectos de verdadera entidad al respecto.

El año 1936 aún significó un momento en que, algunos de los trabajos que se venían desarrollando, salen a la luz. En este contexto nacen los *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. En su número inaugural, dos trabajos sobre escultura barroca española, son la muestra de la prolífica historiografía de los años anteriores. Nos llegan además, de la mano de dos de los nombres más prolíficos de la primera mitad de siglo XX: Manuel Gómez Moreno y Antonio Gallego y Burín. Si ya el profesor Orozco Díaz había trabajado en la recuperación del nexo granadino entre dos momentos artísticos diferentes; entre dos estéticas, representado por los Hermanos García; un trabajo que desarrolla en torno a la iconografía del Ecce-Homo, en la publicación de 1934³¹⁷, ahora, los hermanos, son retomados de nuevo y amplía el estudio atendiendo a las biografías, estilo y catálogo³¹⁸. El culmen durante los años 30 de los trabajos del profesor Orozco en relación a estos escultores granadinos, llegó en 1939, en la exposición organizada en Granada de esculturas en barro y en la que las obras de los Hermanos García, ocuparon un especial protagonismo. Fruto del acontecimiento, e

³¹⁶ AA. VV., *La política cultural en España*, Madrid: 2004, p. 4.

³¹⁷ OROZCO DÍAZ, E., *Los Hermanos García. Escultores del Ecce-Homo*, Granada 1934.

³¹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio, «Los Hermanos García», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada: Universidad, núm. 1, 1936, pp. 1- 51.

indudablemente marcado por la crisis económica de los años iniciales del régimen, será el catálogo cuya composición también se le encarga³¹⁹. Número inicial el de la revista granadina, que sirve de soporte para la recuperación de una biografía y un catálogo, el de Torcuato Ruiz del Peral³²⁰, de la mano del profesor Gallego y Burín, quien, en un completísimo estudio, rescata la figura del accitano en un proceso de reconstrucción histórica que se viene desarrollado desde los últimos años del siglo XIX.

Aún en esta década la aportación de la historiografía hispanista resulta fundamental. Comienza la década con la recopilación y catalogación de las estatuas barrocas de la Hispanic Society coordinada por la experta Beatrice I. Gilman y cuyo fruto será un catálogo publicado en Nueva York³²¹. Un extraordinario interés el suscitado en el extranjero por nuestra estatuaria que aparece reflejado en los completos estudios que, desde 1925 Georg Weise venía realizando y cuyo último número ve la luz en 1939³²². También desde el extranjero llegó un estudio bastante amplio en relación a una escultura de Alonso Cano en Buenos Aires. En el trabajo se recogen aspectos biográficos y artísticos más complejos, además de preciosas fotografías estrechamente vinculadas al cine expresionista alemán³²³.

Aún quedaba espacio para dedicar dos trabajos a quien se consideraba, una de las mayores glorias de la estatuaria nacional, Juan Martínez Montañés. Si en 1937, son José Sebastián Bandarán y Antonio Gallego y Burín, quienes dedican un homenaje al escultor alcalaíno³²⁴, la década culmina con el estudio que José Hernández Díaz dedica al escultor³²⁵, como prólogo a lo que debía venir diez años más tarde y la conmemoración del III centenario de su muerte.

³¹⁹ OROZCO DÍAZ, E., *Esculturas granadinas en barro (siglos XVI- XIX)*, cat. exp. Granada: 1939. Fruto del trabajo realizado en torno a la exposición, también surge el trabajo «La escultura en barro de Granada», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.o 4-6 (1939-1941), pp. 91-108 mas apéndice con ilustraciones.

³²⁰ GALLEGO BURÍN, Antonio, «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruíz del Peral», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada: Universidad, 1936,

³²¹ GILMAN, B. I., *Catalogue of sculpture : (sixteenth to eighteenth centuries) in the collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York: 1930.

³²² WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, (4 vols.), Reutlingen: 1925-1939 [vol. I (1925); vol. II, 1 y II, 2 (1927); vol. III, 1 y III, 2 (1929); vol. IV (1939).

³²³ FRANCESCHI, A., y SANTAMARINA, A., *San Pedro de Alcántara por el imaginero Alonso Cano*, Buenos Aires: 1939. estudio de la pieza pormenorizado con referencias a la actividad escultórica de Cano.

³²⁴ SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J., y GALLEGO Y BURÍN, A., *Homenaje a Martínez Montañés*, Sevilla: 1937.

³²⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, «Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina», *Homenaje a Montañés. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla: 1939,

La tímida historiografía de los años 40

Los años 40, los de la posguerra, no significaron, ni podían hacerlo, un momento de especial brillantez en la recuperación historio-artística española. Las condiciones económicas y las políticas culturales del régimen, recelosas de todo cuanto se escribía, no fomentaron la generación de grandes y decididos productos culturales. El exilio intelectual y la continuidad de quienes decidieron permanecer en la península, determinaron los estudios sobre la cuestión.

Uno de los primeros trabajos de la década serán los dedicados a Martínez Montañés por María Elena Gómez Moreno, sin duda una de las más eficientes investigadoras durante las décadas de la dictadura; y es que a ella le debemos la reconstrucción de importantísimos pasajes de la estatuaria barroca española. Si comienza la década con el estudio dedicado al escultor afincado en Sevilla, será también con él³²⁶, mediante un trabajo que desarrolla durante 1949 (celebración del III centenario de su muerte) y que aparece en 1950³²⁷, con quien culmine y comience una nueva década. Y es que la especialista en escultura no podía permanecer muda en un momento en que los principales estudiosos de la estatuaria, dirigen sus plumas hacia el considerado «padre de la «Escuela sevillana de escultura».

No serán de una gran entidad las publicaciones que aparezcan en España durante este periodo. La crisis editorial redujo considerablemente, no solo el número, sino la calidad de las publicaciones. Tímidos trabajos destinados a la recuperación de biografías y catálogos de artistas a la vez que obras de difusión de la estatuaria barroca, símbolos del catolicismo nacional³²⁸.

Otros pequeños trabajos que ven la luz, reflejo de la difusión de los ideales estéticos que debían dominar las artes plásticas y el imaginario nacional, serán conferencias o discursos de ingreso en

³²⁶ GÓMEZ MORENO, M. E., *Juan Martínez Montañés*, Barcelona: 1942.

³²⁷ GÓMEZ MORENO, M. E., «Belleza y realismo en Montañés», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 29 (1950), Madrid, p. 3.

³²⁸ Obras de pequeño formato dedicadas a recoger, en muchas ocasiones, lo que ya se sabía sobre artistas y escultores son las protagonistas de la escena historiográfica: DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDO, E., *El escultor Alonso Cano (1601-1667)*, Madrid: 1943. Pequeño cuadernillo con las etapas de su vida y obras; CABALLERO, A., *El escultor Francisco Salzillo*, Madrid: 1944; IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, F., *Obras de Escultores Valencianos del siglo XVIII. Ensayo de una colección documental*, Castellón de la Plana: 1945; MARTÍNEZ CHUMILLOS, M., *Alonso Cano. Pintor, escultor, arquitecto*, Madrid: 1949; MARTINELL, C., *El escultor Bonifás y Massó. 1730-1786*, Barcelona: 1948.

academias. Dos ejemplos sirvan para ilustrar esta cuestión; de un lado, la conferencia de Juan Orts Román sobre Nicolás de Bussy³²⁹; una de las primeras obras dedicadas al escultor. En ella recoge su biografía y apunta un catálogo de su obra. Como discurso, el pronunciado por Celestino López Martínez para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría³³⁰ una obra en la que rescata un nuevo nombre para la historia de la escultura, en este caso, de transición al Barroco; un trabajo marcado por el estilo literario propio de este tipo de documentos.

Como obras de difusión, encontramos dos interesantes estudios concebidos como trabajos globales de la estatuaria barroca a partir de la recopilación de biografías. Ambos de 1943, suponen un resumen de la historiografía y de los episodios más importantes de la plástica escultórica barroca. José Francisco Rafols retoma a las figuras tradicionales de la historiografía española como Gregorio Fernández, Montañés, Alonso Cano o Pedro de Mena; pero a la vez, introduce nombres mucho menos conocidos como Pedro y Luisa Roldán, Luis Salvador Carmona o Luis Bonifás y Massó³³¹. Un trabajo de similares características al que publica Gonzalo Díaz López ese mismo año y en que los apartados biográficos se amplían considerablemente³³². Tan relevante será la obra que en los últimos años ha sido reeditada.

También la historiografía, se va a ocupar de la cuestión histórico-artística española desde el exterior; un acontecimiento que ya venía siendo habitual desde los inicios de la centuria. En esta ocasión será la obra de Georges Pillement, *La sculpture baroque espagnole*, publicada en París. En ella, se presta especial atención al estudio de las policromías; una de las cuestiones que más había captado la atención de quienes, desde el exterior, atendían a nuestra escultura barroca.

De entre los estudios biográficos, por su extensión y rigor metodológico, debemos señalar el dedicado al escultor murciano Francisco Salzillo que dedica José Sanchez Moreno y que fue editada en 1983, con motivo del segundo centenario de la muerte del escultor³³³. En ella recorre su biografía y catálogo pero además trata otras cuestiones de gran originalidad como el aislamiento hacia diferentes opciones estéticas del artista y que determinó su particular estilo, así como los contactos con la plástica napolitana o, incluso, su actividad como pintor.

³²⁹ ORTS ROMÁN, J., *Fray Nicolás de Bussy. El más original de todos los imagineros*, Murcia: 1945.

³³⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y la Bandera (1565-1625)*, Sevilla: 1943.

³³¹ RÁFOLS, J. F., *Las cien mejores obras de la escultura española*, Madrid: 1943.

³³² DÍAZ LÓPEZ, G., *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII*, Madrid: 1943.

³³³ SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (1645-1715)*, Murcia: 1983.

Pero si hay un acontecimiento destacado en la década, éste fue la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Juan Martínez Montañés. Una serie de actos sirvieron de reclamo para que los máximos especialistas sobre escultura barroca española, pusieran en marcha sus plumas y emprendieran la publicación de una serie de estudios monográficos y artículos en revistas y boletines que son, entonces, dedicados al escultor. Además de los estudios ya citados de Maria Elena Gómez Moreno, debemos destacar, sobre todo, la aportación de Celestino López Martínez y José Hernández Díaz, en estos momentos, los autores más prolíficos en materia de escultura barroca, especialmente sobre la sevillana. Exposiciones, jornadas y múltiples actos, supusieron la celebración del centenario³³⁴.

La década de los años 40 será también aquella en que una relevantísima figura comienza a publicar una serie de trabajos, aún relacionados al ámbito local vallisoletano; será la de Juan José Martín González, uno de los máximos estudiosos de la materia, cuya corriente historiográfica y metodología ha marcado el desarrollo de los trabajos sobre escultura barroca hasta la actualidad. Una obra, la del catedrático en historia del arte, que aún no ha sido superada.

Los años 50 y 60

Los años 50 no suponen, en absoluto un buen momento para el auge historiográfico. Van a ser muy pocos los trabajos verdaderamente relevantes en materia escultórica. Serán años en que la propaganda y la tímida difusión, más interna y de carácter ideológico, no de lugar a una producción historiográfica global de absoluta entidad. Debemos, por tanto, esperar a la década siguiente y a los inicios de una política “aperturista” que van a determinar un antes y un después en la producción cultural dentro del régimen.

³³⁴ Resultaron muy numerosos los trabajos que se realizan en el momento; sin embargo, no todo resultaron de la máxima originalidad. De entre cuantos hemos encontrado, a los ya señalados debemos sumar los de LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *San Jerónimo penitente. Magnífica escultura de Juan Martínez Montañés. Homenaje al maestro en el III Centenario de su muerte*, Sevilla: 1948, y «Homenaje al maestro escultor Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte», en *Archivo Hispalense*, n.º 35 (1949), Sevilla; y aquellos de HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: 1949 y *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: 1949.

Van a ser algunos de los grandes nombres vistos hasta ahora, quienes sigan desentrañando y sacando a la luz algunos de los relatos sobre escultura más interesantes³³⁵. Gallego y Burín, nos da a conocer en esta década a Alonso de Mena³³⁶, a la vez en que María Dolores Salazar y Bermúdez, nos descubre a Pedro Roldán en el primer gran trabajo sobre el artista³³⁷. Será también momento para ampliar el conocimiento de episodios artísticos e históricos locales³³⁸, incluso apreciando un tímido interés reivindicativo nacionalista detrás de algunos trabajos como los de Cesar Martinell en torno al barroco catalán³³⁹ y Rafael Fonrodona³⁴⁰.

Serán varios también los trabajos que aparecen en esta década dedicados a Gregorio Fernández³⁴¹. Si bien, había sido Montañés el protagonista de la historiografía en la década anterior, podemos reconocer como en los años cincuenta, será Fernández y la «Escuela castellana» quienes centren la mayoría de estudios. Quizá el más importante de los trabajos que aparecen, de la mano de uno de los protagonistas absolutos de la historiografía española sobre escultura barroca, será la *Escultura Barroca Castellana* de Juan José Martín González³⁴². Según Camón Aznar recoge en el prologo de esta amplísima obra en dos volúmenes, el trabajo de Martín González, venía a suplir una enorme carencia; un vacío historiográfico determinado por la sombra que el brillante episodio renacentista castellano había originado.

Constituye el primer gran trabajo sobre escultura barroca castellana, de cuyo olvido solo había sido salvado Gregorio Fernández. En ella trata asuntos que van más allá de la reconstrucción de biografías, elaborando, desde una visión de conjunto, un relato completísimo en el que recorre

³³⁵ También se siguen repitiendo temas ya tratados o completando biografías. Un ejemplo es la reivindicación de la figura de Salzillo en la obra de SÁNCHEZ JARA, D., y AYUSO VICENTE, L., *Salzillo* (1951), Madrid: 1967.

³³⁶ GALLEGO Y BURÍN, A., *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*, Sevilla: 1952.

³³⁷ SALAZAR Y BERMÚDEZ, M. D., *Breves aportaciones a la Escultura Religiosa en Andalucía a través de una figura representativa*, Madrid: 1955.

³³⁸ De entre los artistas e historias locales que se recogen en la década, en relación con la práctica escultórica encontramos los de GALLEGO BURÍN, A., *El Barroco granadino*, Granada: 1956; el de GARCÍA CHICO, E., *Procesiones y cofradías de la Semana Santa de Valladolid*, 1959; o, el dedicado a una monografía de IGUAL ÚBEDA, ., *Leonardo Julio Capuz. Escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia: 1953.

³³⁹ MARTINELL, C., *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vols. I, II y III, Barcelona: 1959-1963.

³⁴⁰ SOLER FONRODONA, R., «Jaume Vendrell, fuster, escultor i arquitecte al segle XVII», en *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º 56, Mataró: 1956, pp. 35-37.

³⁴¹ De entre los trabajos que se generan en torno al artista vallisoletano, destacamos el escueto estudio de GÓMEZ MORENO, M. E., *Gregorio Fernández*, Madrid: 1953 y el de GARCÍA CHICO, E., *Gregorio Fernández*, Valladolid: 1952. Esta última compuesta por una escueta biografía y amplio apéndice documental.

³⁴² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Madrid: 1958.

temas como la clientela, los materiales o la condición social del artista, además de establecer una periodización y un completo sistema de relaciones entre autores y momentos. Un estudio previo a este trabajo apareció en *Archivo español de Arte* ya algunos años antes, prestando atención al estudio de la policromía³⁴³.

Es momento también ahora para la difusión de nuestra escultura; eso sí, cada vez más, desde posturas más cercanas a criterios metodológicos derivados de los estudios de escultura verdaderamente objetivos y científicos. Si bien en 1952³⁴⁴, Bernardino Pantorra nos presenta a una serie de escultores y obras en *Imagineros españoles*, algo parecido hará en 1966 Esteban García, rescatando algunas figuras y obras relevantes del Museo Nacional de escultura³⁴⁵. En esta línea y como clara evidencia del intento de ofrecer hacia el exterior una imagen e identidad, las obras maestras que recopila María Elena Gómez Moreno y presenta en Milán en 1968³⁴⁶.

De manera paralela, la paulatina recuperación de biografías arroja, cada vez más luz, para una visión de conjunto³⁴⁷. Si bien, durante las primeras décadas del siglo, parecían solamente destacar algunas figuras muy representativas, se acerca la posibilidad de construir un relato global al respecto. En esta línea, siguen apareciendo monografías y estudios biográficos que, si bien, algunos se repiten, otros sí constituyen verdaderas y reveladoras aportaciones. Pedro de Mena; Pedro de la Cuadra³⁴⁸, prácticamente desconocido hasta el momento; Luisa Roldán³⁴⁹; quien siendo ya conocida, no se había estudiado de forma sistemática; Pedro Roldán³⁵⁰, etcétera.

³⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La policromía en la escultura castellana», *Archivo español de arte*, tomo XXVI, 1953, pp. 295-312.

³⁴⁴ PANTORRA, B., *Imagineros españoles*, Madrid: 1952.

³⁴⁵ GARCÍA CHICO, E., *Los grandes imagineros del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: 1966.

³⁴⁶ GÓMEZ MORENO, M. E., *Capolavori della scultura. La scultura spagnola*, Milano: 1968.

³⁴⁷ Trabajos de autores ya ampliamente conocidos pero, con catálogos aún en construcción y revisión son: LLORDEN, A., «El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano», en *La ciudad de Dios*, vol. 168, El Escorial: 1955, pp. 313-376; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Martínez Montañés en Lima», en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXV, Sevilla: 1965, pp. 99-108.

³⁴⁸ GARCÍA CHICO, E., *Pedro de la Cuadra*, Valladolid: 1960.

³⁴⁹ Son muy notables los estudios que realiza la hispanista GILMAN PROSKE, B., de entre los que traemos: *Luisa Roldán at Madrid*, Nueva York: 1964. También de la historiadora del arte en este momento es: *Martínez Montañés. Sevillian sculptor*, Nueva York: 1967.

³⁵⁰ MARTÍN MACÍAS, A., *El Gremio de Cordoneros de Sevilla y el escultor Antonio Ruiz Gijón*, Sevilla: 1969.

Por estos años, se emprende también, de manera sistemática, la construcción de relatos biográficos y aportaciones a los catálogos; realizados, en algunos de los casos, desde una óptica un tanto nacionalista. En esta línea trabajos reivindicativos de una identidad levantina aparecen en el Este y Sureste peninsular³⁵¹ o los desarrollados en Navarra por María Concepción García Ginza y el foco de escultura en el entorno de Juan de Anchieta, con un amplio y elaborado trabajo de recopilación documental³⁵². En el ámbito catalán, hallamos el trabajo de Josep Alsina Palomer y la recuperación, del escultor Antoni Joan Riera³⁵³.

En relación a la política de difusión, de nuevo María Elena Gómez Moreno realiza una aportación de suma relevancia al conjunto del relato artístico estatuario barroco español. Lo lleva a cabo en *La gran época de la escultura española*³⁵⁴ donde hace un recorrido por las principales biografías y piezas del renacimiento y barroco español. La obra se compone de un conjunto de láminas y fichas de las piezas incluidas, la mayor parte de ellas del Museo Nacional de Escultura. La obra se publica en México y supondrá una ventana hacia el exterior de la realidad artística nacional.

Difusión también interna a través de exposiciones, pequeñas y grandes, que suponen una evidencia de la identidad que, desde el régimen, pretenden inducirse en la sociedad española. Exposiciones como la celebrada en Granada en 1954 en torno a la figura de Alonso Cano y organizada por la Dirección General de Bellas Artes. Fruto de ella, un catálogo de María Elena Gómez Moreno, resume la actividad artística del artista granadino, incluyendo pintura y escultura³⁵⁵.

Otra exposición, aunque con un carácter más localista será la que se dedica en 1953 al artista murciano Francisco Salzillo, dentro de la política de difusión de identidad y que, en este caso es coincidente con las intenciones reivindicativas de una cultura de ámbito local. Fruto de la obra se

³⁵¹ Recogemos los siguientes: SÁNCHEZ MORENO, J., *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia: 1964; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., *Escultura mediterránea. Finales del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España*, Murcia: 1966 y IGUAL ÚBEDA, A., *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia: 1968; todos ellos, estudios en que, prestando especial atención a artistas y exponentes artísticos regionales, reconstruyen el relato histórico-artístico desde una intención reivindicativa de una identidad.

³⁵² MARTÍN GAINZA, M.^a C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta* (1969), Pamplona: 1986.

³⁵³ PALOMER ALSINA, J., «Antoni Joan Riera (1578-1638)», en Circular de l'Arxiu Històric i Museu Fidel Fita, n.º 10, Arenys de Mar: 1961, pp. 92-96.

³⁵⁴ GÓMEZ MORENO, M. E., *La gran época de la escultura española*, México: 1964.

³⁵⁵ GÓMEZ MORENO, M. E., Alonso Cano, Estudio y catálogo de la Exposición celebrada en Granada en Junio de 1954, Granada: 1954.

editó un pequeño catálogo solo con imágenes y someras notas y descripciones³⁵⁶. No podemos hablar entonces de una gran obra de difusión de la figura del escultor.

Hitos expositivos más relevantes supusieron la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Alonso Cano, celebrado en 1969 en Granada. Se celebró una gran exposición del artista a la vez que una serie de coloquios en que participaron los investigadores más relevantes. Fruto de los encuentros y de la conmemoración del centenario, para la cual se creó una comisión organizadora, resultó un gran catálogo en el que se incluyeron los encuentros y las fichas de cada una de las imágenes de la exposición³⁵⁷.

En este mismo año de 1969, cerrando la década, de nuevo otra exposición sobre Martínez Montañés, vino a reunir a los historiadores del arte más importantes, ahora en una intención, un tanto nacionalista, situando al escultor de Alcalá la real como padre de una corriente estética especial de la escultura barroca española. José Camón Aznar, María Elena Gómez Moreno, Emilio Orozco o José Hernández Díaz, son algunos de los nombres más importantes que participaron en la definición de la «Escuela andaluza» de escultura barroca³⁵⁸.

La escultura barroca española en los años finales de la dictadura e inicio de la España democrática

Con la apertura de una nueva década, se ve próximo el fin de la «destrucción de la ciencia»³⁵⁹ que, desde 1939 había condicionado sobremanera el desarrollo de las disciplinas en España. Una

³⁵⁶ AA. VV., *Imaginería de Francisco Salzillo*, cat. exp. Murcia: 1953.

³⁵⁷ AA. VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada*, cat. exp., Granada 1969.

³⁵⁸ AA. VV., *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, cat. exp. Madrid: 1969.

³⁵⁹ Véanse las obras de OTERO CARVAJAL, L. (dir.), *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria en el franquismo*, Madrid: 2006. Se recoge un fragmento de la «Orden de 4 de febrero de 1939» por la que se suspende la actividad de numerosos catedráticos universitarios por su desacuerdo con el régimen: «[...] por ser pública y notoria la desafección de los Catedráticos universitarios que se mencionarán al nuevo régimen implantado en España, no solamente por sus actuaciones en las zonas que han sufrido y en las que sufren la dominación marxista, sino también por su pertinaz política anti-Nacional. La evidencia de sus conductas perniciosas para el país hace totalmente inútiles las garantías procesales, que en otro caso constituyen la condición fundamental de todo enjuiciamiento, y por ello, Este Ministerio ha resuelto separar definitivamente del servicio y dar de baja en sus respectivos escalafones a los señores: Luis Jiménez de Asúa, Fernando de los Ríos Urrutia, Felipe Sánchez Román [...]»; p. 74.

construcción de la historia y del relato artístico español extremadamente sectaria y condicionada por una ideología política. Sin embargo, desde los años sesenta, algo parecía cambiar en el país; las políticas censoras se relajaron; el Concilio Vaticano II y posterior Conferencia Episcopal española de 1971 acabaron con la retirada de los altos cargos eclesiásticos del poder; en 1967 aparece una Ley de Libertad Religiosa; España se abría al extranjero, quería parecer un país europeo. Este nuevo ambiente determinó un aumento en la producción científica que, no cabe duda, debió arrastrar a la historiografía artística.

Abre la década Juan José Martín González y su *Historia de la escultura*³⁶⁰ donde dedica un amplio apartado a la escultura barroca española, organizada por escuelas y cronología; la semilla del gran manual que verá la luz treinta años más tarde. El profesor de la Universidad de Valladolid será especialmente fecundo en los temas de escultura durante la década de los años setenta; trabajo que desarrolla en forma de artículos, la mayor parte de los publicados en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* de la Universidad de Valladolid. Superan la decena los trabajos sobre escultura del periodo, a los que debemos sumarles otros muchos sobre pintura, arquitectura y arte en general. En buena parte de ellos, la ciudad de Valladolid, sus artistas y sus monumentos, se convierten en el objeto de estudio³⁶¹.

Nuevos nombres de cuantos ocuparán un lugar destacado en la historiografía sobre escultura aparecen en esta década. Sin duda, uno de los más relevantes será el vallisoletano Jesús Urrea, continuador de la línea de trabajo marcada por Juan José Martín González, y aún hoy con una prolífica actividad investigadora. Comienza sus andaduras con trabajos del entorno castellano-

³⁶⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de la escultura*, Madrid: 1970.

³⁶¹ Algunos de los artículos de mayor interés son los siguientes: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Un tabernáculo de Gregorio Fernández en Villaveta (Burgos)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, tomo 39 (1973), Valladolid, pp. 512-517; «El crucifijo de la Academia de San Fernando», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, tomo 39 (1973), pp. 517-521; o «Escultores del barroco castellano: Los Sierra», en *Goya revista de arte*, n.º 107 (1972), Madrid, pp. 282-289.

leonés, revisando y completando el catálogo de la obra de Gregorio Fernández³⁶², o bien, sacando del olvido nuevos nombres de escultores y noticias sobre los ya conocidos³⁶³.

Serán muchos los que en estos diez años comiencen a trabajar, o cuyos estudios vean la luz en todo tipo de publicaciones. Por las dimensiones de este trabajo resulta imposible recogerlos todos; por ello, nos ceñiremos a aquellos de determinada importancia; monografías, catálogos o artículos dedicados por primera vez a un escultor; los que constituyan los primeros trabajos de un autor o cualquiera que merezca ser nombrado por constituir un hito o una aportación significativa.

Ven también la luz en este momento las primeras contribuciones que, sobre escultura barroca, realiza Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, al igual que Jesús Urrea y Martín González, dedicado a los estudios sobre la escultura castellana, especialmente la salmantina³⁶⁴. Salvador Andrés Ordax, es otro de los estudiosos de la materia cuyas primeras publicaciones ven la luz en esta década, centradas en Navarra, Castilla-León y Extremadura³⁶⁵.

También los hispanistas realizan sus contribuciones historiográficas a la década, algunas de ellas en forma de tesis doctoral. En este sentido destacamos el trabajo de Janet A. Anderson como tesis

³⁶² URREA, J., «Un Ecce Homo de Gregorio Fernández», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 554-556; «Gregorio Fernández y el Monasterio del Carmen Calzado», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 546-553; «Un crucifijo de Gregorio Fernández», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 451-452; o «A propósito de los Yacentes de Gregorio Fernández», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 543-546.

³⁶³ URREA, J., «El escultor Francisco Alonso de los Ríos (¿-1660)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 355-369; «El escultor Francisco de Rincón», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 38 (1972), Valladolid, pp. 491-500; «El escultor Antonio de Riera», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 40-41 (1975), Valladolid, pp. 668-672; «Una propuesta para el escultor Pablo González Velázquez», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 43 (1977), Valladolid, pp. 484-488; «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 45 (1979), Valladolid, pp. 488-495; URREA, J., «Gregorio Fernandez en Sahagun de Campos», en *Tierras de León*, n.º 27, León: 1977.

³⁶⁴ Dos son los trabajos que realiza durante la década de los setenta a escultores de Salamanca: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 37 (1971), Valladolid, pp. 311-325; y «Antonio y Andrés de la Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), tomo 45 (1979), Valladolid, pp. 387-416. También ve la luz en esta década, del mismo autor la monografía que dedica a *Los Churriguera*, Madrid: 1971, un pequeño trabajo en el que señala la importancia y el papel de los hermanos en el Barroco.

³⁶⁵ ANDRÉS ORDAX, S., *La escultura romanista en Alava*, Vitoria: 1973; *Gregorio Fernandez en Álava*, Álava: 1976; *El escultor Lopez de Larrea*, Vitoria: 1976. Esta última supone un extenso y completísimo trabajo de recuperación de una biografía y el catálogo de un escultor; de una «estrella de segunda magnitud» como él mismo declara en el prólogo.

doctoral³⁶⁶ y que no verá la luz, en forma de libro, hasta 1998. De igual naturaleza es el trabajo que Ryan Howard dedica al escultor setecentista Pedro Duque Cornejo³⁶⁷.

Nuevos historiadores y nuevas biografías de escultores se continúan aportando al relato histórico-artístico. Una de las más interesantes, la que realiza el granadino Domingo Sanchez-Mesa Martín, dedicada al pintor y escultor José Risueño, que viene a inaugurar una brillante vida académica. Se trata de un completo trabajo en el que retoma, no solo la biografía del escultor, sino que traza el ambiente artístico granadino de las primeras décadas del siglo XVIII³⁶⁸. Aporta un interesante catálogo y acompaña la publicación de todo un aparato documental que hace de este trabajo uno de los más complejos e interesantes de la década.

Resultan igualmente interesantes en este momento, como primeras notas o trabajos de entidad, los trabajos sobre los escultores Antonio Dupar³⁶⁹ en el entorno murciano y sobre el levantino José esteve Bonet³⁷⁰.

El 1972 ve la luz el primero de los volúmenes de una colección sobre «Arte Hispalense» que pretende, bien recuperar o recoger las principales biografías de los artistas sevillanos o de aquellos que desarrollaron su obra en Sevilla. Fomentada desde la Diputación de Sevilla, la colección constituye la señal de la reivindicación identitaria, en este caso de carácter local, que marca parte de los desarrollos historiográficos desde los últimos años de la dictadura. La serie de monografías se extiende en el tiempo hasta 1994, trazando un recorrido por los hitos de la estatuaría hispalense más importantes. El primero de los volúmenes dedicados a los escultores viene de la mano de José Hernández Díaz³⁷¹ y será el dedicado a Juan de Mesa, uno de los máximos emblemas de la

³⁶⁶ ANDERSON, J., *Pedro de Mena: spanish sculptor (1628-1688)*, Michigan: 1970. Tesis doctoral consultada en la biblioteca del Museo Nacional de Escultura.

³⁶⁷ HOWARD, R., *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Michigan: 1975. Tesis doctoral consultada en el Museo Nacional de Escultura.

³⁶⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada: 1972.

³⁶⁹ LÓPEZ GARCÍA, D., *Antonio Dupar y Francisco Salzillo*, Murcia: 1970.

³⁷⁰ IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia: 1971.

³⁷¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa*, Sevilla: 1972. Por orden cronológico, los títulos que publica la colección son: BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán*, Sevilla: 1973; BERNALES BALLESTEROS, J., *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla: 1976; PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla: 1977; GARCÍA OLLOQUI, M. V., *La Roldana*, Sevilla: 1977; BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Sevilla: 1982; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla: 1983; DABRIO GONZÁLEZ, M. T., *Felipe de Ribas escultor (1604-1648)*, Sevilla: 1985; MONTESINOS MONTESINOS, C., *Cristóbal Ramos*, Sevilla: 1986; TORREJÓN DÍAZ, A., *José Montes de Oca escultor*, Sevilla: 1987; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Andrés de Ocampo (1555-1623)*, Sevilla: 1987; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla: 1994.

estatuaria barroca y que, si bien fue olvidado, la historiografía finalmente optó por recuperarlo de la sombra que Martínez Montañés provocaba, y otorgarle el lugar que merece.

También tendrá tiempo José Hernández Díaz para dedicarle otro estudio en 1976 a Martínez Montañés, a quien denomina «Lisipo andaluz»³⁷² y a Pedro Duque Cornejo para acabar los años setenta³⁷³.

El desalentador paisaje de la historiografía de los primeros años del régimen del general Franco, pese a las grandes personalidades que se dedican a la recuperación histórico-artística (Emilio Orozco Díaz, Manuel y María Elena Gómez Moreno, Antonio Gallego y Burín, José Hernández Díaz, Diego Angulo y un largo etcétera), parece ahora disiparse. Con la llegada de la democracia, la apertura hacia Europa, la entrada de nuevas corrientes historiográficas, y el ambiente optimista del nuevo periodo, los trabajos en torno a la escultura se multiplican dando lugar a un mar de publicaciones, trabajos y exposiciones.

³⁷² HERNÁNDEZ DÍAZ, J., Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz, Sevilla: 1976.

³⁷³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757). Estudio artístico e iconográfico, Sevilla: 1979.



Página anterior. *Cabeza cortada de San Pablo* (detalle). Juan Alonso
Villabrille y Ron (1707)

12. Los estudios sobre escultura barroca en la España democrática

El optimismo democrático

La nueva realidad política y social instaurada significó un revulsivo para los desarrollos culturales. Un proceso que, socialmente, ya se venía fraguando, incluso desde antes del fin de la dictadura³⁷⁴. La sociedad española conocía Europa y aspiraba a sus modelos políticos, sociales y culturales; sin embargo, la complejidad del cambio político, no determinará el desarrollo de una decida acción cultural hasta los años ochenta. Resultaban muy numerosa y complejos los cambios que debían realizarse. Además, la sociedad necesitaba el tiempo suficiente para asumir el nuevo estatus político. Fues necesario en primer lugar, acabar con las administraciones y órganos del franquismo, tales como la Oficina de Información, periódicos del Estado; había también que acabar con el monopolio de la Radio Nacional y sobre todo, elaborar una Constitución que determinase los caminos políticos y sociales de la nueva España.

El recién creado Ministerio de Cultura, tendrá desde 1977 una difícil tarea; de un lado, desarrollar una política cultural de absoluta apertura mediante exposiciones internacionales, congresos y

³⁷⁴ AA. VV., *La política cultural en España*, Madrid: 2004, p. 4.

premios, así como la responsabilidad de saldar deudas con los numerosos intelectuales y artistas exiliados;³⁷⁵ nombres olvidados de la cultura que ahora son tenidos en cuenta y premiados. Este ímpetu de innovación se va a ver reflejado en una serie de actuaciones culturales, cuyos presupuestos son cada año mayores, así como por medio de una intensa actividad editorial. La historia nacional debía reescribirse; era necesario recuperar aquellos episodios denostados, olvidados y condenados al ostracismo.

Los objetivos perseguidos durante los primeros años del gobierno se centran en la conservación y restitución de los vacíos culturales que habían existido hasta entonces. La renovación de equipamiento, apoyo a la creación y el incentivo de centros de arte suponen las principales vías de actuación. La gran efervescencia creativa unida, a la libertad de expresión, hacen de estos productos culturales una fuente de reclamo social. Durante los años ochenta, la comunidad demanda una producción cultural con que quiere sentirse identificado. Las cada vez mayores necesidades de expandir la cultura, llevó a la administración estatal a delegar buena parte de sus funciones en las administraciones autonómicas

El auge autonómico

El Estatuto de Autonomía, recogido en la Constitución española de 1978 contempla el trasvase de una serie de competencias al gobierno regional. De entre las políticas de mayor responsabilidad que son depositadas en las administraciones autonómicas, la cultura ocupa un lugar destacado. El traspaso de competencias a las Comunidades Autónomas, resulta determinante en la configuración de un «estado cultural» en el que son reconocidas la especificidad de cada región. En aquellas áreas con idioma propio, las políticas culturales se dirigen especialmente hacia la recuperación identitaria que tanto espacio había cedido durante los últimos años³⁷⁶.

La nueva estructura de gestión cultural establece una organización en tres niveles administrativos: la Administración Central, las Comunidades Autónomas y las entidades locales, cada una de ellas con diferentes competencias. Son los gobiernos regionales aquellos que mayor compromiso cultural

³⁷⁵ AA. VV., *La política cultural en España*, Madrid: 2004, p. 4.

³⁷⁶ AA. VV., *La política cultural en España*, Madrid: 2004, pp. 5-8.

adquieren, pues son responsables de museos, bibliotecas y archivos. Debemos añadir, además, que son los principales responsables de la actividad educativa y universitaria, principal foco investigación y desarrollo historiográfico. Esta responsabilidad determina que las directrices de la administración y los programas educativos y culturales de cada una de las comunidades, se piense dirigido hacia la búsqueda y construcción de una identidad regional. Exposiciones, publicaciones y programación de actividades, se ocupan de presentar a la sociedad las producciones culturales autonómicas, tanto pasadas pasadas como contemporáneas. Las obras y relatos se transforman, ya no encontramos apenas estudios o exposiciones que consideren a la escultura en una dimensión global, nacional; ahora se buscan nuevas identidades y sistemas de relaciones entre artistas y ciudades de una misma región. Se pierde parte de la visión de conjunto en la construcción de los episodios, que, no obstante, había obviado parte de los sucesos, para estrechar los conjuntos objeto de análisis y obviar, desde una óptica diferente, otras partes del relato.

Los mismos nombres que, durante la década anterior, se habían ocupado de rescatar y reconstruir los episodios histórico-artísticos de la estatuaria barroca, van a continuar en su labor. Ahora en un ambiente de absoluta efusión editorial y con un alto grado de protagonismo vindicativo³⁷⁷. Especialmente en Cataluña, la cultura se convierte en el «caballo de Troya»³⁷⁸ de las políticas nacionalistas a cuyo amparo produce la construcción de identidades y relatos.

Castilla y León y Andalucía serán las principales comunidades que emprendan la construcción de una identidad a partir del estudio de sus iconos. La escultura barroca, y las tradiciones a ellas asociadas, desempeñan un papel fundamental en el juego de las nuevas políticas socialistas que, desde 1982, pretendían hacer partícipes a toda la sociedad de una identidad cultural. Nombres fundamentales como Juan José Martín González, Jesús Urrea o José Hernández Díaz protagonizan la cimentación de la visión regionalista de la historia sumados a los nuevos nombres que comienzan a tener un peso importante en la investigación; todos ellos vinculados a la revitalización o creación de nuevos departamentos de historia del arte.

³⁷⁷ PÉREZ YRUELA, M., «La política cultural en Andalucía», en *RIPS*, vol. 11, n.º 3 (2012), p. 65.

³⁷⁸ MARZO, J. L. y BADIA, T., *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, 2006.

En el ámbito castellano-leonés, Martínez González³⁷⁹, Esteban García Chico³⁸⁰ y Jesús Urrea³⁸¹ continúan la labor ya iniciada años atrás de reconstruir cada uno de los episodios de la historia de la escultura barroca española, especialmente aquella de la «Escuela castellana». En Andalucía el más prolífico seguirá siendo José Hernández Díaz³⁸² y sus investigaciones en torno a la escultura sevillana. En Granada el profesor Domingo Sanchez-Mesa³⁸³ será quien mayor espacio dedique a la estatuaria barroca.

Si bien Andalucía y Castilla y León habían sido definidas por la historiografía como los dos focos de creación más importantes, el resto de regiones y comunidades reivindican, como parte de su historia y su patrimonio las creaciones estatuarias barrocas. Muy numerosos y repartidos por toda la geográfica española van a ser los estudios propuestos para el restablecimiento del relato obviado por la historiografía artística. José Manuel Martínez Ramírez se encarga de la producción en el entorno navarro³⁸⁴; José Ángel Barrio Loza hará lo propio con la escultura riojana en un complejo estudio por cada una de las zonas de la comunidad³⁸⁵, así como en el área del País Vasco. En Canarias,

³⁷⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Un ecce homo atribuible a Fernández de la Vega», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 51 (1985), Valladolid, pp. 474-475 o «Un crucifijo del taller de Valmaseda», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 55 (1989), Valladolid, pp. 401-404.

³⁸⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid:1980.

³⁸¹ URREA, J., «Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 46 (1980), Valladolid, pp. 375-396; «Escultores coetáneos y discípulos de G. Fernández, en Valladolid», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 50 (1984), Valladolid, pp. 349-370; «Nuevos datos y obras del escultor Felipe de Espinabete (1719-1799)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 51 (1985), Valladolid, pp. 500-506; «Una Virgen del Rosario de Gregorio Fernández», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 54 (1988), Valladolid, pp. 425-427; «Nuevos datos y obras del escultor Andrés Solanes (+ 1635)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSSA)*, tomo 55 (1989), Valladolid, pp. 481-488.

³⁸² «Los Ocampo, imagineros gienenses del Siglo de Oro», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 103 (1980), pp. 93-119; «El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 58 (1984), Madrid, pp. 25-76; «De nuevo con Juan de Mesa (aportaciones y realizaciones en su centenario)», en *Boletín de Bellas Artes*, n.º 15 (1987), Sevilla, pp. 171-276; «Jerónimo Hernández y el arte sevillano», en *Boletín de Bellas Artes*, n.º 15 (1987), Sevilla, pp. 11-18; «Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros, en el barroco sevillano», en *Boletín de Bellas Artes*, n.º 17 (1989), Sevilla, pp. 89-108.

³⁸³ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 1, n.º 1 (1988), Madrid, pp. 39-54

³⁸⁴ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos de Escultura en los límites de las Provincias de Alava, Navarra y La Rioja*, Logroño: 1981 y RAMÍREZ MARTÍNEZ J. M. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Logroño: 1984.

³⁸⁵ BARRIO LOZA, J. A., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid: 1981 y BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaumont en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao: 1984.

Clementina Calero Ruiz³⁸⁶ es la responsable de un estudio de conjunto, mientras que en Asturias, un trabajo similar realiza Germán Ramallo en 1985³⁸⁷. Murcia y la escultura del entorno también participa de la reivindicación cultural. Francisco Salzillo ya había sido destacado por la historiografía, no solo murciana sino nacional. Ahora los estudios, recopilaciones y exposiciones lo convierten en una de las personalidades artísticas más estudiadas³⁸⁸.

También Cataluña, como no lo hacía desde hacía años, en el programa de recuperación identitaria comienza a prestar atención a la escultura barroca que había permanecido a la obra de la importancia que en la comunidad adquiere la estatuaría medieval y la producción contemporánea. Aurora Pérez Santamaría³⁸⁹ será la responsable del primer gran estudio tras la obra publicada por Martinell de 1936 y publicada en 1948. En ella recoge las biografías y producción de los artistas que trabajaron en un momento en que la estética barroca se había consolidado.

No fue solamente la administración autonómica la responsable de la concentración de los ámbitos de estudio en áreas geográficas concretas. Fue una responsabilidad compartida con las administraciones locales que buscan una identidad propia y una idiosincrasia en la producción cultural que fue llevada a cabo en sus límites geográficos o bien, por artistas nacidos en ellos. La construcción del relato histórico local y de las biografías y catálogos de obras, supone durante la década de los ochenta, y aún hoy, una de las principales vías editoriales y de difusión.

Cualquier ciudad se enfrenta al estudio de sus artistas, sus obras y a su cultura. En muchas ocasiones relacionadas con otros productos como la Semana Santa. En relación a ello, los trabajos asociados a la difusión y a la investigación, resulta muy abundante en áreas y ciudades como Valladolid, Murcia, Sevilla o Granada. Imposibles enumerar y recoger los estudios que al respecto difundieron una serie de identidades en cualquiera de los ámbitos geográficos españoles. Exposiciones, conferencias, artículos de investigación, pequeñas notas en boletines de todo tipo, trabajos promocionales, estudios monográficos, etcétera recogen parte de la producción escultórica barroca, prestando

³⁸⁶ CALERO RUIZ, C., *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Tenerife: 1987.

³⁸⁷ RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo: 1985 y Luis Fernandez de la Vega. *Escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo: 1983.

³⁸⁸ En torno a la figura de Salzillo y de la escultura en el sureste de la Península: VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante: 1981; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia: 1982; MARTÍNEZ BLASCO, T. y M., *Vida y obras del adepto Nicolás de Bussy. Arquitecto y escultor Barroco amante de la alquimia (1650-1706)*, Alicante: 1983; PARDO CANALIS, E., *Francisco Salzillo*, Madrid: 1983; GARCÍA-SAUCO BELENDEZ, L. G., *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Albacete: 1985.

³⁸⁹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.) projecció a Girona, Lleida*: 1988.

especial atención hacia aquellas figuras que se habían sido elevadas a la categoría de «símbolos» nacionales; ahora elevados a la de «símbolos» regionales o locales³⁹⁰.

Mucho menor peso tendrán los estudios que, con carácter genérico, partiendo de una visión de conjunto nacional, se emprenden durante estos años. Son dos las más importantes, ambas por Juan José Martín González. La primera de ellas, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*³⁹¹, si bien no hace referencia exclusiva a los escultores, sí que será de gran utilidad para entender el ambiente económico, artístico y social más inmediato de quienes se dedicaban a las artes plástica. El segundo de ellos, si bien no constituye un trabajo de investigación, por el vehículo en que se difunde: la revista *Historia 16*, consigue alcanzar a un sector de la sociedad más amplio que el lector de monografías u otro tipo de publicaciones. Además, el tema procesional, resultaba ya especialmente atractivo para una gran masa social que encuentra en el arte barroco unas señas identitarias³⁹².

Un fenómeno que cobra especial importancia en esta década, va a ser el de las exposiciones. La vorágine cultural de los ochenta hizo uso de la herramienta expositiva como principal vía de comunicación. La exhibición y el catálogo editado en buena parte de ellas, lograron la atracción social hacia este tipo de artefactos artísticos. Exposiciones de artistas consagrados; de otros menos conocidos y que pretenden reivindicarse como parte de una identidad cultural local o regional; de «escuelas» escultóricas o práctica estatuaría en un ámbito geográfico determinado, etcétera. De entre aquellas del primer tipo, las que se dedican a un artista ya conocido, debemos destacar los actos que en 1989 se llevan a cabo para conmemorar el tercer centenario de su muerte. Una gran exposición se celebra en Málaga fruto de la cual, un gran catálogo aglutina a los especialistas más destacados que, en esta fecha trabajan en torno a la figura del artista granadino³⁹³. Publicado en dos partes, la primera de ellas recoge los estudios expuestos en el Simposio celebrado como parte de los actos, en el que intervinieron el propio Henares Cuéllar con una moderna introducción al panorama escultórico de Pedro de Mena; Julián Gállego ocupándose del sentido de los tipos

³⁹⁰ Algunos de los estudios que encontramos de estas características que, no por buscar un fragmento menor de la historia del arte, deben ser considerados como de menor entidad, son los siguientes: ROMERO TORRES, J. L., *La escultura en el Museo de Málaga (siglos XIII-XX)*, Madrid: 1980; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense*, Huelva: 1981; URREA, Jesús, *Guía Artística de Valladolid*, Valladolid, 1983; DÍAZ VAQUERO, M. D., *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba: 1987; y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y DE LA PLAZA SANTIAGO, F. J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid, 1987.

³⁹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984.

³⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El arte procesional del barroco», en *Historia 16. Cuadernos de arte*, Madrid: 1985.

³⁹³ AA.VV., Pedro de Mena (1628-1688), cat. exp., Málaga, 1989.

iconográficos que predomina en la escultura barroca andaluza; el profesor Domingo Sánchez-Mesa será el responsable de analizar el estilo artístico del escultor; Martín González es el responsable de los contactos e influencias que la escultura castellana pudo ejercer en la obra del maestro granadino; María Elena Gómez Moreno traza una revisión del catálogo del artista a partir de sus temas iconográficos y José Luis Romero Torres será el encargado de analizar las condiciones sociales y económicas del siglo XVII en que se desenvuelve el artista.

La segunda parte la ocupa el catálogo de la muestra celebrada en el interior de la Catedral de Málaga comisariado por Sánchez-Mesa. La exposición supuso una muestra de la «Escuela granadina» de escultura pues en ella participaron obras de Alonso de Mena, Cano, Mora y los seguidores de la estatuaria de Mena.

Los actos en homenaje a Pedro de Mena no solo se dieron en Málaga o en el ámbito andaluz; también el Museo Nacional de Escultura dedica una exposición en su sede al escultor granadino. Un catálogo del entonces director y comisario de la exposición, Luis Luna, quedó de los actos celebrados en Valladolid y que trataban de las relaciones entre Pedro de Mena y el foco castellano³⁹⁴.

Además serán muchos otros los escultores que reciban un homenaje en esta década, en la mayoría de los casos en un ejercicio de exaltación nacionalista. protagonizan exposiciones Pedro Duque Cornejo y Roldán como figura sevillana del barroca tardío³⁹⁵; Jerónimo Hernández, considerado como parte de la Escuela andaluza³⁹⁶; a Luis Salvador Carmona en el Museo de Escultura de Valladolid³⁹⁷; o a Gregorio Fernández en 1984 comisariado por Jesús Urrea y en 1986 en el Museo Nacional de Escultura en conmemoración del 350 aniversario de su muerte³⁹⁸.

El Museo Nacional de Escultura será de extraordinaria importancia durante esta década en la difusión a través de exposiciones y catálogos de la estatuaria nacional como par de una identidad, no solo nacional, sino como suma de diferentes identidades locales o regionales. En 1984 será la escultura andaluza la que ocupe las salas del centro en una exposición coordinada por la entonces

³⁹⁴ LUNA, L., *Pedro de Mena y Castilla*, cat. exp., en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid: 1989.

³⁹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*, Catálogo de exposición, Sevilla: 1980.

³⁹⁶ BERNALES BALLESTERO, J. (coord.), *Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América*, Cat. exp., Sevilla: 1986

³⁹⁷ AA. VV., Luis Salvador Carmona en Valladolid. Cat. exp., Valladolid: 1986.

³⁹⁸ URREA, J., *Esculturas de Gregorio Fernández*, Cat. exp., Valladolid: 1984 y GARCÍA DE WATTENBERG, E., *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*, Cat. exp., Valladolid: 1986.

directora Eloísa García de Wattenberg³⁹⁹; más tarde otra donde se recoge el panorama escultórico vallisoletano en el cambio hacia el siglo XVII⁴⁰⁰; y, finalmente otra de imágenes de la pasión en pequeño formato⁴⁰¹. La colección del museo también estará presente en la exposición que, con motivo del IV centenario de la muerte de Teresa de Ávila, se celebra una en Ávila recorriendo la historia de la escultura castellana⁴⁰².

Otra gran exposición que merece ser reseñada es la celebrada en Murcia en 1983 con motivo del segundo centenario de la muerte de Francisco Salzillo⁴⁰³. De la exhibición surgió la edición de un gran catálogo en el que participaron importantes investigadores recogiendo temas que trascienden los habituales en torno a la estatuaría seiscentista, ocupándose de la política cultural borbónica y el especial ambiente que le tocó vivir. Grande resulta también el trabajo documental que aparece incorporado.

Junto a las obras ya señaladas debemos destacar trabajos monográficos que se dedican, por una parte a los escultores más relevantes, reclamándolos como símbolos de una identidad cultural, o tratando recuperarlos como parte de esta. Especialmente importante son los trabajos dedicados a Martínez Montañés y a Alonso Cano, quizá los maestros cuya obra ha gozado de mejor fortuna crítica. Hernández Díaz dedica su obra al escultor alcalaíno⁴⁰⁴ mientras que del granadino lo hace Harold E. Wethey; no solo como artista de la madera, sino también como dibujante, pintor y arquitecto⁴⁰⁵.

Se conmemoraba en 1983 el tercer centenario del nacimiento de Juan de Mesa, un escultor prácticamente desconocido cien años antes y que pretende ser reivindicado mediante una serie de actos entre los cuales, la reedición del libro de José Hernández Díaz que en 1972 publicase para la colección *Arte Hispalense*, ahora ampliado, vino a actualizar el catálogo del artista⁴⁰⁶. Junto a ello, la

³⁹⁹ GARCÍA DE WATTENBERG, E. (coord.), *Escultura andaluza. Siglos XV a XVIII*. Cat. exp., Valladolid: 1984.

⁴⁰⁰ *La escultura en Valladolid hacia 1600*, cat. exp., Valladolid: 1985.

⁴⁰¹ LUNA, L., *Pequeñas imágenes de la pasión en Valladolid*. cat. exp., Valladolid: 1987.

⁴⁰² *Escultura castellana (siglos XVI-XVIII). Exposición en el IV centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús*, Ávila: 1982.

⁴⁰³ BELDA NAVARRO, C. (coord.) et al, *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Cat. exp. Murcia: 1983.

⁴⁰⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Martínez Montañés*, Sevilla: 1987

⁴⁰⁵ WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid: 1983.

⁴⁰⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1883-1627)*, Sevilla: 1983.

organización de las *Jornadas de Estudio sobre Juan de Mesa (1583-1627) y la escultura andaluza de su tiempo*, por parte del Museo de Bellas Artes de Sevilla y la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en las que participaron, entre otros, María Elena Gómez Moreno, José Hernández Díaz y Juan José Martín González. Además, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, puso su número anual de la revista *Apotheca* a disposición de la memoria del escultor. Junto a todas esas actividades, la Dirección General de Bellas Artes organizó una gran exposición en Pabellón Mudéjar de la ciudad entre diciembre de 1983 y enero de 1984 titulada *Sevilla en el siglo XVII*, del que surgió un catálogo homónimo⁴⁰⁷.

En esta línea editorial, son muy numerosas las monografías, revisiones, reediciones y trabajos de todo tipo que se dedican a los escultores de cualquier ámbito geográfico. Una actividad investigadora que continúa durante las décadas posteriores y que, aún hoy, continúa recuperando biografías y detalles brillantes de la realidad artística española desde finales del siglo XVI y hasta bien entrado el XVIII⁴⁰⁸.

Los años 90 y el cambio de milenio

La inercia cultural de los ochenta se traduce en una política cultural similar en España durante los años siguientes. Las ganas y las ilusiones por pasar a la primera escena internacional, mediante acontecimientos como los Juegos Olímpicos de Barcelona o la Exposición Internacional de Sevilla en 1992, supuso un hito político, social y cultural. España era una potencia internacional con extraordinarias características culturales. Una identidad que debía continuar construyéndose a partir de los estudios historico-artísticos. Sin embargo la política cultural española había tratado al arte y a la cultura como «objetos estratégicos» de visualización y de promoción. A ello debemos, en lo que respecta a nuestro asunto, el gran número de catálogos, monografías y publicaciones de

⁴⁰⁷ AA. VV., *Sevilla en el siglo XVII*, Sevilla: 1983.

⁴⁰⁸ De entre los trabajos monográficos realizados, debemos señalar los de MARTÍN MACÍAS, A., *Francisco de Ocampo. Maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla:1983; TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*, Madrid: 1982; DABRIO GONZÁLEZ M. T., *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba: 1985; y GINZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito Hita del Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*, Sevilla: 1986.

difusión. Se había fomentado una política promocional en lugar de unas medidas seriamente productivas, ya sea artísticas o historiográficas⁴⁰⁹.

Si bien el presupuesto destinado a cultura, durante los años ochenta había pasado de mucho menos de un euro por habitante a comienzos de la década, en 1992 alcanza un máximo de más de 38⁴¹⁰. Una extraordinaria subida que llevó hacia una recesión económica desde 1993 que debía traducirse en la actividad investigadora y editorial que se extiende hasta los primeros años del 2000.

La actividad cultural sufrió una caída que se hizo notar en el volumen de las exposiciones y en las dimensiones de las actividades culturales; No obstante, aún habrá lugar para numerosos trabajos y la aparición de nuevos e intensos investigadores.

Será una de las décadas más intensas en la labor de Juan José Martín González, pues al final de esta verá la luz su *Historia de la escultura barroca española (1600-1770)*, un brillante trabajo en el que se recoge el conjunto de la escultura barroca⁴¹¹. La obra se organiza por escuelas geográficas y por cronología, atendiendo a todos los temas y cuestiones que participaron de la cuestión estatuaría barroca. Este libro supone la cumbre a una tarea investigadora que arranca en los años cuarenta y que aún en la última década del siglo XX deja trabajos de extraordinaria importancia como los dedicados a Luis salvador Carmona⁴¹²; al estudio del retablo barroco⁴¹³; y, por primera vez al análisis de la escultura en el entorno cortesano⁴¹⁴.

Si bien, hasta la fecha, parecía haberse reconstruido el conjunto de la estatuaría barroca española, aún faltaba, e incluso falta, mucho por conocer. Fueron muchos los artistas sobre los que seguían apareciendo nuevos datos biográficos e incorporaciones a sus catálogos. Estos trabajos sobre artistas más o menos conocidos, además de la aparición de otros prácticamente desconocidos hasta entonces, protagonizan la aparición de diferentes trabajos monográficos y textos en publicaciones periódicas⁴¹⁵. María Concepción García Ginza será la responsable de sintetizar lo ya publicado e

⁴⁰⁹ MARZO, J. L. y BADIA, T., *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, 2006, p. 4.

⁴¹⁰ PÉREZ YRUELA, M., «La política cultural en Andalucía», en *RIPS*, vol. 11, n.º 3 (2012), p. 81.

⁴¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de la escultura barroca española (1600-1770)*, Madrid, 1998.

⁴¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. escultor y académico*, Madrid: 1990.

⁴¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid: 1993.

⁴¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en palacio*, Madrid: 1991.

⁴¹⁵ Dadas las canciones económicas de recesión en la década, no van a ser muy numerosas las obras monográficas que encontremos. Debemos esperar, entonces, a la llegada de los primeros años del siglo XXI, momento en que se vive un momento extraordinario para la actividad editorial.

incorporar un extraordinario trabajo en la recomposición de la biografía artística de Luis Salvador Carmona, incluyendo todo lo relacionado a los distintos ambientes artísticos en que trabaja y a las condiciones de un barroco que languidece⁴¹⁶. También en estos años ve la luz el trabajo, en forma de tesis doctoral, de José Ángel Segura sobre el escultor Diego Camporredondo⁴¹⁷; en él se traza el ambiente y características de estilo propias del barroco en el entorno de Calahorra durante el siglo XVIII. Igualmente en esta década continúa trabajando Cristobal Belda en el entorno murciano, especialmente dedicado a la figura de Salzillo⁴¹⁸.

Será a partir del año 2000 cuando la intensidad editorial de paso a la multiplicación de los títulos con monografías de artistas. Inauguran siglo y milenio los trabajos dedicados a la escultura sevillana Luisa Roldán⁴¹⁹, al escultor de Alcalá la Real Pablo de Rojas⁴²⁰ y al granadino José de Mora⁴²¹. Todos estos trabajos tienen como responsables a fecundas personalidades de la investigación sobre escultura barroca española como los profesores Juan Jesús López-Guadalupe y María Victoria García Olloqui. A ellos debemos sumar las contribuciones que, de carácter monográfico continúan apareciendo durante la primera década como son los trabajos en torno a la obra del escultor Francisco Villegas en Cádiz⁴²², la de Roque López⁴²³, o las extraordinarias recopilaciones de documentos y textos que, sobre Pedro de Mena, publican los especialistas Lázaro Gila y José Galisteo en 2003⁴²⁴, y sobre Francisco Salzillo aparece en Murcia en 2006⁴²⁵.

⁴¹⁶ GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona: 1990.

⁴¹⁷ SEGURA JIMÉNEZ, J. A., *Diego Camporredondo y el arte barroco y rococó en Calahorra y comarca*, Logroño: 1994.

⁴¹⁸ GARCÍA, C. M., y BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo*, Murcia: 1995 y BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia: 2006; También sobre el escultor murciano aparece en estos momentos la obra de carácter biográfico: RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo. Escultor 1707-1783*, Madrid: 2007.

⁴¹⁹ GARCÍA OLLOQUI, M. V., *La Roldana*, Sevilla: 2000.

⁴²⁰ MARTÍN ROSALES, F., y ROSALES FERNÁNDEZ, F., *Pablo de Rojas. Escultor e imaginero. Maestro de Juan Martínez Montañés*, Jaen: 2000.

⁴²¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *José de Mora*, Granada: 2000.

⁴²² HORMIGO SÁNCHEZ, E., *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz: 2002.

⁴²³ ALCARAZ CANO, J., *Roque López. Escultor dieciochesco. Aproximación al Catálogo de su obra*, Murcia: 2009.

⁴²⁴ GALISTEO MARTÍNEZ, J. y GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Málaga: 2003.

⁴²⁵ HERRERO PASCUAL, A. M. (coord.), *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del archivo histórico provincial de Murcia*, Murcia: 2006.

También se continúa, durante la última década del siglo XX y los primeros años del XXI, la labor de construcción de identidades locales y regionales de las que participan la escultura barroca y las artes asociadas. Si bien, no serán tantas las publicaciones que, en este sentido, vean la luz, sí que encontramos determinados focos en los que se pretende la reconstrucción o difusión de una producción plástica determinada. La escultura barroca en Cataluña⁴²⁶, el arte barroco cántabro⁴²⁷, reivindicado por Julio Polo Sánchez; episodios del barroco escultórico en regiones tan dispares como Galicia⁴²⁸, Canarias⁴²⁹ y el País Vasco⁴³⁰; o la estatuaria naturalista asturiana son algunos de los más importantes estudios al respecto. A ellos se suman trabajos relacionados con historias locales como el estudio en torno a *La vida de la Virgen*⁴³¹ de la profesora María José Martínez Justicia, la escultura barroca malagueña⁴³² o la reivindicación jienense de algunas de las más representativas figuras del arte barroco español en el trabajo *Jaén: clave en la escultura de los Siglos de Oro*; una reclamación del reconocimiento de la provincia como lugar de origen de Gaspar Becerra, Andrés y Francisco de Ocampo, Pablo de Rojas, Martínez Montañés y Juan de Solís⁴³³.

La importancia de la producción plástica barroca española, como la historiografía anterior ha evidenciado, continúa suscitando un extraordinario interés internacional. Además, la presencia de España en los imaginarios de todo el mundo con motivo de los acontecimientos del 92, llevó a que numerosos estudiosos e instituciones dedicasen parte de sus esfuerzos a nuestro episodio estatuario del Siglo de Oro. Se rescatan colecciones extranjeras como las de la Victoria & Albert de Londres, en un completo estudio de la doctora Marjorie Trusted⁴³⁴, o las obras dispersas en Estados Unidos recogidas por Suzanne Stratton quien se pregunta el porqué de la escasa presencia de la plástica

⁴²⁶ BOSCH Y BALLBONA, J., *Els Tallers d'Escultura al Bages del Segle XVII*, Barcelona: 1990; y, del mismo autor años más tarde: Agustí Pujol. *La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Barcelona: 2009.

⁴²⁷ Aparecen dos trabajos sobre la estatuaria barroca en Cantabria: POLO SÁNCHEZ, J., *Arte barroco en Cantabria. retablos e imaginería (1660-1790)*, Santander: 1991; y del mismo autor: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (1590-1660)*, Santander: 1994.

⁴²⁸ AA.VV., *Artistas gallegos. Escultores*, Vigo: 2004

⁴²⁹ MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en ña Virgen de las nieves de la isla canaria de La Palma*, Islas Canarias: 2009.

⁴³⁰ TABAR ANITUA, F., *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, cat. exp., Vitoria: 2008.

⁴³¹ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J., *La vida de la Virgen en la escultura granadina*, Madrid: 1996.

⁴³² RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., *Escultura barroca de Málaga. Entalladores y escultores de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: 2000.

⁴³³ GARCÍA LÓPEZ, J. L., *Jaén: clave en la escultura de los Siglos de Oro*, Sevilla: 2002.

⁴³⁴ TRUSTED, M., *Spanish sculpture*, Londres: 1996.

escultórica barroca española en los museos norteamericanos⁴³⁵. Como ya era habitual, la figura de Pedro de Mena había despertado los intereses de numerosos estudiosos; en 1998, aparece el trabajo de Janet A. Anderson sobre el escultor granadino⁴³⁶. Otro curioso trabajo, en forma de tesis doctoral es presentado en Michigan en 1992. En él, Susan Verdi Webster, recoge las imágenes relacionadas con las hermandades sevillanas y los aspectos estéticos y espirituales entorno a ellas⁴³⁷.

Por primera vez, en la década de los noventa, encontramos una obra dedicada a la escultura civil o pública. hasta entonces, los estudios se habían centrado en la producción estatuaria religiosa, obviando una realidad que, desde 1700 inicia un desarrollo extraordinario fomentado por la nueva dinastía. María Luisa Tárraga Baldó publica en 1992, año especialmente importante también para Madrid, Capital de la Cultura europea, un extenso trabajo en tres volúmenes en torno a la figura de Giovanni Domenico Olivieri, a su trabajo dentro y fuera de España y al taller de escultura del Palacio Real⁴³⁸.

Esta obra sirvió de soporte y catapulta para otros trabajos de investigación sobre el entorno cortesano durante el siglo XVIII. El cambio de gusto de una España borbónica, que se aterroriza de la grotesca producción plástica barroca, y la llegada de nuevos escultores y artistas para trabajar en el Palacio Real y en obras civiles, son los temas recogidos en los trabajos de Sara Muniain Ederras⁴³⁹ y Lorenzo Pérez de Domingo⁴⁴⁰.

La actividad expositiva, si bien no alcanza las cotas de la década anterior, en estos años aún hay lugar para celebrar algunas exposiciones de tamaño considerable. De entre las más destacadas, aunque no se celebra en España, sí itínara por Estados Unidos (Texas, Florida, Arizona, Nueva York, Illinois y California) recibe por título *The Soul of Spain: the Spanish Folk Art and its Transformation in the Americas*, presentando, entre otras artes y artesanías la escultura barroca española⁴⁴¹. Otra de las grandes exposiciones fue la celebrada en el palacio Real de Madrid en 1998 donde fueron

⁴³⁵ STRATTON, S. L., *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, Washington: 1994.

⁴³⁶ ANDERSON, J. A., *Pedro de Mena. Seventeenth-Century Spanish Sculptor*, Nueva York: 1998.

⁴³⁷ WEBSTER, S., *The processional sculpture of penitential confraternities in early modern Seville*, Michigan: 1992.

⁴³⁸ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovanni Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid: 1992.

⁴³⁹ MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid: 2000.

⁴⁴⁰ PÉREZ DE DOMINGO, L., *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid: 2007

⁴⁴¹ OETTINGER, M., *The Soul of Spain: the Spanish Folk Art and its Transformation in the Americas*, cat. exp., San Antonio (Texas): 1997.

presentadas las obras más importantes del escultor murciano y de la que se editó un catálogo en el que participaron los máximos conocedores del artista como Cristóbal Belda o Alfonso Emilio Pérez Sánchez⁴⁴².

También la ciudad de Madrid será testigo de la gran exposición sobre la figura de Gregorio Fernández que, comisariado por el especialista en escultura castellana Jesús Urrea, se celebró en la Fundación Santander Central Hispano entre noviembre de 1999 y enero de 2000. Acompañó el evento la edición de un catálogo en el que se recogen estudios sobre el artista y las fichas de las piezas expuestas⁴⁴³.

Los años 2000 y 2001 resultaron claves en la difusión de la obra escultórica de uno de los más grandes maestros reconocidos de las artes plásticas españolas durante el Siglo de Oro: Alonso Cano. En los dos primeros años del siglo XXI una exposición, celebrando el cuarto centenario de su nacimiento, dedicada a la faceta escultórica del genio granadino, recorre las ciudades de Sevilla, Córdoba y Granada exhibiendo las obras más emblemáticas junto a las de otros escultores coetáneos o sucesores como Alonso De mena,, los Hermanos García, Pablo de Rojas, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, Mena, etcétera⁴⁴⁴.

El año 2002 resulta una fecha clave en los estudios sobre escultura barroca en España. La conmemoración del 375 aniversario de la muerte del escultor Juan de Mesa, y de los 120 años de la aparición de su nombre en la historiografía, reunió en Córdoba, ciudad natal del escultor, a una serie de estudiosos cuyo objeto era arrojar más luz sobre la figura del escultor. Se convocó un congreso en el que participaron nombres tan importantes para la historiografía barroca como Jesús Urrea, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos o Domingo Sanchez Mesa Martín. En las conferencias se trataron temas que iban más allá de la recopilación de obras y estudios estilísticos del artista. Análisis del *pathos*, en obras italianas, alemanas y su relación con las imágenes de Juan de Mesa; la fortuna crítica del artista; la imaginería procesional y su relación con el teatro; la importancia de la Compañía de Jesús en la obra del escultor, etcétera. Estos actos significaron un ejemplo de las actuaciones culturales que marcan los primeros años del siglo XXI; unos años especialmente productivos en cuanto a historiografía y actividades en que la estatuaria barroca está presente. Muchos han sido los trabajos presentados en revistas, boletines, congresos y jornadas celebradas por universidades e instituciones de todo tipo, favorecidos por una prosperidad económica, cuya más

⁴⁴² AA. VV., *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*, Cat. exp. celebrada en Madrid, Murcia: 1998.

⁴⁴³ URREA, J. (coord.), *Gregorio Fernández, 1576-1636*. Cat. exp., Madrid: 1999.

⁴⁴⁴ AA.VV., *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*, Córdoba: 2000.

inmediata consecuencia resultó ser la difusión entre la sociedad, de una plástica española, especialmente significativa en áreas como Andalucía o Castilla y León.

Los últimos años

Varios han sido los acontecimientos que han marcado el devenir de la historiografía española en los últimos años. Si de forma general, la recesión económica que, desde 2008 azotó las economías individuales y colectivas, se tradujo en el desplome de la actividad editorial, evidenciándose sus efectos aún hoy, verdaderamente sí hemos asistido a una serie de hitos no solo historiográficos sino relacionados con la difusión interna y externa de la escultura barroca española.

Aún en los últimos años de la primera década de la centuria, la energía en la edición de publicaciones nos deja numerosos trabajos biográficos y monográficos. Algunos rescatando a nombres apenas estudiados o desconocidos como los de Cayetano de Acosta⁴⁴⁵, Manuel Pereira⁴⁴⁶, Jerónimo Caballero⁴⁴⁷, Torcuato Ruiz del Peral⁴⁴⁸, o Roque López⁴⁴⁹, mientras otros incidían en la actualización y difusión de biografías y catálogos ya conocidos como los de Francisco Salzillo⁴⁵⁰ o Nicolás de Bussy⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla: 2007.

⁴⁴⁶ SÁNCHEZ GUZMÁN, R., «El escultor Manuel Pereira (1588-1683)», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XVII, n.º 33 (2008), Madrid.

⁴⁴⁷ SEGADO BRAVO, P., *Jerónimo Caballero. Retablista y escultor del Barroco (Huéscar, 1608- Lorca, 1751)*, Granada: 2008.

⁴⁴⁸ En 2008 celebrando el tercer centenario de su nacimiento, se celebraron en Guadix unas jornadas reivindicando su figura como uno de los artistas más importantes del siglo XVIII. Coincidió con la publicación de varios trabajos entre los cuales destacamos el de LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N., *Torcuato Ruiz del Peral. III Centenario de su nacimiento (1708-2008)*, Granada: 2008 y el de SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Torcuato Ruiz del Peral y la escultura andaluza de su tiempo. Puntualizaciones sobre el significado de la imagen sacra en el culto cristiano-católico desde entonces hasta hoy», en *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, n.º 21 (2008), Guadix, pp. 15-26.

⁴⁴⁹ MELENDRERAS GIMENO, J. L., *El escultor murciano Roque López. Discípulo de Francisco Salzillo (1747-1811). Sus obras para Murcia y su provincia*, Murcia: 2010.

⁴⁵⁰ GÓMEZ ORTÍN, F. J., *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*, Murcia: 2007.

⁴⁵¹ AA. VV., *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia: 2006.

Vieron también la luz, a partir de 2006, una serie de colecciones de muy diferente origen e intención. Por una parte, en 2007 aparecen los dos primeros volúmenes dedicados a escultores de la colección *Ars Hispanica*, estudios de la mano de Germán Ramallo Asenso y Lázaro Gila Medina; el primero de ellos dedicando un estudio a Francisco Salzillo⁴⁵², mientras que el segundo hace a Pedro de Mena⁴⁵³. Son obras que recopilan y actualizan las biografías y catálogos de algunos de los escultores más relevantes españoles y que tienen la continuación con el volumen dedicado a Narciso Tomé⁴⁵⁴ en 2009 y el último del profesor José Roda Peña; un trabajo en torno a la figura de Pedro Roldán⁴⁵⁵.

Similares características a la recopilación anterior, adquieren una serie de colecciones que se publican en ámbitos estrechamente relacionados con las hermandades y cofradías religiosas españolas. La Semana Santa y las cofradías, en determinados ámbitos geográficos, suponen una fuente inagotable de publicaciones y de estudios, además de conglomerar a un extenso público que consume un tipo de literatura en que las artes plásticas barrocas se mezclan con las artesanías, incluso artes contemporáneas. Una serie dedicada a los *Grandes Maestros Andaluces* publica el primero de sus volúmenes, dedicado a Juan de Mesa⁴⁵⁶ en 2006 y al que le siguen los dedicados a Juan Martínez Montañés⁴⁵⁷, Pedro Roldán⁴⁵⁸ o Antonio Ruiz Gijón⁴⁵⁹ en absoluta convivencia con volúmenes dedicados a imagineros del siglo XX. Si bien son ediciones extraordinariamente cuidadas, no pueden ser consideradas en el mismo nivel que el resto de publicaciones reseñadas en este trabajo, pues más que obras fruto de una investigación metodológica, son volúmenes dedicados a la recopilación y difusión de algunos temas escultóricos relacionados con cofradías y hermandades.

Una obra de similares características es colección, también publicada en 2006 sobre las *Artes y artesanía de la Semana Santa andaluza*, dos de cuyos volúmenes hacen alusión la imaginería barroca procesional y a la iconografía pasionista.

⁴⁵² RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo*, Madrid: 2007.

⁴⁵³ GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena escultor. 1628-1688*, Madrid: 2007.

⁴⁵⁴ NICOLAU CASTRO, J., *Narciso Tomé*, Madrid: 2009.

⁴⁵⁵ RODA PEÑA, J., *Pedro Roldán escultor. 1624-1699*, Madrid: 2012.

⁴⁵⁶ PAREJA LÓPEZ, E. F., *Juan de Mesa*, Sevilla: 2006.

⁴⁵⁷ PASSOLAS JÁUREGUI, J. y LÓPEZ-FÉ Y FIGUEROA, C. M., *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: 2008.

⁴⁵⁸ PÉREZ MORALES, J. C., *Pedro Roldán*, Sevilla: 2009.

⁴⁵⁹ AA. VV., *Antonio Ruiz Gijón*, Sevilla: 2010.

En esta línea de trabajo y de publicaciones relacionadas con la Semana santa, debemos incluir algunos de los trabajos de Enrique García Martín⁴⁶⁰ en Valladolid, Vicente Montojo Montojo⁴⁶¹ en el entorno murciano y Juan Jesús López-Guadalupe⁴⁶² en Granada entre otros.

Mención especial, de entre las monografías, merece el trabajo que Jesús Urrea publicó hace unos años en torno al escultor Gregorio Fernández⁴⁶³. Si bien, mucho se ha escrito de su biografía y obra, este trabajo de 2014 resulta la última actualización. Una cuidada edición en la que además están presentes otros escultores del entorno y los continuadores de una estética que supuso una revolución en el ambiente artístico castellano-leonés del siglo XVII.

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar cómo las obras que se dedican a la escultura barroca, con un carácter de conjunto, ya no solo nacional, sino incluso regional, no han sido las más abundantes; pues siempre ha predominado el trabajo organizado por monografías o escuelas locales; en los últimos años el profesor Gila Medina ha coordinado dos pertinentes y extraordinarios trabajos que han aparecido para resolver algunas cuestiones pendientes en torno a la escultura barroca andaluza. Una problemática que hace extensible, incluso, al ámbito hispanoamericano. Participan del proyecto algunos de los autores más relevantes, no solo en materia de escultura, sino del barroco andaluz en general; entre ellos: José Luis Romero Torres, los hermanos Miguel Luis y Juan Jesús López-Guadalupe, José Polisario Cruz Cabrera o José Roda Peña. Todos ellos recogiendo asuntos poco tratados con anterioridad como la cuestión del naturalismo en la escultura, la decoración arquitectónica, las fuentes grabadas, la escultura quinientista, así como los ámbitos canario e hispanoamericano⁴⁶⁴.

Andalucía asiste entre los años 2007 y 2008 a un fenómeno insólito aún relacionado con las políticas de bonanza económica que habían condicionado la vida cultural hacia la mitad de la primera década del milenio. Dentro del afán por construir y difundir una identidad cultural autonómica, se emprende el extraordinario programa *Andalucía Barroca* del que participaron las ciudades más importantes de la comunidad. Se idearon ciclos de conferencias, enormes exposiciones, conciertos y una amplia campaña de restauración y recuperación patrimonial. Además se editaron catálogos de

⁴⁶⁰ GARCÍA MARTÍN, E., *Los escultores Francisco de Rincón y Gregorio Fernández*, Valladolid: 2001.

⁴⁶¹ MONTOJO MONTOJO, V. (coord.), *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*, Murcia: 2011.

⁴⁶² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes*, Granada: 2009.

⁴⁶³ URREA, J., *El escultor G. F. 1576-1636. (apuntes para un libro)*, Valladolid: 2014.

⁴⁶⁴ GILA MEDINA, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid: 2010; y GILA MEDINA, L. (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada: 2013.

las actividades, libros de actas e incluso monografías de artistas y temas del barroco andaluz. Los actos fueron concebidos de forma totalizador e interdisciplinar del máximo interés científico en las que participaron los especialistas más importantes de cada una de las materias. Fiesta pública, escultura, pintura, arquitectura, literatura, orfebrería, música y todo tipo de artes estaban representadas en las exposiciones que se celebraron en las ocho provincias⁴⁶⁵. Lamentablemente, dadas las circunstancias económicas y la dificultad que supone el trabajo con las múltiples administraciones que participaron de los actos, no se ha vuelto a celebrar un ciclo de tales características y dimensión.

Otro ciclo de similares características, en este caso celebrado de forma anual, es el promovido por las diócesis católicas de Castilla y León, *Las Edades del Hombre*, de cuya organización es responsable la fundación homónima. Como principal objetivos, la salvaguarda y la difusión del patrimonio religioso. Un programa de restauraciones, el fomento de la investigación y la organización de actividades culturales son sus principales vías de actuación. De nuestro interés resultan los extraordinarios catálogos publicados de las exposiciones que, desde 1988 recorren la geografía de la comunidad difundiendo y concienciando sobre la importancia del patrimonio.

En 2009 tiene lugar un acontecimiento especialmente importante para la escultura barroca española. Si no lo fue tanto, en los estudios que se generaron al respecto, sí lo será en la difusión de la estatuaria barroca del Siglo de Oro y en su consideración nacional e internacional. La exposición itinerante *The Sacred Made Real* llevó hasta Londres y Washington. Promovida por Xavier Bray para la National Gallery de Londres, en torno a ella y al catálogo generado, se aglutinaron algunos de los investigadores internacionales más importantes sobre escultura barroca; el propio Javier Bray, Marjorie Trusted, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos o José Ignacio Hernández Redondo serán parte del equipo responsable de la concepción de la muestra y de los estudios para el catálogo.

La coproducción de la National Gallery de Londres junto al Ministerio de Cultura español y la National Gallery of Art de Washington resultó todo un éxito de público y crítica. La muestra consiguió sorprender y atraer hacia la escultura barroca, no solo al público internacional, sino que, fue necesario que, desde el exterior se llamase la atención sobre nuestra producción plástica, para eliminar prejuicios en la consideración estética de la estatuaria española del Barroco. A través de sus estudios previos donde se recogen textos sobre la policromía, las características propias del Barroco

⁴⁶⁵ Se dedicaron exposiciones a *La Roldana* en Sevilla; a la escuela barroca sevillana en Granada con la exposición *Teatro de Grandezas*; a la escuela barroca granadina, en Sevilla en la muestra *Antigüedad y Excelencias*; además de a la orfebrería cordobesa, a la fiesta barroca y a otras artes. Del congreso internacional celebrado en Antequera en 2007, una de las mesas se dedicó al arte barroco andaluz. Cada una de estas actividades fueron recogidas en cuidados catálogos publicados en 2007.

en España o los temas pasionistas entre otros, significaron un eficaz instrumento de conocimiento y valoración externa de uno de los episodios artísticos más peculiares de Europa. Finalmente la exposición, tras recorrer Londres y Washington encuentra en el Museo Nacional de Escultura la última de sus sedes, convirtiéndose en la exposición temporal que hasta hoy mayor número de visitantes ha recogido.

Podemos concluir el capítulo y este primer bloque de la tesis afirmando que, los estudios sobre la escultura barroca española, gozan de extraordinaria salud gracias a los brillantes episodios antes reseñados. Su aceptación y valoración va en aumento de forma paralela a la desvinculación ideológica y política asociada hasta los últimos años.

Son muy numerosos, como señalábamos al principio, los trabajos que actualmente se están realizando en torno a la cuestión; aparición de nuevos datos biográficos, aportaciones a catálogos de artistas, biografías desconocidas, relaciones con el exterior, etcétera. Una producción historiográfica tan vasta que resulta imposible recoger en un trabajo como este. Sin embargo, falta aún un estudio crítico de conjunto; una visión que se ha perdido, quizá por el impulso autonómico de los estudios y el desprestigio de la identidad nacional. Debemos por tanto, repensar la manera y la posición desde la que se están realizando los estudios y caminar; sin olvidar los modelos metodológicos hasta hoy empleados; hacia la reflexión de la producción estatuaría barroca española y emprender estudios en los que la integración interdisciplinar resulte absoluta y sincera.



Página anterior. *San Francisco de asís* (detalle). Pedro de Mena (1662)

ESTÉTICAS DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

Estudios propuestos

2.1 Imperio Verbo-visual

Introducción

En *Mundo simbólico*, el profesor Fernando Rodríguez de la Flor identifica el barroco hispano con «Imperio verbo-visual»⁴⁶⁶; un momento en que las energías de producción cultural se concentran en la creación de una serie de productos de cultura cuyos principales soportes son la palabra y la imagen. Debemos estar absolutamente de acuerdo con él y entender el siglo XVII, no solo español, sino prácticamente en toda Europa y sus extensiones coloniales, como el momento en que imagen y palabra tienen objetos y funciones muy similares. Todo ello en el primer momento en que podemos hablar de una cultura de masas; de una democratización en el uso de las imágenes y de los textos. Las maquinarias artística y editorial, desde las últimas décadas del siglo XVI, trabajan a pleno rendimiento en búsqueda de una cultura unitaria, especialmente en los países resistieron las oleadas

⁴⁶⁶ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, pp. 30 y ss.

reformistas. Qué mejor manera para ello que la creación de un universo dominado por los libros y las imágenes⁴⁶⁷.

Desde la Prehistoria, el hombre ha utilizado las imágenes como elemento del lenguaje, como instrumento para la comunicación. De la misma manera en que un aborigen del sur de Australia, sería incapaz, en las primeras décadas del siglo XX de leer e interpretar la vanguardia europea; o en que un italiano del siglo XIV no entendería el arte mesoamericano maya; un espectador ingenuo, podría solo realizar una lectura parcial de las artes barrocas españolas. Resulta necesario enfrentarse a la totalidad de la producción cultural para el entendimiento de esta; más aún en un momento como el iniciado desde la Contrarreforma en España, en que producción textual y artes plásticas discurren hermanadas hacia la conquista de los imaginarios.

«[...] la imagen es un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representaciones es inherente a su propia naturaleza semiótica. Y por eso la forma icónica es un concepto que solo puede ser cabalmente entendido en sus mutaciones diacrónicas (históricas) o sincrónicas (territoriales), que preservan lo permanente (el significado) a través de opciones significantes muy variadas, tan variadas que pueden resultar indescifrables para los sujetos de otras culturas»⁴⁶⁸.

Las artes plásticas durante el barroco, no resultan solo figuraciones, retratos o «fotografías» de una realidad concreta. Son exclamaciones de un relato vital, significan la extensión de las vivencias. Se invita al espectador a formar parte de ellas e introducirse en el mundo que aparece reflejado. Resulta necesario difundir las imágenes, multiplicar las representaciones para que todo el mundo participe de ellas. Se convierten en un instrumento de comunicación social, a la vez que de participación. La sociedad al completo no solo participa de ellas como espectadores, sino en ocasiones como objetos de representación. La pintura y la escultura se convierten en la representación (plástica) de la representación (social), en soporte y vehículo de la cosmovisión barroca.

⁴⁶⁷ Nos dice R. de la Flor: «como un verdadero *clima*, como una esfera dentro de la cual los puntos interrelacionados constituyen un sistema», en R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 9.

⁴⁶⁸ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 27.

Hallamos en el barroco un extraordinario juego entre visibilidad e invisibilidad; un juego que puede resultar, *a priori* sencillo pues, podría tratarse simplemente de la maniobra por la que presentamos o escondemos aquello que nos conviene. Sin embargo, como identifica Jacques Derrida, podemos encontrar en el espacio de entendimiento barroco cómo esta tensión se multiplica, pues es posible identificar diferentes invisibilidades; como en su libro *Dar la muerte* recoge; de un lado podemos constatar la desaparición de un objeto de lo visible: lo «visible in-visible», mediante juegos de ocultación; del mismo modo en que podemos enfrentarnos a «lo absolutamente no-visible»⁴⁶⁹. Si respecto al primer modelo de invisibilidad, no podemos negar la existencia del objeto, en relación al segundo, estaremos en condiciones, si no de negarla, sí al menos de cuestionarla. Sin embargo en el barroco, estos objetos o hechos que pertenecen al ámbito de lo «absolutamente no-visible», se hacen manifiestamente presentes; de una parte, por medio de su representación en un espacio plástico; pero también puede hacerlo a través de otras formas de constatación evidente como resultan las experiencias místicas y con todo aquello relacionado con la inmensidad el mundo que parece escaparse pero que, a la vez rodea al individuo⁴⁷⁰.

Y es que el barroco, se enfrenta a una doble representación, pues, por medio de la literatura y de las artes plásticas, debe ofrecer la coexistencia espacial; es decir, hacer visible esa «no-visibilidad» mediante una producción «verosímil». En el espacio barroco hispánico no solo las formas, sino también las intenciones, y como ya hemos apuntado, los objetos, de la representación, son diferentes. Podemos identificar un proceso similar al que ocurrió en el siglo XX con la postmodernidad fotográfica; las imágenes han pasado de constituir un recuerdo, de significar una certificación de una realidad, a ser poseedoras de un relato en sí. Hay que indagar en el lenguaje fotográfico, al igual que resulta deseable hacerlo en la representación barroco, y hallar el sentido verdadero de las imágenes. Debemos buscar más allá de las imágenes pues, en la cosmovisión barroca, el espacio mismo se ha transformado en imagen; las imágenes solo representan a las imágenes del mundo. esta fue la coyuntura que el barroco aprovechó para insertar en la sociedad una doble existencia. Martin Jay recoge, en relación a la manera ante que observamos y se producen hoy imágenes que: «Ni siquiera nos encontramos delante de un espejo: ahora miramos de hito en hito, fascinados, una pantalla que no refleja nada externo a ellas»⁴⁷¹. Atendiendo a este modo de ver y de concebir las imágenes, y trasladándolo al espacio barroco hispano, las imágenes no significan reflejos de una realidad sensible; sino representación de una existencia, ahora

⁴⁶⁹ DERRIDA, J., *Dar la muerte*, Barcelona: 2000, pp. 88 y ss.

⁴⁷⁰ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A., *Archivo escotómico de la modernidad*, Madrid: 2009, p. 5.

⁴⁷¹ JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: 2007, p. 410.

materializada y presente al espectador por medio de la verosimilitud. Joan Fontcuberta explica las posibilidades de las imágenes, precisamente citando a un autor del siglo XVII, Nicolas Boileau-Depréaux, crítico y poeta que recogió que: «lo verdadero puede a veces no ser verosímil», una afirmación que implica entonces lo contrario: «lo inverosímil puede a veces ser verdadero», abriendo entonces la posibilidad a la coexistencia de varias verdades a la vez que hacia la necesidad de mentir (representación plástica) para decir la verdad⁴⁷².

Y es que durante el barroco, la enorme campaña cultural emprendida, como principal objeto tenía la *persuasión* y la manipulación de los individuos para llevarlos a obrar de una manera determinada. Sobre todo la imagen, como constatación de la realidad, constituyó el método más eficaz de imposición cultural. En relación a ello, traemos el siguiente fragmento del teórico de la imagen Fontcuberta, cuya teoría sobre la fotografía de la posmodernidad, podemos trasladar a la representación seiscentista:

«Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *mente bien la verdad*»⁴⁷³.

Y como se trataba de mentir, o de hacer creer la existencia de un espacio singular de existencia, el barroco se inundó de imágenes, se produce una explosión de la representación. Había que hacer ver esa nueva «verdad» que debía acabare con el espacio simbólico humanista a la vez que debía poner fin a la crisis reformista.

El Barroco exploró entonces ,aquello que Buci-Glucksmann denominó, tomando a Merleau-Ponty, «la locura de la visión»; una sobrecarga del sistema visual por medio del exceso de imágenes y en

⁴⁷² FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona: 2013, pp. 148 y ss. Véase también, del mismo autor *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: 1997.

⁴⁷³ FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: 1997, p. 8.

una pluralidad de planos espaciales y existenciales⁴⁷⁴. Resultado de todo ello fue una absoluta confusión pretendida, y la distorsión del mundo externo. Tal fue la acumulación y sobrecarga de imágenes, que el claro y tranquilo espacio perspectivo dio paso al general desorden existencial y figurativo. Este fracaso en la intención de representar lo irrepresentable fue lo que, Walter Benjamin señaló como el origen del espíritu melancólico barroco⁴⁷⁵. Desaparece en el barroco el tipo de espejo plano en el que son reflejadas las apariencias, y es sustituido por otro cóncavo, anamórfico o convexo que distorsiona la imagen visual⁴⁷⁶. Una distorsión que resultó muy frecuente durante el siglo XVII, y así lo atestigua las imágenes anamórficas que, desde que Leonardo las inventase en 1585, participan de la representación barroca y que trataban de deformar la realidad como metáfora de la caducidad de la percepción sensorial. Vienen a cuestionar el espacio visual único y el sistema de representación. Como el cuadro de Hans Holbein *Los embajadores*, de 1533 (il. 1), pone de manifiesto, es necesario enfrentarse a la realidad desde otra perspectiva; hay que cuidar la manera en que miramos pues, en función de esta, más allá de la representación aparente, es posible descubrir otro espacio. Toda una metáfora entonces, de la realidad y de la manera enfrentarse a ella⁴⁷⁷.

La visión se convierte en el sentido dominante del Barroco. Perspectiva, representación, espectáculo, vigilancia⁴⁷⁸ e imagen son términos que asociamos a la realidad sociocultural seiscentista. Y es que las imágenes y la visión, pasarán de ser objetos representados o representaciones de un objeto, a ser el elemento que determina la posición de los individuos⁴⁷⁹.

⁴⁷⁴ BUCI-GLUCKSMAN, C., *La folie du voir. Une esthétique du virtual*, Paris: 2002.

⁴⁷⁵ BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: 1990.

⁴⁷⁶ Durante el siglo XVII se difunden y ejercitan extraordinariamente las figuras deformadas que habían sido inventadas por Leonardo en el siglo XVII.

⁴⁷⁷ Muchos son los trabajos en que se ha tratado de construir una historia de las imágenes y su consideración. Sin duda, uno de los más interesantes, a la vez que citados, será el de JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: 2007. Entiende Jay tres «regímenes escópicos de la modernidad»: el perspectivismo cartesiano, en relación al modo visual desde el Renacimiento; el arte de describir, que Svetlana Alpers había observado en la pintura holandesa del siglo XVII; y el modo de ver barroco como «locura de la visión» que había sido definida por Buci-Glucksmann. De entre todos ellos, por el contexto en que trabajamos, el de esta última es el que mejor se adapta a nuestros intereses y el que, a su vez, dota de sentido a la extraordinaria afluencia de artefactos plásticos durante el siglo XVII.

⁴⁷⁸ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: 2002.

⁴⁷⁹ Martin Jay justifica la dependencia de la posición del individuo barroco de la representación a partir del sistema filosófico de Leibniz y en la pluralidad de puntos de vista que impone la teoría de las mónadas. HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A., *Archivo escotómico de la modernidad*, Madrid: 2009, p. 27.

Del mismo modo en que, tomando a Boltanski, la fotografía, mediante un proceso cultural de transubstanciación, se erige en realidad; las imágenes durante el barroco, por medio de la verosimilitud adquieren una idéntica garantía⁴⁸⁰. Una sustitución de la realidad por imágenes que lleva al individuo hacia una nueva consideración del espacio; lugar en el que la maquinaria persuasiva barroca actúa con máxima eficacia. Sita Roman Gubern el éxito de la aprehensión de las imágenes a partir del isomorfismo:

«[...] la simulación isomórfica hace que el parecer sustituya simbólicamente al ser. Y a partir de este concepto se puede establecer que la imagen icónica es un artefacto social que transmite un significado a través de una estructura isomorfa, que inviste a cada una de sus partes con un sentido en relación con las otras»⁴⁸¹.

Las imágenes barrocas no serán solo depositarias de verosimilitud, sino también de veracidad. Significan una transcripción directa de lo real con la mayor fidelidad que entonces es posible. A partir de la verosimilitud (entendida como cualidad de la imagen) se identifica la veracidad (como cualidad del discurso), sumiendo al espectador en una esfera en la que resulta difícil discernir la realidad de la representación⁴⁸².

La enorme posibilidad comunicativa de la imagen y de acción sobre la masa social, deviene de un extraordinario apetito visual humano. Al hombre le gustan las imágenes, siente atracción por ellas y las busca. Las crea en su mente y es ahí donde mayor posibilidades adquieren. Las imágenes permiten dar sentido a la realidad por medio de una forma; es una manera de conocer, y el ansia por conocer deriva en una *pulsión icónica* que «revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca [...] La pulsión

⁴⁸⁰ FONTCUBERTA, J., «Fotografía: ¿por qué la llamamos amor cuando queremos decir sexo?», en AA. VV., *PHotoespaña. Diccionario de fotógrafos 1998-2007*, Madrid: 2007.

⁴⁸¹ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 23.

⁴⁸² He empleado las palabras con las que Fontcuberta se refiere a la imagen fotográfica. Y es que la historia de la fotografía y su consideración posmoderna, es muy similar a la de las imágenes y a su uso durante el Barroco. Cita a Disderi afirmando que «la fotografía añade autoridad de la evidencia a las nociones que la ciencia ya poseía. Se ha convertido en el factor corrector de las opiniones erróneas. A todos nos aporta información de una exactitud absoluta, así como métodos seguros para preservar la memoria de las cosas». Y es que la realidad llegó, como la hace ahora, a ser sustituida por las imágenes. FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona: 2013.

icónica surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de somatizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo»⁴⁸³.

El individuo no se enfrenta a la percepción y a la exposición de imágenes como un espectador ingenuo. Quiere hacer uso de ellas, como decíamos para poner orden, pero también para completar el relato visual que supone la construcción cultural. El hombre del barroco ha construido las macro y micro historias como una sucesión de imágenes gracias a las cuales, las nuevas adquieren un sentido determinado. En el proceso de observación, lo percibido entra en contacto con un pozo cultural o fondo de imágenes que es lo que realmente da sentido y descifra los nuevos sujetos contemplados. Román Gubern recoge que «el ojo humano no es un receptor neutro, pasivo, automatizado e inocente, sino un instrumento condicionado y sujeto a un aprendizaje cultural y a un autoaprendizaje. En nuestra cultura, se aprende a leer las imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar, gracias a la inmersión social del niño»⁴⁸⁴. Y es que la lectura y recepción de imágenes hacen del individuo un ser social; las imágenes son el instrumento que determina a la sociedad y al individuo como ser social. La lectura y comprensión de los productos culturales, ya sean textuales, o en forma de imágenes como es nuestro caso, hace partícipe al hombre de la cosmovisión barroca. Esto nos ayuda a comprender por qué, durante los procesos colonizadores, las imágenes no resultaron efectivas desde el principio en los procesos de evangelización, pues los indígenas carecían del depósito imágenes y por lo tanto, de la posibilidad de lectura:

«Las imágenes que los franciscanos habían traído de España eran tan mudas y opacas para la mirada de los indígenas como el incomprensible y áspero lenguaje neolatino que hablaban. Por eso los misioneros tuvieron que aprender su idioma hablado y aproximarse, en la medida de lo posible, a las convenciones formales y simbólicas de su imaginería»⁴⁸⁵.

No solo el reconocimiento y la relación con otros objetos culturales será el determinante en la lectura de las imágenes, sino que, en el barroco interviene otro aspecto fundamental, tan importante como el anterior. Será la irrupción de las emociones y las pasiones el principal determinante de la

⁴⁸³ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, pp. 12 y 13.

⁴⁸⁴ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 16.

⁴⁸⁵ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 88.

aprehensión icónica y aquello que impulse al individuo a reaccionar. La importancia que adquiere la imagen, sumada al destacado papel de la intervención de las emociones, convirtieron al barroco una formidable maquinaria persuasiva determinante en los modos de vida y comportamiento de la sociedad.

La posibilidad de movilización de las imágenes ya había sido constatada desde la Antigüedad; ello explica la profusión de símbolos e iconos asociados a políticas y movimientos en los que la llamada de la cotidianidad resultaban fundamentales⁴⁸⁶.

El arte barroco hispano no es solamente un reflejo de la realidad, mucho menos una programación pedagógica para la comprensión y difusión de imágenes; las artes plásticas, pretenden desde las últimas décadas del siglo XVI situar al espectador en una esfera concreta, en un plano existencial determinado. Constituyen una ventana y una puerta que invita al individuo a formar parte de una existencia concreta. Es un universo dominado según Rodríguez de la Flor por unas fuerzas culturales «actuales que aventuran una explicación fundada en el hecho de la irrupción que la sobrenaturalidad realizaba en el plano de la realidad cotidiana, y este será el aspecto que más nos aleje del barroco, la existencia actual bajo la esfera de racionalidad técnico-científica, resultando imposible legitimar las intervenciones reales del mundo trascendente»⁴⁸⁷.

Reafirmación de la imagen

Óyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos
En ecos de mi pluma mis gemidos;

⁴⁸⁶ «En el plano político, los símbolos (el crucifijo, la media luna islámica, la hoz y el martillo, la esvástica) han contribuido poderosamente a propulsar las *pasiones ideológicas* de las masas, demostrando la capilaridad psicológica entre el intelectualismo de la ideología y la emotividad de la pasión, hasta llegar a acoplar su capacidad incitadora y movilizadora»; GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 99.

⁴⁸⁷ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 9.

Y ya que a ti no llega mi voz ruda,
Óyeme sordo, pues me quejo muda.⁴⁸⁸

«Óyeme con los ojos» pedía sor Juana Inés de la Cruz, y es que no hay manera más efectiva para establecer una comunicación o un dialogo que a través de la mirada. Nada más eficaz que la percepción visual y la retención de imágenes en el intelecto. De ello se percataron quienes optaron por la defensa y uso de las imágenes desde el siglo XVI para sus campañas ideológicas, doctrinales y políticas. Tal fue la importancia que adquirió su uso que se desarrolló en los países del orbe católico una absoluta y eficaz «ingeniería de la imagen»⁴⁸⁹. Ya hemos visto en el bloque anterior cómo se genera una literatura artística en la que se explican los procesos y mecanismos de las imágenes; aquellos que tratan sobre el uso de las imágenes como el de Gabrielle Paleotti, o los que se refieren a aspectos técnicos o artísticos para la obtención de artefactos eficaces.

Y es que debía cuidarse el uso que se hacía de las esculturas y pinturas para evitar caer en la banalidad fruto de la que surgieron parte de los conflictos teológicos, políticos y morales del siglo XVI. La fuerza y recepción que las ideas erasmistas en torno al uso de las imágenes y las posteriores corrientes iconoclastas derivadas del protestantismo, provocaron una fortísima reacción contrarreformista de reafirmación de la imagen a la vez que l definición y precisión de su uso.

Si bien Erasmo de Rotterdam no significó una pulsión iconoclasta para la Europa de las primeras década del siglo XVI, sí que carga contra el uso que se hace de estas:

«[...] o adoran la ymagen o la señal de la mesma cruz, o con mil signos della se signan por todas partes y se persinan todo el cuerpo de pies a cabeza, cercándose de cruces por todas partes, o tienen guardada en su casa una reliquia del lignum crucis, que es un poquito del sagrado madero, o traen a la memoria, a ciertas horas la pasión de Christo. [...] No lo tengo yo esto por malo, mas digo que no es este el fruto verdadero de aquel árbol de la vida. Y aunque estas tales devociones al principio aprovechen y sean como leche para las ánimas de los imperfectos que

⁴⁸⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, «Amado dueño mío», en *Sentimientos de ausente*

⁴⁸⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, Madrid: Akal, 2012.

son cuasi niños, mas tu encima de la palma has de subir para coger los frutos verdaderos dellas»⁴⁹⁰.

Y critica además la manera en que se trataban muchas de la imágenes que poblaban las iglesias:

«Sería de desear que no se vieran en los templos de los cristianos nada indigno de Cristo. ¡Vemos ahora pintadas en ellos tantas fábulas y tantas ñoñerías! Así las siete caídas del Señor Jesús, las siete espadas de la Virgen o sus tres votos, otras vanas invenciones de los hombres, para no hablar de los santos, a quienes no se presenta de una forma digna de ellos. Si un pintor quiere imitar a la Virgen o a Sta. Águeda, toma a veces como modelo a una lasciva cortesana, y para imitar a Cristo o a San Pablo escoge algún borracho o a algún bandido. En efecto hay imágenes que provocan más a la lascivia que a la piedad: y estas son sin embargo toleradas por nosotros, porque vemos más mal en suprimirlas que en tolerarlas»⁴⁹¹.

Peores consecuencias tuvo la irrupción en Europa de las tesis luteranas y calvinistas respecto al uso de los iconos, desterrando a las imágenes, el primero, de las prácticas devocionales y cultuales, y criticando su presencia en los templos, el segundo⁴⁹².

Los debates y la puesta en duda de las imágenes no resultó en absoluto un drama novedoso y exclusivo de las primeras décadas del siglo XVI. Entendidas las imágenes como producciones representativas expuestas a la admiración y veneración de los fieles, ya desde los inicios de la Edad Media, habían suscitado numerosas dudas y controversias. Se sucedieron encendidas discusiones ya en el transcurso de una crisis iconoclasta producida el siglo X cuyo resultado fue el Concilio de Nicea del año 987. En él, los escritos de numerosos teólogos fueron retomados y confrontados, y a

⁴⁹⁰ Texto recogido en la obra en que Palma Martínez-Burgos trata ampliamente de la cuestión de las imágenes durante el siglo XVI. Se trata de un fragmento del *Enchiridion* o *Manual del caballero cristiano* de Erasmo de Rotterdam. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 15.

⁴⁹¹ Fragmento de la obra de Erasmo de Rotterdam, *Modus orandi Deum, Opera* (1540), recogido en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 17.

⁴⁹² Los postulados de Lutero contra el uso de las imágenes, admitiendo su empleo pedagógico, no serán tan duros como las campañas iconoclastas derivadas del luteranismo.

partir de ellos se elaboraron una serie de conclusiones y principios dogmáticos a los que se debería atender y remitir en caso de duda, evitando la deformación del uso. Resultaron ser entonces las obras de san Agustín, san Gregorio Magno o san Juan Damasceno, aquellas de las que emanó la teoría y concepción de la imagen como «prototipo»; y a partir de esta, el establecimiento de la *Biblia pauperum*⁴⁹³. Una serie de cuestiones, que más adelante serán corroboradas o matizadas en los textos y en el pensamiento de san Bernardo, san Buenaventura o santo Tomás de Aquino. Éste último será el autor de un fragmento que sirvió de argumento para la reafirmación de las imágenes:

«[...] tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria biendolos representados ante nosotros a diario; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente que con cosas oídas»⁴⁹⁴.

En la sesión XXV del Concilio de Trento fueron reafirmadas las tres funciones canónicas de la imagen: enseñanza, memoria y devoción. Todo un alegato en defensa de las imágenes que vino a resolver las dudas generadas en torno a los iconos.

Si la Reforma luterana supuso una dura afrenta al poder de los papas y a los valores de las imágenes religiosas, la Contrarreforma va a constituir la defensa del pontífice como cabeza de la Iglesia⁴⁹⁵ católica a la vez que la reafirmación de la imagen y sus usos religiosos. Marc Fumaroli ha apuntado una serie de argumentos de base teológica respecto al uso de la imagen por el Cristianismo, según éstos, se justifica el uso de las imágenes como reflejo del misterio de la Encarnación, pues de la

⁴⁹³ MARTÍNEZ-BURGOS, GARCÍA, P., «Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco», en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., y MARTÍNEZ SORIA, C. J., *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, Castilla La-Mancha: 2010, pp. 21-43.

⁴⁹⁴ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, p. 197. Citado por CIVIL, P., «Imagen y devoción: el *Norte de Ydiotas* de Francisco de Monzón (1563)», en *Studi Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Toulouse-Pamplona, 1996, p. 110.

⁴⁹⁵ En relación a la reafirmación del poder papal, la escultura barroca también se hará eco; así, de los programas de reafirmación icónica emprendidos por la reforma, serán partícipes los papas y su representación a través de la figura de san Pedro como cabeza de la Iglesia. Ello explica, la profusión de esculturas del primer pontífice durante el barroco, uno de cuyos más impresionantes ejemplos será la realizada por Gregorio Fernández, hoy en el Museo Nacional de Escultura (il. 2).

misma manera en que Dios se hace materia en la figura de Cristo mediante la Encarnación, los artistas podrán representar los misterios de la Escrituras a través de las imágenes: «El Dios cristiano se conoce a sí mismo en su Imagen, y esta Imagen, al encarnarse, se dejó ver a los ojos de los hombres para recordarles que, “creados a su imagen y semejanza”, han roto esa filiación, y para anunciarles que pueden restaurarla, más perfecta aún de lo que lo era para la primera pareja. Cristo penetró de gracia el mundo de la vista en el que se encarnó, en el que fue martirizado en la cruz y en el que resucitó, redimiendo tanto los cuerpos como las almas haciendo abrirse de nuevo la vista para la recepción de lo invisible», y continúa «La única imagen que es adorable es la Imagen perfecta, igual a su Original, el Hijo Imagen del Padre, y no debe ser adorada en lugar del Padre, sino con Él, en Él, por la misma razón que Él». Nos remite a los textos de san Agustín para la representación de las imágenes religiosas, siempre, no obstante, siguiendo las recomendaciones de Trento atendiendo al valor de lo representado y no de la representación⁴⁹⁶.

Durante el Siglo de Oro, la Iglesia y la monarquía fueron conscientes de las posibilidades de la imágenes para la consecución de sus objetivos políticos y morales. La implantación de un sistema visual de evidentes contenidos ideológicos y propagandísticos, bajo las apariencias del «realismo» llevó a poblar los espacios físicos y psicológicos de estos iconos, no solo de carácter pedagógico, sino instrumental. Gubern se refiere al respecto:

«[...] el arte pictórico español de la Contrarreforma fue en gran medida una excelente programación publicitaria al servicio de la Iglesia de su tiempo o de los monarcas absolutos, no demasiado distinta de la producción publicitaria que hoy satura nuestros canales de comunicación e masas, pues el simbolismo y las complejas construcciones ideográficas del barroco perseguían en gran medida un adoctrinamiento no muy distinto del que exhibe la publicidad moderna, incluyendo las estrategias de criptocomunicación de sus imágenes-laberinto»⁴⁹⁷.

Y continúa:

⁴⁹⁶ FUMAROLI, Marc, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Barcelona: Acantilado (2010). pp. 769-771.

⁴⁹⁷ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 95.

«La pintura barroca española contiene mucho más de lo que propone a primera vista y su curiosa turbiedad (invisible para el ojo ingenuo) procede de muchas razones, todas ellas reñidas con los postulados realistas que aparentan representar» En muchas ocasiones la pintura barroca combina y yuxtapone lo visible y lo invisible (lo conceptual o ideográfico), unificados por su simultánea presencia ostensiva e icónica en el mismo soporte pictórico. El ejemplo más obvio lo constituyen las *visiones* de los santos, de las que se hace participar al espectador del cuadro, quien en rigor está excluido del privilegio de la visión celestial»⁴⁹⁸.

A partir de aquí entendemos una doble posibilidad comunicativa en la imagen; de una parte el relato cuya lectura requiere de una formación cultural previa, y, de otra parte aquellas obras que constituyen un relato en sí y no necesitan de una interpretación o lectura racional, pues constituyen mecanismos que dialogan directamente con el alma y las emociones⁴⁹⁹.

Durante el siglo XVII, las imágenes adquieren tal importancia que pueden llegar a sustituir al objeto representado; es decir, pasan de ser un prototipo a ser la misma realidad. A partir de este entendimiento podemos explicar determinadas prácticas devocionales o acontecimientos como los producidos en Valladolid aún a comienzos del siglo XIX, momento en que la ciudad es tomada por las tropas francesas y los ciudadanos, arrebatados por la ira y el odio hacia el primer ministro de Carlos IV, Manuel Godoy, deciden coger su retrato, como si se tratase del propio ministro y arrojarlo al río Pisuegra. Este hecho supone la muestra de cómo una representación icónica es capaz de alcanzar el valor de lo representado; una tensión será continuamente debatida desde mediados del Quinientos.

La fuerza del Gesù y la reafirmación de la imagen

⁴⁹⁸ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 96.

⁴⁹⁹ «[...] el arte constituye una modalidad de comunicación en la que la transmisión semántica y de conocimiento no agota su función, de manera que la comunicación estética constituye su forma de comunicación metasemántica privilegiada, ya que las imágenes “dicen” no solo a través de su expresión icónica, sino también a través de su expresión plástica»; en GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1996, p. 41.

Continuos resultaron desde el siglo XIX los debates para la definición del barroco. Aún hoy pueden parecer difusos sus límites y se confunden muchos de sus términos. Fue en 190 cuando Benedetto Croce, en su *Storia della età barocca in Italia* había reducido el término barroco a jesuitismo, al menos identificando con el arte de la Compañía, la totalidad de la producción plástica en el triunfo barroco. Igualmente, se ha identificado al arte del Barroco como un arte o un estilo de la Contrarreforma, con las evidentes exclusiones que ello supone⁵⁰⁰. Igualmente se ha buscado definir la existencia de un arte rápidamente jesuítico, una cuestión, igualmente debatida hasta prácticamente la actualidad y que no resulta objeto de este trabajo. Sí que debemos destacar la importancia que la Compañía tuvo en la difusión y en el uso de las imágenes.

La orden jesuita va a desempeñar, a este respecto y durante el proceso contrarreformista un papel fundamental al constituirse en responsables, no solo de la configuración de unos códigos morales y religiosos, sino que también serán los encargados de su difusión, ya sea en forma de predicaciones orales o mediante el uso de las imágenes. Ya desde los inicios de la Compañía, san Ignacio mostró un gran interés por el empleo del arte como medio y no *per se*, quizá a esto le debamos la importancia que la orden otorga a todo tipo de representaciones artísticas y a que en su amplísima red de templos y seminarios, la pintura y la escultura ocupase un destacadísimo lugar. Pero no solo la defensa y uso de estas de imágenes son las que promueve la compañía, sino que también la compañía se muestra protagonista en la configuración de una serie de códigos en el intelecto en base a imágenes; es decir, pretende actuar o racionalizar algo tan íntimo como es el psicologismo humano. San Ignacio propone en sus ejercicios espirituales que el orante se haga presente en la escena sobre la que medita, que sea capaz de establecer una recreación, una composición de lugar del pasaje a reflexionar, al respecto de la *contemplación*, propondrá: «ver las personas, es a saber, ver a nuestra Señora, y a Joseph, y a la ancila, y al niño Jesús después de ser nacido, haciéndome yo un pobrecito y esclavo indigno, mirándolos, contemplándolos, y sirviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase»⁵⁰¹. Y en la misma línea, el que se podría considerar cofundador de la Compañía, el padre Jerónimo Nadal, afirma también, en relación a la mental composición de lugar: «Siendo esto así, hermanos, nosotros hemos de meditar lo que hace y lo que dice Cristo, como si en espíritu estuviéramos presentes, y en cuanto podamos, lo hemos de contemplar (...) conviene que con el espíritu y el pensamiento estemos allí donde los misterios se realizan, para que saquemos

⁵⁰⁰ O'NEILL, C. E. y DOMÍNGUEZ, J. M. (dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid: 2001, p. 355.

⁵⁰¹ LOYOLA, I. de, *Ejercicios espirituales* (1548), Zaragoza: 1904, p. 86.

espíritu y devoción de todas las circunstancias de lugar, personas y acciones»⁵⁰². Mayor sentido cobra esta afirmación al estar inserta en una obra que va a resultar esencial en la estructuración del imaginario jesuita, las *Imágenes de la Vida de Cristo*, una serie de grabados que van acompañados de diferentes anotaciones, comentarios y meditaciones, que propone Nadal como guía para la oración y meditación. En esta misma línea, el también jesuita san Francisco de Borja, y siguiendo a san Ignacio explica el sentido que el uso de las imágenes tenía para la meditación:

«Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio del evangelio; y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que ha de meditar, muy a su costa y con trabajo. Y allende de esto es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse, tomando una cosa por otra, y dejando de llevar la traza del santo evangelio, lo cual se ha de guardar en lo poco y en lo mucho, y así no debe declinar ni a la diestra ni a la siniestra»⁵⁰³.

La doctrina ignaciana al respecto de la contemplación de las imágenes no hace más que desarrollar lo ya apuntado por el santo franciscano san Pedro de Alcántara, quien también promoverá el uso de la imagen mental como vía de meditación. Pero la defensa por el santo jesuita sobre la imagen no solo hace alusión a un imaginario psicológico sino que, tal y como hemos adelantado ya, Loyola defiende su uso en forma de pinturas o esculturas, lo propone en los mismo ejercicios espirituales, al respecto de las reglas que deben ser cumplidas en la Iglesia militante proponiendo «Alabar ornamentos y edificios de las Iglesias, asimismo imágenes, y venerarlas según qué representan»⁵⁰⁴.

⁵⁰² NICOLAU, M., *Jerónimo Nadal (1507-1580). Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid: 1949, p. 217.

⁵⁰³ NICOLAU, Miguel, *Jerónimo Nadal (1507-1580). Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid: 1949, p. 169.

⁵⁰⁴ LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales* (1548), Zaragoza: 1904, p. 242.

Como hemos podido comprobar, las propuestas de la Compañía suponen todo un alegato en defensa de la imagen, significando sus doctrinas y su carácter la prefiguración de lo que será el arte Barroco español. Aún introduce san Ignacio otra afirmación que entraña uno de los puntos más importantes del sistema de pensamiento y cultura seiscentista como es el empleo del resorte emotivo en los procesos de sensibilización que dominan las prácticas persuasivas: «Alabar la doctrina positiva y escolástica; porque así como es más propio de los Doctores positivos, así como de san Hierónimo, san Agustín, y de san Gregorio, etc., el mover los afectos para en todo amar y servir a Dios nuestro Señor»⁵⁰⁵. Alain Tapié ya apuntó la importancia que la Compañía tendrá en la configuración y difusión de la plástica seiscentista:

«entre san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, la compañía y el mundo de las imágenes, se instaura, desde el principio, una complicidad inmediata y natural, que responde a los objetivos del Concilio de Trento, al tiempo que asocia, en la mirada del creyente, la profundidad del sentimiento religioso y el goce casi carnal que produce la creación artística»⁵⁰⁶.

Igualmente Marc Fumaroli destaca la importancia que la orden fundada por Loyola adquiere en la configuración de modelos, no solo plásticos, sino también conceptuales o ideológicos. en «Les jésuites et l'apologétique des imagedesaintes»:

«es necesario insistir [...] sobre el carácter esencial, en los siglo XVI y XVII, de la contribución jesuítica a la teoría de las imágenes santas, como respuesta al intelectualismo escrito de la fe reformada, los vectores de una devoción a Cristo imaginativa y ardiente. Teóricos de las imágenes santas contra la herejía que excluía a las imágenes de la devoción cristiana, retóricas del patos y de la elocuencia del cuerpo, los discípulos de Ignacio, portadores al mismo tiempo de los Ejercicios Espirituales de su fundador y de la institución oratoria de Quintiliano, no “ha creado un estilo”: construyeron la lógica teórica que permitió a la pintura católica, movilizada contra la energía iconoclasta, a veces -incluso-

⁵⁰⁵ LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales* (1548), Zaragoza: 1904, p. 243.

⁵⁰⁶ TAPIÉ, A., *Baroque, vision jésuite : Du Tintoret à Rubens*, Caen: 2003, p. 6.

nacidos protestantes y originarios del norte de Europa, para responder a la denegación y al desafío de una devoción cristiana desnuda y sin imágenes»⁵⁰⁷.

Ejercicios espirituales

Después de ser herido y centrarse en la lectura, Ignacio de Loyola acabó asimilando la «devotio moderna» a partir de la lectura de la *Vita Christi* y de la *Imitación de Cristo* de Kempis⁵⁰⁸, y aplicarla a un sistema espiritual que ligaba a la perfección con el ambiente religioso de la primera mitad del siglo XVI. El sistema de oración contemplativa supuso una eficaz arma ante la amenaza protestante. Supo emplear el potencial mental individual a partir de la unión entre el componente sensitivo, a partir de las imágenes y las facultades emocionales⁵⁰⁹.

Absolutamente eficaces resultaron en el proceso de configuración y difusión de las imágenes los *Ejercicios espirituales* (1548) pues con ellos, se introduce otra posibilidad y vehículo desde el que actuar utilizando las imágenes. Ya en la edición de 1833, en la introducción se reconoce a esta obra como un trabajo de especial significación y muy diferente a los tratados y manuales de oración y meditación que se habían escrito con anterioridad a la obra de Loyola. Se apuntan las intenciones del fundador de la compañía afirmando que «Lo que pretendió san Ignacio, o Dios por él, como veremos, fue reducir a arte la vida espiritual, enseñando práctica y científicamente a desarraigar los vicios, plantar virtudes, sacando como de la mano al pecador desde el cieno de sus culpas hasta la cumbre de la perfección»⁵¹⁰. Resulta sumamente interesante la similitud que hace de los ejercicios con el arte, y es que, en realidad, poca diferencia había más allá que la propia del medio, pues

⁵⁰⁷ FUMAROLI, M., «Les jésuites et l'apologétique des images saintes»; en TAPIÈ, A., *Baroque, vision jésuite : Du Tintoret à Rubens*, Caen: 2003; recogido en GARCÍA RUIZ, J., «Por una antropología de la civilización barroca: Instituciones e identidades en América Latina», en, *Virajes. Antropología social*, vol 14, n.º 2 (2012), pp. 15-36.

⁵⁰⁸ VELANDIA ONOFRE, D., *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: 2014, pp. 135 y ss.

⁵⁰⁹ VELANDIA ONOFRE, D., *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: 2014, pp. 135 y ss.

⁵¹⁰ LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid: 1833, pp. XXV y XXVI

Loyola otorgó un lugar de privilegio a las imágenes en el transcurso de los ejercicios, así, como uno de los preámbulos sería el de la composición de lugar:

«Aquí es de notar, que en la contemplación, o meditación visible, así como contemplar a Christo Nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar concreto, así como un templo o monte, donde se halla Jesuchristo, o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar»⁵¹¹.

Visión, relato, imagen e imaginación son algunos de los conceptos que emplea para describir el proceso de meditación y de composición de lugar, y es que, por medio de la visualización, se alcanza y afecta de un modo más eficaz el alma y los resortes emocionales del individuo. Se trata de una «gimnasia visual» como afirma Julián Gállego que consiste en «imaginar y determinar para las ideas una proyección plástica figurativa»⁵¹². «Tal gimnasia mental prepara los ojos y el cerebro a asociaciones muy interesantes: las que, partiendo de un aspecto cotidiano de la existencia, idealmente aislado, nos conducen a la idea abstracta, en dirección totalmente contraria a la aludida en el párrafo anterior, que lleva de la idea a la imagen»⁵¹³.

Si bien Loyola propone los modos de enfrentarse a los ejercicios, por medio de la composición de lugar, no ofrece ningún tipo de detalles, dejando, por tanto, al espectador ser el auténtico autor de su particular «obra de arte» mental. En ella, al igual que ocurre en la plástica barroca, cada elemento, cada espacio y cada personaje representado, aparece reflejado como cada individuo lo piensa. Esto resultó ser un hábil ejercicio pues, al no imponer una observación definida en todos sus detalles, se da al individuo absoluta libertad para imaginarlo. Este proceso de composición visual resultará el más cercano y real de cuantos pueden pensarse, pues, es el que ha decidido quien realiza el ejercicio. Por tanto, las escenas en él representada, resulta de mayor verosimilitud que otra similar fruto del entendimiento de otra persona. Julián Gállego atendió a la cuestión en su *Visión y símbolos...* recogiendo que los detalles cuentan mucho. El artista, cuando trata de pintar un tema *ideal*, ha de realizarlo de la forma más *realista*, más cercana a sus experiencias sensibles. Pero dicha *realidad visible*

⁵¹¹ LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid: 1833, p. 29.

⁵¹² GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 214.

⁵¹³ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, pp. 222 y 223.

de su cuadro (en el que se le deja, por lo demás, en libertad de añadir cuantos elementos figurativos le plazcan, muebles, luces, acciones, paisajes..., mientras no se aparte de los textos sagrados) no es sino un *signo* aparente de una *realidad invisible* que se escapa a nuestros sentidos, por más que nos rodee. Lo Invisible habrá de estar, pues, lo más cercano posible de lo Visible. No olvidemos que el tema de la *Incredulidad de Santo Tomás* tocando la llaga del costado de Cristo resucitado (no fantasma, sino cuerpo material) es uno de los que más gustan en el Seiscientos. En esta mezcla inseparable de realidad cotidiana y de significación o proyección hacia el más allá hay que interpretar muy a menudo el supuesto «realismo» de Cotán, de Zurbarán, de Murillo y hasta de Velázquez»⁵¹⁴.

A la conquista de los imaginarios

Desde pronto, la Iglesia fue consciente de cómo a través de pinturas o esculturas el fiel podía retener en su memoria personajes o situaciones que marcaban hitos en la genealogía e historia de la religión⁵¹⁵; a partir de entonces se ideó un amplio programa irónico que sobrepasó a la representación plástica y acabó conquistando los imaginarios. Obras como los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola supusieron el germen y la constatación de esta práctica. A partir de esta obra, numerosos fueron los tratados, manuales y libros de meditación en que se proponía la composición mental de la escena procedente del relato evangélico y sobre la que el devoto debía reflexionar u orar. Todos apuntan a la mayor efectividad de las imágenes sobre los textos, por resultar más atractivas y facilitar la aprehensión y movimiento de los afectos del individuo.

Uno de los primeros en señalar la importancia del componente visual en la meditación y oración será Francisco de Osuna quien en sus *Abecedarios espirituales* (1530) pudo tener en cuenta el trabajo ignaciano aún sin publicar. Son muchas las coincidencias entre ambos trabajos en la propuesta de la figuración psicológica de la Pasión de Cristo:

⁵¹⁴ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 214.

⁵¹⁵ MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: 1997, p. 197.

«Traigamos pues no en los reposteros materiales sino en las telas del corazón esculpida la figura o imagen de Jesús Christo pues que Él en su divinidad trae siempre una figura humana. Figura o imagen viva traigas siempre de Jesús. Aquí se pone un ejercicio en el cual muchos se ha fallado y se halla muy bien y es traer siempre en la imaginación interior a Christo debajo de la imagen que más nos agradare: o traerlo crucificado o atado a la columna [...]. Si por traer corporal y groseramente la figura o imagen de la concepción de Nuestra Señora y mirarla se ganan muchos perdones, más creo que se ganará trayendo espiritualmente la figura o imagen de Cristo; hay algunos que para ser movidos a lágrimas y compasión del Señor crucificado no ha menester sino ver su figura o acordarse de ella y de los tormentos que padeció [...]. Debe también tener consigo y mirar muchas veces la figura que trae en la imaginación para que viéndola muchas veces se le imprima algo más en el corazón: y se aficione más a ella: para lo cual también aprovecha ser la imagen muy devota y la figura muy pintada para que mejor se le pinte en el corazón como a Sant Ignacio el nombre de Jesús. Y si este tal viere en alguna parte alguna figura del Señor que le parezca muy devota debe guardar en su memoria las facciones y manera della para nunca la olvidar»⁵¹⁶.

Vemos clara la efectividad que debió producir la visualización mental de las escenas, pues, a partir de ellas se lograba la conmoción del devoto y consiguiente movimiento hacia una actuación o actitud que era la pretendida. Frente a la piedad *quietista* y a la *oración mental* que promovía el franciscanismo, los movimientos y la propuesta jesuíticas de acción, resultaron mucho más efectivas y acordes a los movimientos eclesiásticos emprendidos por la Contrarreforma⁵¹⁷.

La oratoria sagrada contrarreformista igualmente se sirve de la manipulación de las imágenes para crear en el espectador estados emocionales que faciliten su comunicación inmediata con el mensaje evangélico⁵¹⁸. Así, fray Luis de Granada, en su *Libro de Oración* concede a la visualización e las imágenes una importancia extrema. Describe cada uno de los momentos a meditar de una manera muy visual, aportando numerosos detalles que facilitaran al devoto la figuración imaginaria:

⁵¹⁶ VELANDIA ONOFRE, D., *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: fecha¿?, pp. 142 y 143.

⁵¹⁷ APARICIO MAYDEU, J., *Calderon y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam-Atlanta: 1999, p. 45 y ss.

⁵¹⁸ APARICIO MAYDEU, J., *Calderon y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El ...*, p. 42,

«Entra, pues, ahora con el espíritu en el Pretoria de Pilato, y lleva contigo las lágrimas aparejadas, que será bien menester para lo que allí verás y oirás. Mira cómo aquellos crueles y viles carniceros desnudan al Salvador de sus vestiduras con tanta humanidad, y cómo él se deja desnudar dellos con tanta humildad, sin abrir la boca ni responder palabra a tantas descortesías que allí le dirán. Mira cómo luego atan aquel santo cuerpo a una columna, para que allí le pudiesen herir más a su placer, donde y como ellos mas quisiesen. Mira cuán solo estaba allí el Señor [...] Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes, y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas. Allí verás luego ceñirse aquel sacratísimo cuerpo de cardenales, rasgarse los cueros, reventar la sangre y correr a hilo por todas sus partes [...]»⁵¹⁹.

Resulta evidente cómo facilita Luis de Granada la composición visual ofreciendo un gran número de detalles e invitando al espectador a introducirse y participar de la escena; una herramienta de absoluta eficacia para la conmoción:

«Y, por esto, cuando el misterio que queremos pensar es la vida y pasión de Cristo, o de alguna otra cosa que se puede figurar con la imaginación (como es el juicio final, o el infierno, o el paraíso), debemos figurar cada cosa de estas con la imaginación, de la manera que ella es o de la manera que pasaría, y hacer cuenta que allí, en aquel mismo lugar donde estamos, pasa todo aquello en presencia nuestra; para que con esta representación de las cosas sea más viva la consideración y sentimiento dellas»⁵²⁰.

Años más tarde será el jesuita Luis de la Puente quien publique sus *Meditaciones espirituales* (1605) donde igualmente promueve la escenificación interior:

⁵¹⁹ Luis de Granada, *Libro de la Oración y Meditación*, Madrid: 1998, p. 29.

⁵²⁰ Luis de Granada, *Libro de la Oración y Meditación*, Madrid: 1998, p. 62.

«[...] antes de comenzar la meditación, es bien procurar con la imaginación hacer dentro de nosotros alguna figura, o imagen de la cosa que pretendemos meditar, con la mayor viveza, y propiedad que pudiéremos. Si tengo de pensar en el infierno, imaginaré un lugar como un calabozo oscuro, estrecho y horrible, lleno de fuego, y las almas dentro de él, ardiendo en medio de aquellas llamas»⁵²¹.

Francisco de Borja o Antonio de Molina, más tarde, igualmente propondrán los ejercicios visuales y la contemplación como método para la oración. El cartujo, en sus *Ejercicios Espirituales* (1615) reconoce la meditación como el instrumento más adecuado, de nuevo, para mover las almas hacia una sincera devoción:

«La Meditación es el discurso, y consideración que se hace para rumiar, y desmenuzar, y penetrar más en particular las cosas que se han leído, y aquellos puntos que se quiere tener Oración; cuyo oficio propio es, considerar con estudio, y atención las cosas Divinas, discurriendo de unas en otras, para mover su voluntad a algún afecto, y sentimiento del [...]. Es la meditación importantísima, y necesaria para ir bien fundada la vida espiritual; porque con ella se consideran, y entienden bien los Mysterios de nuestra Fe, y de la Ley Divina, y se aprecia cada cosa en lo que es, las temporales, y las eternas, las divinas, y las humanas, las que merecen ser estimadas, y despreciadas [...]. El modo más común, y ordinario de meditación, es, leído el mysterio, o paso de que se ha de tener la Oración, hacer el hombre cuenta, que aquel hecho o negocio pasa allí delante dél, figurando así con la imaginación [...], como si realmente estuviera presente cuando pasó, o procurar estar allí con un corazón humilde, amoroso, y devoto ponderando las circunstancias que en él concurren, y las causas, efectos y otras cosas semejantes, que sirven para mover algunos afectos de la voluntad, como amor, agradecimiento, compasión [...]»⁵²².

⁵²¹ Luis de la Puente, *Meditaciones espirituales* (1605), Madrid: 1718, p. 24.

⁵²² MOLINA, A. de, *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la Oración mental, reducidos a doctrina y meditaciones. sacado de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia* (1615), Barcelona: 1701, p. 131.

Numerosas serán las reediciones, de las obras citadas así como la aparición de otros trabajos que convergen en incidir en la importancia de los imaginarios individuales como elemento persuasivo. Francisco Monzón y el *Norte de Ydiotas* de 1563 o la *Theología Mystica, union y iunta perfecta de la alma con Dios en este destierro por medio de la oración de contemplación en vista sencilla de fe* (1651) de Gabriel López Navarro, son trabajos que completan y afinan la definición y la función de los ejercicios de devoción mentales.

Hemos de tener en cuenta que para que estos ejercicios resultasen eficaces, no bastaba con aportar el mayor número de detalles, no imaginar una u otras escenas; resultaba del todo necesaria la educación y formación previa del individuo; convertirlo en un acertado receptor de las propuestas contrarreformistas. Estos trabajos van acompañados, a la vez que sin parte, de una remodelación de la subjetividad. El espíritu se convierte en «material autoplástico»⁵²³ susceptible de ser modelado y conducido, y así, las imágenes resultan un eficaz ejercicio mnemotécnico mediante el que aprender y aprehender aquello de lo que debían llenarse los espíritus del ser barroco.

Se concibe el espíritu y el alma del individuo como un pozo que hay que llenar; «El espíritu era receptáculo, almacén, *locas*, *aediculus*, “vaso” y la vida misma del hombre podía entonces ser leída como proceso de traslado del mundo al alma»⁵²⁴. Se pretende, un trasvase de una serie de saberes al individuo; unos saberes absolutamente pensados y controlados que debían ir llenando ese espacio individual en un proceso de codificación del mundo pensado en la coexistencia de las dos esferas existenciales; la del mundo de las apariencias y la trascendental. En este proceso, la imagen aparece como uno de los instrumentos de mayor eficacia, capaces de resumir un concepto abstracto; como recoge Fernando Rodríguez de la Flor: «Si se trata de acomodar una abstracción del mundo en el interior del alma, eso debe hacerse desabstractalizando y convirtiendo finalmente el *logos* en forma, la imagen en “figura”, por lo demás dotadas de acción, de movimiento (bien que interior). Se trata de establecer una suerte de “poética” visual del conocimiento, y aquí la idea de un sobresaliente “poder de las imágenes”»⁵²⁵.

Y esta resulta la manera más eficaz para que una entidad abstracta, como puede ser la concepción del doble plano existencial, adquiera un aspecto real. El alma, a partir de la visualización y las artes;

⁵²³ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 69.

⁵²⁴ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 97.

⁵²⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 101

en resumen, la imagen, se convierten en el instrumento capaz de hacer «sensible» una experiencia que solo existe en el mundo de las ideas.

«El prestigio de la memoria crece, pues, e incluso se magnifica, colocándose en el Barroco en el centro del campo de saber, merced a esta capitalización de la *imago* y a esta complexión arquitectónica y poética de que se pretende dotar el espacio interior o alma letrada. En razón de su virtualidad misma, el saber deviene “teatro”, condición estética, cobrándose por entonces conciencia de lo que es una representación del saber. La topología del interior extrae sus vocabularios y el orden de sus realidades del espacio estético exterior, aproximándose cuanto puede a las artes visuales y a sus principios creativos. La memoria, en efecto, “pinta”, mejor que escribe, e, incluso, esculpe y edifica»⁵²⁶.

Trento y el Barroco

«Que las imágenes de Cristo, la Virgen María, Madre de Dios, y de los demás santos deben figurar o conservarse en las iglesias y que le son debidos el honor y la veneración apropiados; y no porque se crea que existe en ellas alguna divinidad o virtud por los que se las adora o por los que se les puede pedir algo, o tener fe en imágenes como ocurrió antaño en el caso de los gentiles que pusieron su fe en ídolos, sino porque el honor que se les testimonia se refiere a los arquetipos que estas imágenes representan; mediante las imágenes que abrazamos y ante las que nos descubrimos y postramos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos que los representan; como fue definido por los decretos de los Concilios y especialmente por el segundo Sínodo de Nicea contra los adversarios de las imágenes.

⁵²⁶ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 102

«Y los obispos enseñarán cuidadosamente esto: que es mediante la historia de los misterios de la Redención, tal como están representados en los cuadros y en otras imágenes, como el pueblo se instruye y confirma en sí mismo la costumbre de pensar continuamente en los artículos de fe con los que se alimenta su espíritu; y también que se extrae gran provecho de todas las imágenes sagradas, no solamente porque la gente se instruye por medio de ellas en las buenas acciones y en los dones conferidos por Cristo, sino también porque los milagros que Dios ha realizado por sus santos, con sus ejemplos saludables, son presentados a los ojos de los fieles para que éstos puedan agradecerle a Dios estas cosas, puedan ordenar sus vidas y sus costumbres a imagen y semejanza de las de los santos y sean inducidos a amar y adorar a Dios y a cultivar la piedad»⁵²⁷.

Estos fragmentos directamente extraídos de la XXV sesión del Concilio de Trento, significaron una síntesis de los patrones constitutivos, no solo de las artes, sino de la mayor parte de los fenómenos de cultura españoles seiscentistas. A través de estas líneas podemos conocer no solo la nueva “normativa” plástica y estética, sino que a la vez, suponen la síntesis de algunas de las cuestiones más relevantes del orden social inaugurado con el proceso contrarreformista. Con el tratamiento combativo puesto en marcha por la nueva Iglesia romana, la postconciliar, asistimos a una revolución cultural consecuente a todos y cada uno de los estamentos que componen la sociedad desde finales del siglo XVI y hasta bien entrado el XVIII. Una nueva instrucción, de honda raíz espiritual que buscó la proyección sus convencimientos sobre la totalidad de los elementos culturales;. De esta forma, música, artes y literatura se forjaron decididamente partícipes de las doctrinas espirituales emanadas de Trento, produciéndose por tanto, una profunda transformación encaminada a todos los niveles de cultura. Un proceso cultural que va a impregnar no solo a las formas más elevadas de la producción artística y literaria, sino que significa un auténtico proceso de democratización cultural, pues, fue la globalidad de la sociedad, la destinataria de estos nuevos artefactos instructivos para cuya confección, fueron considerados no solo los propósitos ideológicos preestablecidos, sino las necesidades, gustos y requerimientos de una masa social que si bien, no comparte algunas peculiaridades definitorias de carácter socioeconómico, sí lo hará en cuanto a los roles y objetivos espirituales. Una serie de necesidades que no siempre han de ser las naturales e inherentes a cualquier sociedad, sino que igualmente pueden ser inducidas; es decir, se pretende despertar en los ánimos la necesidad de unos fenómenos culturales, a través de cuyo consumo

⁵²⁷ LÓPEZ DE AYALA, I., *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid: 187, sesión XXV.

alcanzar determinadas metas sociales o espirituales que de manera inconsciente también le son impuestas. Éstas van a constituir las principales claves del dirigismo cultural seiscentista que tiene por principal objetivo la autoconservación de la sociedad⁵²⁸.

La crisis reformista provocó en las autoridades religiosas provinciales y locales una alerta sobre las imágenes que llevó al completo control de todo cuanto los artistas producían y más aún, de aquello que se exhibía en los templos. «El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además, que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo»⁵²⁹. Como proponía el Padre Sigüenza, cada pintura o escultura colocada en una iglesia debía «convidar a rezar»⁵³⁰.

Pero no será tanto el texto emanado de Trento lo que determinara la producción artística pues resultó un texto muy ambiguo que, directamente remitía al concilio de Nicea y a la interpretación y control de obispos y sínodos provinciales y diocesanos. Junto a los textos de autores extranjeros, recopilados por los españoles contemporáneos a las realizaciones barrocas, debemos tener en cuenta una serie de obras que, relacionadas directamente con Trento, se dirigen al asunto plástico; serán textos como la doctrina del Santo Oficio, la opinión de teólogos y moralistas o los Concilios eclesiásticos provinciales y Sínodos diocesanos⁵³¹.

Resultó ser la Inquisición la responsable del control, no solo de las imágenes sino también de los textos que llegaban a la sociedad. Así, en 1559, años antes incluso al fin de las reuniones de Trento, el Inquisidor General Fernando Valdés publica un índice de libros prohibidos susceptible de ser ampliado de forma paulatina⁵³². En 1584, el pensamiento del Santo oficio ya se había definido y

⁵²⁸ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Madrid: 1980, p. 132 y ss.

⁵²⁹ MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932), Madrid: 2001, p. 15.

⁵³⁰ SIGÜENZA, J. de, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid: 1600. El tema del impacto conciliar ha sido estudiado a partir de textos como los del Padre Sigüenza, Butrón, Carducho, Jusepe Martínez, etcétera. Todos ellos habían recogido las ideas o doctrinarios de exégetas extranjeros como Molanus, Gilio, Dolce, Pino, Possevino y, sobre todo el cardenal Paleotti.

⁵³¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13 (1984), pp. 153-159.

⁵³² GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., *El inquisidor general Fernando Valdés (1483-1568): su vida y su obra*, Oviedo: 2008, p. 245 y ss.

perfilado más claramente. Las actuaciones y directrices se habían configurado y era el momento de emprender una campaña cultural que dominase todos los órdenes sociales. En ese mismo año el cardenal primado don Gaspar de Quiroga, en Toledo manda publicar una nueva edición del índice de libros prohibidos; a este precedían una serie de reglas redactadas por el teólogo Juan de Mariana. La regla duodécima rezaba:

«Ansí mesmo se prohiben todas y qualesquier imágenes, retractos, figuras, monedas, empresas, invenciones, maxcaradas, representaciones y medallas, en qualquiera materia que estén estampadas, pintadas debuxadas, labradas, teñidas, figuradas o hechas que sean irrisión de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes y reliquias o milagros, hábito profesión o vida. Y así mesmo las que fueren en desacato de la Santa Sede Apostólica, de los Romanos Pontífices, Cardenales y Obispos y de su estado, orden, dignidad y autoridad, claves y poderío espiritual»⁵³³.

El pensamiento contrarreformista emprende una persecución de todo aquello que pudiese atentar contra la moralidad. Las imágenes se convierten en centro de las sospechas, ahora reguladas por las teorías del decoro⁵³⁴.

En 1632 aparece un documento editado por moralistas y teólogos de las universidades de Salamanca y Alcalá titulado *Copia de los pareceres, censuras de los reverendísimos maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas*. Un texto especialmente combativo con la representación de desnudos y de actitudes “indecorosas” sin ningún tipo de justificación religiosa. En este texto se pretenden idear los

⁵³³ *Index et cathalogus liberorum prohibitorum, mandato illustriss. se reverendiss. D. D. Gasparis a Quiroga, Matriti apud Alphonsum Gomezium ... anno MDLXXXIII*, p. 5. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13 (1984), pp. 153-159.

⁵³⁴ Véanse los trabajos MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, pp. 246 y ss.; y el trabajo reciente de GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015, pp. 312 y ss.

mecanismos de actuación necesarios para el control de las imágenes de un modo similar al que se había establecido para la censura textual⁵³⁵.

Habrá que esperar hasta 1640 cuando el *Índice* de Sotomayor defina las cuestiones sobre la vigilancia y el control moral:

«Y para obviar el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lasciva ni usar ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores el pintarlas y a los demás artífices que no las tallen ni hagan, pena de excomunión mayor latae sententiae, trina canonica monetice premissa, y de quinientos ducados por tercias a gastos del Santo Oficio, juez denunciador, y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reinos o contravinieren en algo de los referidos»⁵³⁶.

La fecha tan tardía demuestra como en España la Inquisición se mostró preocupada por el asunto del decoro de las imágenes solo en fechas tardías, produciéndose hasta la fecha la queja de teólogos y moralistas por la dejadez por el Santo Oficio del asunto a diferencia de otros países o reinos como el de Portugal, aún unido a la corona española⁵³⁷.

Sin embargo respecto al desnudo, aunque pueda parecer que se actuó de manera férrea, sí que es posible intuir cierta permisividad en la plasmación de determinados asuntos; así lo sugiere el agustino fray Francisco Cornejo, quien abre la posibilidad al desnudo de personajes bíblicos que así lo requieran y no solo a Adán y Eva. También el dominico fray Félix de Guzmán propone retirar solo a aquellas imágenes con posturas y miembros indecorosas y no «las que por el primor del arte

⁵³⁵ CARRETE PARRONDO, J., «Más allá del Poder. Imágenes prohibidas. Humanidades digitales», en MÍNGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana: 2013, págs. 377-405.

⁵³⁶ *Novissimas librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Cathalogus pro catholicis Hispaniarum regnis*, Madrid: 1640, p. 9.

⁵³⁷ CERDÁ GUTIÉRREZ, H., *Mitos de la sociedad moderna: un negocio lucrativo*, Bogotá: 2013, pp. 98 y 99.

descubren perfecciones del cuerpo, aunque sea lo más vergonzoso dél»⁵³⁸. Incluso el Padre Sigüenza se muestra tolerante respecto al desnudo llamando *hipócritas* a quienes se escandalizaban de los asuntos profanos recogidos en las obras pictóricas del Escorial.

Y es que se vigiló más el excesivo adorno de determinada sobras que la representación del desnudo de tan escasa tradición española. Verdaderamente preocupaba la manera en que se veneraba y se adornaban las imágenes religiosas, muy alejadas del sentido que debían tener. Resultaron entonces muy numerosas las medidas, observaciones y publicación de armas para controlarlas y evitar desviaciones⁵³⁹. El concilio provincial de Valencia será el que se muestre, en este sentido, más explícito y rotundo:

«Conviene que las imágenes de los santos (...) estén tan decentes y honestas que ni puedan servir de ofensa ni degeneren en mal lo que se instituyó en buen fin. Por lo cual y siguiendo las huellas del Concilio de Trento, manda el Sínodo bajo pena de excomunión que ninguno pinte ni exculpa (sic) imágenes de santos con belleza provocativa ni trajes lascivos y deshonestos de manera que no manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan. Y si hubiera algunas imágenes pintadas indecorosamente o esculturas deshonestas y, en especial en los templos, manda severamente a los párrocos y a sus vicarios que cuanto antes las quiten»⁵⁴⁰.

Lo que verdaderamente preocupaba era el uso de las imágenes de las cofradías y de aquellas que escapaban al directo control eclesiástico. A las que se exponían en oratorios privados. Sobre ella también se pronuncia el concilio valenciano recogiendo:

⁵³⁸ Rodríguez G. de Ceballos utiliza los *Diálogos de la Pintura* como fuente, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13 (1984), pp. 153-159.

⁵³⁹ La complejidad del programa censor de las imágenes pone en evidencia el valor que se les otorgó y la importancia que tenían dentro del nuevo plan ideológico-cultural.

⁵⁴⁰ «Concilio Provincial de Valencia de 1565», en TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.), *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latín y castellano*, t. V, Madrid, 1863, p. 308.

«De las imágenes de las cofradías. Como que algunos parece que hacen uso de sus casas privadas como si fueran templos sagrados, y esto no sea conveniente, manda el sínodo, que las imágenes de las cofradías de que suelen usar los hermanos en sus solemnidades y funerales, no se conserven en las casas particulares, como no sea dentro de urnas, y en un sitio honesto y decente. Y cuando hubiere que llevarlas á funerales, ó para otras cosas, condúzcanse dentro de las mismas urnas y con decencia; pero sin pompa»⁵⁴¹.

Podemos ver cómo la atención, más que en la manera de representar las imágenes, fue puesta en el modo en que la ciudadanía intercalaba con ellas. Preocupaba más el uso que se hacía que la propia forma; una cuestión que ha sido advertida por la profesora palma Martínez-Burgos y cuyo origen se encuentra en el concilio provincial de Toledo de 1536⁵⁴².

A partir de 1568 el uso de las imágenes pasará a estar regulado por unas Constituciones Sinodales ideadas por el arzobispado de Toledo. Al la cuestión de las imágenes se dedicaba una parte dividida en tres capítulos el primero de los cuales rezaba así: «Que se prohíbe no se pinten historias de santos ni retablos sin que sean examinadas por los vicarios y visitadores, y las que estén pintadas *siendo apócrifas* o mal pintadas se quiten y pongan otras, como más convenga»; el segundo: «Que las imágenes de bulto que están en los altares y las otras que se sacan en procesiones se aderecen de propias vestiduras y no de otras profanas, aviendo posibilidad, y no la aviendo se hagan de bulto pintadas que no tengan necesidad de vestiduras»⁵⁴³.

Pocos años más tarde, en Valencia⁵⁴⁴, se seguía controlando el uso de las efigies religiosas como se recoge en el Sínodo Diocesano celebrado en 1594:

⁵⁴¹ «Concilio Provincial de Valencia de 1565», en TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.), *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latín y castellano*, t. V, Madrid, 1863, p. 308.

⁵⁴² MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., «Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536», en VILLENA ESPINOSA, R. (coord.), *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca: 1997, pp. 285-302.

⁵⁴³ *Constituciones Synodales del Arcobispado de Toledo hechas por prelados pasados y agora nuevamente recopiladas y añadidas por el mui illustre Señor don Gómez Tello Girón (...) año de 1566*. Toledo: 1568, libro I, pp. 77-18.

⁵⁴⁴ Un estudio de los efectos que en Valencia tuvo el control de las imágenes lo encontramos en FRANCO LLOPIS, B., «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma Católica», en *Ars Longa*, n.º 19 (2010), pp. 83-93.

«Todo este Sínodo lleva pesadamente y con impaciencia el que las imágenes de las cofradías insignes por muchos títulos, y hacia las cuales el pueblo es propenso a la devoción, sean tenidas sin embargo en nuestra ciudad menos decencia de la que es debida. [...] Son llevadas a las casas de los artífices de los más inferiores (zapateros) y son colocadas en sus talleres [...] y se ponen en venta mercaderías profanas. [...] y no pocas veces en las alcobas en cuyos lechos se duerme por la noche»⁵⁴⁵.

Una bula de Urbano VIII en 1642 llegó incluso a prohibir las imágenes de vestir o la representación de otras vestimentas en ellos que no sean los recogidos en la tradición histórica eclesiástica. Esta será retomada en distintos concilios y sínodos españoles durante el siglo XVII. Así en 1660 las Constituciones Sinodales del obispado de Sigüenza se emitían instrucciones muy concretas respecto al ornato de las esculturas:

«Por tanto mandamos que se cumpla y guarde todo lo lo susodicho [haciendo referencia a la bula pontificia] y que en su conformidad nadie de aquí adelante sea osado de tener la imágenes do Christo con hábito particular de ninguna Religión, ni de Peregrino, ni de Cardenal, ni aunque le pinten o vistan como Niño sea con baquero (sic) con mangas ni con valona con punta ni adorno alguno que sea profano o se parezca al uso y traje que agora se usa, por ser todo contra el uso antiguo que ha tenido la Iglesia en pintar y vestir las imágenes de Christo, que ha sido con túnica suelta sin ceñir, sin cuello ni valona; y que asimismo la Imagen de la Virgen Nuestra Señora por ningún caso se pinte ni vista con el hábito del Carmen ni de la Merced ni de ninguna otra Religión, ni con ropa ni jubón al modo como agora o adelante se vistieron y aliñaren las mujeres seglares, por ser esto contra la honestidad y circunspección con que se vistió la Virgen Nuestra Señora y contra el uso con que la Iglesia acostumbró a pintarla y vestirla que fue

⁵⁴⁵ *Synodus Diocesana Valentina celebrata praeside Illustrissimo ac Reverendissimo D. D. Ioanne Ribera Patriarcha Antiocheno & Archiepiscopo Valentino, mense Maio. Anno 1594*, Valencia: 1594.

con túnica ceñida con manto azul o de otro color honesto y la toca a modo de reboço»⁵⁴⁶.

Todas estas medidas de control y de dominio de cualquier detalle van en consonancia con el resto de acciones contrarreformistas encaminadas a evitar cualquier interpretación libre de los asuntos religiosos tal y como la Reforma protestante había propuesto y ahora se trabajaba por acabar.

Al principio del capítulo se ha apuntado a las consideraciones que, a lo largo de la historia, han surgido planteando la existencia o no de un arte tridentino. En virtud de lo señalado hasta ahora, y coincidiendo con lo que apunta Julián Gállego⁵⁴⁷, podemos concluir que no. El punto de partida para considerarlo sería el texto emanado de Trento, sin embargo, el documento aprobado en 1563 en relación con el uso, culto y veneración de las imágenes es fruto de un acelerado esfuerzo por concluir con el Concilio que se estaba extendiendo en demasía; por ello, la sesión del 3 de diciembre de 1563, en relación al uso de las imágenes, servirá de cierre a las reuniones. Supuso una norma que, por su gran sencillez, no vendrá a solucionar el problema iconoclasta planteado por la reforma. Directamente y para evitar mayores demoras, los religiosos reunidos decidieron remitir al II concilio de Nicea del año 787 y en el que si se debatieron y reflejaron seriamente los temas relacionados con la devoción y culto a las imágenes; en este caso, también en respuesta a una oleada iconoclasta. Por ello, no podemos considerar la existencia de un arte que derive directamente de los decretos conciliares pues, como hemos visto, son matizados y desarrollados en un gran número de concilios provinciales y sínodos celebrados por Europa destinados a resolver o a detallar asuntos que no quedaron reflejados en las actas conciliares, teniendo unas normas de carácter local, provincial o nacional; dificultando, en cualquier modo, la consideración de una normativa tridentina.

Tradicionalmente la historiografía ha señalado un influjo directo sobre las imágenes de los postulados tridentinos. Cuando así no ha sido, estas se han hecho depender de constituciones sinodales, concilios provinciales y tratados teóricos como el archiconocido *Arte de la pintura* de Pacheco. Sin embargo, si esto hubiese sido así, no hubiesen sido necesarias las continuas revisiones y

⁵⁴⁶ Cita de las *Constituciones Synodales del Obispado de Sigüenza*, Alcalá de Henares, 1660, pp. 94 y 95; en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13 (1984), pp. 153-159.

⁵⁴⁷ Recoge Gállego: «con tan escuetas reglas no hay materia para formar un estilo. Y en el caso de que el Barroco sea, como se ha pretendido, el arte de la Contrarreforma, poco ha seguido a Trento en ese afán de moderación, en esa desconfianza hacia las novedades»; en GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, pp. 216 y 217.

dictado de formas. Durante el siglo XVII, de forma continua se producen las alertas sobre el decoro y el empleo de las imágenes. Ello explica que, si bien, la historia oficial dictaba una serie de normas, que por lo general son las seguidas por los artistas, siempre cupo en la representación, especialmente en la escultura barroca, un lugar para el gusto popular, y aún para ciertas dosis de libertad del artista. Por primera vez el arte se separa de las élites culturales y la noción de «gusto» amplía sus férreas fronteras oficiales alcanzando al ámbito popular⁵⁴⁸. Nos dice Julián Gállego que «no hemos de creer en una autoritaria reglamentación de las imágenes o de los cuadros, salida de Roma. Y los consejos de Pacheco, por imbuido que estuviera de influencias jesuíticas, no obligarán a los pintores andaluces, ni aun estando bajo su inquisitorial censura, a seguir sus consejos»⁵⁴⁹.

Siguiendo a Emile Mâle, podemos concluir constatando que «Todo lo que el protestantismo atacó: el culto a la Virgen, la primacía de san Pedro, la fe en los sacramentos, la virtud de las oraciones por los muertos, la eficacia de las obras, la intervención de los santos, la veneración de las imágenes y de las reliquias, todos estos dogmas o antiguas tradiciones fueron defendidas por el arte, aliado de la Iglesia. La Reforma, en lugar de destruir las imágenes, las multiplicó; hizo crear nuevos temas, dio a los antiguos una significación y una belleza nuevas; en fin, fue sin duda uno de los más poderosos estimulantes del arte católico»⁵⁵⁰.

Nuevos santos

La inmensa campaña ideológica, teológica y moralista que se impuso con la Contrarreforma y que se extiende en España hasta bien entrado el siglo XVIII, determina una nueva concepción del hombre y del espacio vital. El deseo era que el individuo actuara de un modo determinado y para ello, no bastaba con una literatura moralista y la redacción de una serie de instrucciones. Era

⁵⁴⁸ Durante el siglo XVII la noción de «gusto» se halla estrechamente vinculada al fenómeno de la cultura de masas. Para un análisis de la evolución del concepto de «gusto», véase VOLPE, G. della, *Historia del gusto* (1971), Madrid: 1987.

⁵⁴⁹ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, 217.

⁵⁵⁰ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 2001, p. 101.

necesario surtir al nuevo imaginario barroco de unos modelos y ejemplos a seguir⁵⁵¹. Todo aquello que se estaba reflejando de manera textual, necesitaba pasar a otro ámbito, al del hombre barroco⁵⁵².

La recepción de los modelos espirituales derivados de los nuevos santos, se produce desde el acercamiento de la santidad. Quienes alcanzan el ámbito celestial ya no son aquellos santos antiguos y obispos milagrosos, tan lejanos y ajenos a la cotidianidad; ahora son individuos carnales y de extrema cercanía. La aproximación de las nuevas santidades a la ciudadanía se va a efectuar por medio de dos estrategias; de una parte la representación del santo; una figuración narrativa para cuya lectura era necesario un conocimiento previo, pero de otra parte, y quizá la más interesante, la proximidad cronológica y temporal. Si tenemos en cuenta las canonizaciones de los santos que se producen entonces, es posible constatar cómo se trata de personalidades de absoluta cercanía al individuo⁵⁵³; tanta, que no eran extraños los casos en que un individuo había visto con sus propios ojos o había recibido cercanos testimonios de la obra de un santo determinado. Resultaba entonces posible ver cómo un individuo, ahora real, ocupaba un puesto en los retablos de las iglesias. El imaginario devocional se llena de santos extraordinariamente cercanos a la vez que perfectos modelos de comportamiento y espiritualidad.

Aparecen santos que se asocian a las necesidades del momento; así, si Teresa de Ávila supuso la reafirmación de la vida espiritual y contemplativa, Loyola la predicación y la vida activa; la crisis económica y social derivada de las continuas pestes, hambrunas y miserias de las primeras décadas del siglo XVII, encuentran en san Diego de Alcalá un refugio a la vez que el ejemplo de la asistencia y de la caridad⁵⁵⁴.

Por medio de la configuración de los nuevos modelos conductuales por medio de las beatificaciones y canonizaciones, se producía la entrada de las nuevas propuestas de futuro. Se hace de una manera

⁵⁵¹ Gracián señaló la santidad como la máxima conquista a que puede aspirarse en este mundo. En el aforismo 300 señala las aspiraciones que deben dominar en el individuo: «Sé virtuoso, que es decirlo todo de una vez. La virtud es la unión de todas las perfecciones, el centro de la felicidad. Ella te hace prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y un héroe universal. Tres eses hacen dichoso: santo, sano y sabio», en GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647) Madrid: 2009, pp. 104 y 105.

⁵⁵² Sobre el proceso de creación de nuevos santos, véase TURCHINI, A., *La fabbrica di un santo. Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Casale Monferrato: 1984 y R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012.

⁵⁵³ San Juan de Dios fue canonizado en 1690, ciento cuarenta años más tarde de su muerte; Ignacio de Loyola, muerto en 1556, es beatificado en 1609; y Teresa de Ávila, fallecida en 1582, beatificada solo treinta y dos años más tarde, en 1614, y poco después declarada santa.

⁵⁵⁴ Igualmente, ejemplo de caridad será José de Arimatea.

de máxima inteligencia; no desde la ruptura, sino por medio de la tradición, logrando un cambio sin violencia y una reordenación de todo un sistema de valores. Se trata, en palabras de Rodríguez de la Flor, de todo un «arte de la canonización» con determinantes consecuencias para la imagen y la cultura⁵⁵⁵.

Resulta extraño que no se produjese ninguna canonización entre los pasados de Adriano VI y de Sixto V; momento, el del pontificado de éste último, en que no solo se retoman las canonizaciones sino que se multiplican y convierten en una potente arma teológica⁵⁵⁶. La importancia de la santidad, su definición y figuras fue resaltado en el propio Concilio de Trento, proponiéndose:

«[...] además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos [...]»⁵⁵⁷.

La fabricación de *ídolos* por medio de la canonización de determinados personajes, vino a insertar modelos de comportamiento en la sociedad, a la vez que una contestación al protestantismo⁵⁵⁸. Sin embargo, ya de forma precedente a los procesos de canonización, los modelos se habían insertado en la piedad popular; ello explica que Teresa de Ávila fuese representada ya en 1576, por Juan de la Miseria, bastantes años antes de su canonización, incluso de su muerte. Rápidamente debían ser introducidos los nuevos modelos de la santidad en el imaginario devocional; antes de que la fuerza de sus acciones se perdiese en el olvido. Esto explica la pronta aparición de esculturas como la de San Ignacio de Loyola (il. 3) que realiza Martínez Montañés solo un año más tarde de la muerte del santo o como el caso de Pedro de Alcántara de quien, aunque beatificado en 1622, encontramos grabados entre 1618 y 1620 de Lucas Ciamberlani con todos los requisitos de su santidad⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 199.

⁵⁵⁶ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 2001, p. 94.

⁵⁵⁷ LÓPEZ DE AYALA, I., *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid: 1875, sesión XXV, p. 451.

⁵⁵⁸ Los nuevos modelos canonizados suponen una respuesta a las críticas protestantes a partir de ejemplos activos de comportamiento. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 151.

⁵⁵⁹ *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid: 1998, p. 21.

También Carlos Borromeo será uno de los santos recientes más representados; incluso antes de su canonización, una serie de cuadros relataban su vida en la Catedral de Milán⁵⁶⁰.

En este ímpetu de santificación las propias órdenes se enfrentaron por canonizar a algunos de sus miembros. Todos querían participar de las canonizaciones, dominicos, jesuitas y carmelitas proponían y pugnaban por contar, entre sus filas con el mayor número de nuevos santos. La consagración del carmelita Juan de la Cruz en 1726 significó la constatación de esa segunda vía de acción contrarreformista; la de una «Iglesia ilustrada» paralela a la «militante»⁵⁶¹. Hasta cuatro canonizaciones se produjeron en ese año; señala R. de la Flor que la intención no era la de promover nuevos modelos de santidad, que desde hacía un siglo y medio se venían proponiendo; ahora se pretende «equilibrar poderes institucionales en su seno, corrientes de espiritualidad y estructuras conceptuales que mantuvieran su ilación con el pasado y garantizaran su supervivencia en las nuevas condiciones que propicia un “siglo ilustrado”»⁵⁶². A estas energías debieron responder las canonizaciones de los santos Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga; una medida con la que compensar la santificación del, «odiado» carmelita Juan de La Cruz.

Sueños y visiones en el imaginario barroco

Si hay una época que haya mostrado especial interés por lo visual, esta ha sido el Barroco. El siglo XVII hizo del ojo y de la percepción el más eficaz instrumento de conocimiento del mundo. A partir de ahí se idearon una serie de juegos de visión cuyas intenciones primigenias eran el conmover, cautivar, estremecer y, a partir de estas, dar a conocer. Pero detrás de todo ello, subyace una cuestión de máximo interés como es la forma de mirar y de conocimiento de la realidad. Si durante los siglos XVI y XVII se ha señalado una «revolución científica»; a partir de la cual se elaboraron teorías e instrumentos para enfrentarse a la realidad y comprenderla; coexistieron otros

⁵⁶⁰ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 2001, p. 85.

⁵⁶¹ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 223.

⁵⁶² R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 224.

modos de ver y de atender a aquello que nos rodea⁵⁶³. En ambos, instrumento, visión e imagen, son organismos que se combinan para el conocimiento y la comprensión.

Numerosos serán los religiosos y laicos que desde finales del siglo XV proliferan en las ciudades y en las fundaciones religiosas. Tantos fueron que el fenómeno necesitó ser regulado por medio de normas y tratados. En 1585 Juan de Horozco y Covarrubias publica su Tratado de las verdaderas y falsas profecías y maravilla donde intenta establecer las fronteras entre realidad e imaginario además de regular las prácticas proféticas y adivinatorias. En esta línea censora, desde Torquemada, fueron numerosos quienes trataron de poner fronteras a una cuestión cada vez más extendida. El carmelita Tomás de Jesús o el jesuita Martín del Río serán algunos de los teóricos que se decantaron por la prevención de unas prácticas que se encontraban en la frágil frontera entre la ortodoxia y la heterodoxia⁵⁶⁴.

Sin embargo los sueños y visiones abrían una puerta hacia un ámbito de especial significación en la cosmovisión barroca. Era a través de estos fenómenos que se producía un contacto, si no real, al menos aparente y verosímil con el espacio trascendente. Fue entonces el momento en que, en lugar de cargar contra estos fenómenos, se trató de ejercer un control a la vez que darle difusión. Estos visionarios, como si de ángeles se trataran, al igual que podían hacer los artistas, con sus plumas transcribían y daban veracidad al doble plano existencial. Por ello aparecieron una serie de figuras dispuestas a darle visibilidad. En 1607 Leandro de Granada y Mendoza publica la *Luz de las maravillas que Dios ha obrado* donde trata de las apariciones de Cristo, los ángeles y santos, tratando de dar una explicación teológica. Define una revelación como: «un conocimiento nacido de luz superior a la natural, y por eso sobrenatural. El qual es de tal condición y propiedad, que se alcançan a saber por él cosas de que no avia noticia común en el pueblo»⁵⁶⁵. Concibe la revelación como un acto de amor de Dios por medio del cual da a conocer una verdad determinada y que es inalcanzable a los órganos sensoriales. Advierte, a la vez de la cautela que hay que tener en su consideración, a la importancia que para la Iglesia tienen, precisamente por ofrecer un testimonio directo de la divinidad. No duda en destacar como válidas las de santa Gertrudis, santa Ángela, santa Hildegarde, santa Catalina de Siena o santa Brígida⁵⁶⁶.

⁵⁶³ TUSELL, J., *Historia política y social, moderna y contemporánea*, vol. 1, Madrid: 1988, p. 123.

⁵⁶⁴ ALABRÚS, R. M., «Visiones y sueños de las monjas del barroco español», en *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 21 (2015)

⁵⁶⁵ GRANADA Y MENDOZA, L. de, *Luz de las maravillas que Dios ha obrado*, Córdoba: 1607, fol. 5, r.º

⁵⁶⁶ GRANADA Y MENDOZA, L. de, *Luz de las maravillas que Dios ha obrado*, Córdoba: 1607, fol. 48, r.º

Luis de la Puente también supo ver tremenda capacidad de las visiones y revelaciones y no tardó en dar difusión a las de Marina de Escobar, emblema visionario jesuítico, mediante la publicación de su biografía en 1667⁵⁶⁷. Marina de Escobar resultó un personaje relevante para España en el cambio de siglo; convirtiéndose incluso en la mujer más representada de Valladolid durante el siglo XVII. La misma relevancia adquieren sus visiones y profecías, tomadas como testimonios de absoluta garantía de cuanto acontece en el ámbito celestial. Recoge de la Puente numerosas visiones de Marina de Escobar de las vidas de Cristo, de la Virgen y de santos como san Ignacio o santo Domingo. De entre todos, traemos el que se refiere a la muerte de la Virgen por la complejidad y detalle con que es narrada la escena:

«El día de la Assunción de la Madre de Dios, estando en mis ordinarios exercicios, y encendidos afectos con nuestro Señor, fuy llevada por ministerio de los Santos Ángeles⁵⁶⁸ al lugar a donde esta Sacratísima Reyna falleció, y donde su Alma dichosa fue llevada a las eternas moradas. Llegué con ansioso afecto cerca de aquel sagrado lecho donde esta soberana Señora estaba difunta. Tenía sus vestiduras, y su toca en la cabeça, como si estuviera viva, resplandeciente, como una hermosa Luna. Los santísimos braços, y manos tendidos modestísimamente sobre el sagrado cuerpo: sus sagrados pies descalços, pero medio cubiertos. Estaban alrededor los Santos Apóstoles llorando tiernisimamente la falta de esta Señora des había de hazer con su ausencia en el destierro, y soledad en que quedaban [...]. (il. 4)»⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ PUENTE, L. de la, *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de escobar* (1667), Madrid: 1673.

⁵⁶⁸ Los ángeles son una figura muy recurrente en las visiones de Marina de Escobar, y es que, estaban considerados como los intermediarios entre las dos esferas; de ahí la profusión en su representación durante el Barroco. Como si su presencia significara la apertura de una puerta hacia el espacio sobrenatural. La visionaria María de Ágreda igualmente describe la presencia de ángeles en todas sus visiones. También Juan Crisóstomo vio cómo una serie de ángeles rodeaban la Eucaristía en la celebración: los ángeles asisten al sacerdote, entonan cantos y llenan el recinto alrededor del altar, para honrar a Dios que ahí está presente», en CRISÓSTOMO, J., *Diálogo sobre el sacerdocio* VI, 4; PG: 48, p. 681. Resulta interesante constatar cómo los ángeles hacen acto de presencia en aquellos momentos que mayores dudas planteaban; de una parte la Eucaristía, constatando la absoluta presencia de la divinidad, y por otra, asociado a las imágenes; legitimando su presencia.

⁵⁶⁹ PUENTE, L. de la, *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de escobar* (1667), Madrid: 1673, p. 184.

Resultaron muy frecuentes las visiones durante los siglos XVI, XVII y XVIII y prácticamente todos los nuevos santos canonizados, gozaron del privilegio. Loyola sufría con frecuencia éxtasis visionarios como el sufrido en la orilla del Cardoner o el que le mantuvo durante una semana. En ellos solía ver con frecuencia a Cristo, a la Virgen y el misterio de la Trinidad, moviéndole todo ello a lágrimas (il. 5)⁵⁷⁰. También otro de los grandes santos del Siglo de oro, Felipe de Neri, fundador del Oratorio, gozó de los éxtasis místicos, uno de los cuales le condujo a la aparición de la Virgen (il. 6) iglesia Felipe Valencia obra de Ignacio Vergara Gimeno). De este, apunta Mâle: «[...] para los hombres del siglo XVI, san Felipe Neri ya era un cuerpo glorioso que escapaba a las leyes de la gravedad. El pecho ardiente dilatado por la riqueza de su corazón lo hacía aparecer como una llama elevándose hacia el cielo»⁵⁷¹.

Ignacio de Loyola, Felipe Neri y Teresa de Ávila⁵⁷² fueron representados frecuentemente en sus momentos de éxtasis místicos y visiones milagrosas. A partir de la concepción de las visiones como nueva forma de objetividad, su representación plástica y difusión supuso un eficaz instrumento en la configuración del imaginario barroco. Pero no solo los nuevos santos⁵⁷³ y sus éxtasis dominan la escena barroca, sino también aquellos que tradicionalmente habían gozado del éxtasis místico aumentaron su representación. San Francisco⁵⁷⁴, san Pablo o santa Catalina de Siena son retomados por las órdenes para ilustrar el nuevo espacio existencial.

⁵⁷⁰ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 200I, p. 152.

⁵⁷¹ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 200I, p. 153.

⁵⁷² Santa Teresa de Ávila resultó una de las santas contrarreformistas más representadas. En escultura son muy conocidas las versiones que realiza Gregorio Fernández y la de José de Mora, implantando un nuevo modelo iconográfico (ils. 7 y 8).

⁵⁷³ Debemos incluir también a san Pedro de Alcántara, Juan de la Cruz y Diego de Alcalá entre otros.

⁵⁷⁴ La tendencia a la teatralidad y la importancia que las visiones místicas adquieren en este momento, llevaron a las órdenes y a los artistas a demandar las representaciones más espectaculares de estos santos; así a la hora de pintar o esculpir a santos como Francisco de asís, Catalina de Siena, se opta por hacerlo en el momento de trance, especialmente en estos dos casos, en la recepción de los estigmas. Emile Mâle lo recoge: «[...] Los franciscanos sin duda no querían blasfemar equiparando a san Francisco con Jesús, pero pretendían hacer ver que, desde la Encarnación, ninguna criatura humana se había acomodado tan perfectamente al tipo de discípulo de Cristo, tal como lo propone el Evangelio, y no se parecía más a su divino modelo, lo que era, ciertamente, verdad. La impresión de los estigmas fue, pues, el episodio de la vida de san Francisco que los conventos franciscanos pidieron más a menudo a los artistas; pero la escena tomó un carácter bastante singular, que concuerda muy bien con el espíritu de los nuevos tiempos»; en MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 200I, p. 154.

Si debemos destacar el nombre de una visionaria para nuestra causa estatutaria, será el de Brígida de Suecia. Si los textos canónicos resultaron fundamentales en la configuración de la iconografía barroca, las *Revelaciones* de la santa, no lo serán menos. Más adelante, en el capítulo que dedicamos a la estética de los fluidos, se trata ampliamente el tema pero, aún así, debemos señalar la importancia que sus textos tuvieron para la configuración de iconografías. Un asunto discutido durante el Seiscientos será el número de clavos con el que Cristo resultó crucificado; Brígida de Suecia arroja algo de luz al respecto en un texto que, además, resulta de absoluta plasticidad:

«Cuando llegué con Él al lugar de la pasión, vi todos los instrumentos de su muerte allí preparados. Al llegar allí, Él solo se desnudó mientras que los verdugos se decían entre sí: ‘Estas ropas son nuestras y Él no las recuperará porque está condenado a muerte’. Mi Hijo estaba allí, desnudo como cuando nació y, en esto, alguien vino corriendo y le ofreció un velo con el cuál el, contento, pudo cubrir su intimidad. Después, sus crueles ejecutores lo agarraron y lo extendieron en la cruz, clavando primero su mano derecha en el extremo de la cruz que tenía hecho el agujero para el clavo. Perforaron su mano en el punto en el que el hueso era más sólido. Con una cuerda, le estiraron la otra mano y se la clavaron en el otro extremo de la cruz de igual manera.

«A continuación, cruzaron su pie derecho con el izquierdo por encima usando dos clavos de forma que sus nervios y venas se le extendieron y desgarraron. Después le pusieron la corona de espinas[1] y se la apretaron tanto que la sangre que salía de su reverenda cabeza le tapaba los ojos, le obstruía los oídos y le empapaba la barba al caer. Estando así en la cruz, herido y sangriento, sintió compasión de mí, que estaba allí sollozando, y, mirando con sus ojos ensangrentados en dirección a Juan, mi sobrino, me encomendó a él. Al tiempo, pude oír a algunos diciendo que mi Hijo era un ladrón, otros que era un mentiroso, y aún otros diciendo que nadie merecía la muerte más que Él»⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro I, cap. 10.

Conclusión

«¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, ¿quién soy yo? ¿Quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado? Para estar aquí metido grande infelicidad sería»⁵⁷⁶.

Ya desde el comienzo de *El Criticón*, Gracián siembra dudas sobre la existencia. El pensamiento barroco y los medios culturales dirigieron sus esfuerzos en esta dirección, en la definición del individuo y su lugar en el espacio. Una existencia que plantea dudas, pues no todo lo que se ve, es, y viceversa. En el opúsculo 130 de el *Arte de la prudencia* señala:

«Hacer y hacer parecer. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera. Hay cosas que son muy otras de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior»⁵⁷⁷.

Este párrafo es una síntesis de la realidad y del espacio barroco. Un lugar en el que las ficciones y la representación son protagonistas; y es ahí donde residen las claves de la era barroca. Este *parecer* supone la esencia de la *visión* barroca; es el lugar en que convergen las formas plásticas y culturales del Siglo de Oro; donde se abre la posibilidad a una existencia ilimitada. En este espacio el individuo se encuentra con la presencia divina; constituye además un lugar de deseo, objetivo de sus aspiraciones y al que accede mediante una visión que es conducida por la palabra, ya sea en forma

⁵⁷⁶ GRACIÁN, B., *El Criticón* (1651-1653), Madrid: 1773, p. 6.

⁵⁷⁷ GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647) Madrid: 2009, p. 52.

de texto u oratoria. Significa un *far vedere* que determina el *far credere*⁵⁷⁸ del individuo y es que, en el imaginario barroco, aquello que se ve, existe.

La visión constituyó los puntos de origen y final del entendimiento siglodorista. Supuso un incentivo para la meditación, la expurgación, el análisis y el conocimiento del individuo. Imágenes físicas mediante las artes plásticas, pero también mentales, pues es dentro del hombre, donde actúan con mayor eficacia. España resultó extremadamente hábil en una de las mayores empresas emprendidas, la conquista de los imaginarios y de los corazones y ahí, las imágenes, sean cuales fueren sus características físicas, desempeñaron un papel determinante.

⁵⁷⁸ FUMAROLI, M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milán: 1995, p. 294.



(il. 1) *Los embajadores*. Hans Holbeing (1553)



(il. 2) *San Pedro en cátedra*. Gregorio Fernández (1623)



(il. 3) *San Ignacio de Loyola*. Juan Martínez Montañés (1609)



(il. 4) *Tránsito de la Virgen*. Ramiro Ponce de León (1731)



(il. 5) San Ignacio de Loyola (detalle). Juan Martínez Montañés (1609)



(il. 6) *Aparición de la Virgen a Felipe Neri*. Ignacio Vergara Gimeno (s. XVII)



(il. 7) Santa Teresa. Gregorio Fernández (1624)



(il. 8) Santa Teresa. José de Mora (h. 1705)



Página anterior. *Cabeza cortada de San Juan*(detalle). Torcuato Ruiz del Peral (1750)

2.2. Ut sculptura Rhetorica

El poder de la escultura como instrumento de persuasión

Introducción

Mucho se ha escrito, desde que a finales del siglo XIX fueran tomados en consideración los productos barrocos, sobre la cultura que emerge en Europa durante las últimas décadas del siglo XVI. Una cultura de aspiración universal y que acabó no solo, a las artes y a la literatura, sino alterando el espíritu social y las individualidades. La forma en que se piensa el mundo es otra muy diferente a la del humanismo precedente. Es necesario dar respuestas, explicar el espacio y encauzar o proponer formas de actuación que convenzan y animen al individuo a continuar en la búsqueda y en el camino hacia la conquista de un nuevo y elevado espacio existencial.

Con la destrucción del sistema de pensamiento humanista en que los escenarios y desempeños del individuo habían quedado definidos, el proceso de construcción de un nuevo modo de cultura, se plantea a partir del desarrollo de una realidad simbólico-artística que parte de la disolución del clasicismo y alcanzará el nuevo orden ilustrado⁵⁷⁹. Se genera toda una producción textual y plástica detrás de la cual, la retórica constituye un código fundamental recuperado y reelaborado para el dominio de toda manifestación cultural. Asociados a la retórica, el nuevo orden cultural se hace con

⁵⁷⁹ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 25.

multitud de precisos mecanismos encaminados al movimiento de los afectos del individuo y a la orientación conductual hacia un determinado espacio político y religioso⁵⁸⁰.

La Contrarreforma católica hará uso de una serie de medios propagandísticos para difundir el nuevo sistema de pensamiento y de cultura. Entre ellos, el arte supone una de las principales herramientas de comunicación, expresión y autoridad; pero también la literatura, no solo aquella de tipo doctrinal o espiritual, sino la que alcanza al gran público como el teatro o la novela; se van a erigir en escaparates de los nuevos convencionalismos sociales y morales. Vehículo de gran difusión durante el seiscientos será también el sermón, cuya reelaboración teórica y metodológica domina la teoría y la tratadística desde 1550 hasta la mitad del seiscientos, en pro de la formalización de una de las armas de mayor eficacia del seiscientos y que, ahora, se vincula estrechamente con el aristotelismo. Igualmente, los escenarios de socialización y de representación, ya sean del individuo como de los representantes de los poderes político y religioso, en los cada vez más frecuentes actos de expresión pública, significan un medio de comunicación y de construcción social.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se emprenden en Europa una serie de medidas políticas y religiosas que afectan a todos los factores de orden social. Tanto en las estructuras económicas como en los sistemas de pensamiento y dogmas éticos y morales, se experimenta una serie de cambios que emanan de las nuevas directrices y estructuras políticas pero, sobre todo, de los postulados dogmáticos que surgen a partir de Trento. En España estas reformas adquieren características particulares, estrechamente relacionadas con el sistema cultural heredado de la centuria inmediatamente anterior⁵⁸¹. Va a ser un nuevo sistema cultural, el surgido a finales del siglo XVI y desarrollado durante más de un siglo, que acaba por dibujar un nuevo espacio social. La colectividad, como destinataria, y a la vez origen de la cultura barroca ha de ser objeto de estudio en la definición de los nuevos ejercicios y directrices de actuación.

La nueva maquinaria cultural se dirige a todos los espacios físicos y mentales posibles en que existe el individuo. La coexistencia de dos espacios existenciales en el Barroco⁵⁸² implica la aparición de un nuevo concepto y significado de la producción artística. Se idean unos códigos o sistemas de

⁵⁸⁰ BROWN, J., «La antigua monarquía española como área cultural» en, BROWN, J., et al., *Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Madrid: 1999, pp. 19-25. Para conocer más sobre los espacios imaginarios creados en el área cultural del Barroco hispano.

⁵⁸¹ El cambio político y cultural ha sido ampliamente estudiado. Algunos de los más relevantes trabajos en que se ha analizado el tema son : MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI*, Valladolid: 1990 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: 1989.

⁵⁸² La ambivalencia de los planos físico y sobrenatural en que se aplica la cultura barroca significan uno de los puntos claves para entender la producción ideológica, literaria y artística del seiscientos. Véase el cap. 2 de este trabajo.

lenguaje que, como bien supo definir el profesor Henares Cuéllar, implicarán una nueva sociabilidad, una renovada espiritualidad y una nueva organización de la producción artística; unas formas de sensibilidad y sentimentalidad que representan una fuerte tensión innovadora y lenguajes artísticos cuyo valor y trascendencia convierten a los desarrollos artísticos españoles seiscentistas en uno de los máximos exponentes culturales europeos del Barroco⁵⁸³. España será especialmente sensible a la recepción de los nuevos modelos de comportamiento y de la plástica barroca. La participación de numerosos teólogos españoles en las reuniones del Concilio de Trento, germen de las políticas culturales posteriores, resultó determinante para hacer del ámbito hispano uno de los más importantes focos de actuación y experimentación⁵⁸⁴.

Las intenciones ideológicas y la producción pedagógica habrán necesariamente de tener en cuenta la ambivalencia de escenarios; «se trata de la construcción de un universo disfractado entre el ser y el parecer -entre sueño y realidad-, en donde el mundo se va haciendo sueño y el sueño, mundo»⁵⁸⁵. Se establece un sistema de lectura de la producción a partir del cual entender el ímpetu pasional con el que es representado el «nuevo mundo». La escultura, como una de las principales armas persuasivas con que cuenta el barroco español, será especialmente sensible a la incorporación de la gestualidad. Como *representación*⁵⁸⁶ ciceroniana y principal instrumento de comunicación con el individuo, Lacan⁵⁸⁷ recoge que «en la obra de arte barroca nos asomamos al “alma”, pero es solo a través del cuerpo (siempre tenso, siempre expresivo en estos escenarios); vemos la eternidad, pero es por el desgarró producido en el tiempo cotidiano; recibimos una visión del Paraíso, únicamente en cuanto este se ve metafóricamente encarnado en las cosas de la tierra»⁵⁸⁸.

⁵⁸³ HENARES CUÉLLAR, I., «Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional», en PARRADO DEL OLMO, J. M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de La Plaza Santiago*, Valladolid: 2009, p. 101.

⁵⁸⁴ Participaron teólogos españoles de diferentes órdenes religiosas; entre ellos: dominicos como Francisco de Vitoria o Melchor Cano y jesuitas como Vazquez de Menchaca, Diego de Covarrubias o Arias montando. En: FERNÁNDEZ COLLADO, A., *Historia de la Iglesia en España. Edad Moderna*, Toledo: 2007, p. 121.

⁵⁸⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 25, remitiendo a las *Paradoxas Christianas* de Juan de Orozco, publicada en 1592, añade: «textos como este ponen de golpe al discurso público del arte y de la literatura frente al escándalo de su enfrentamiento con la razón instrumental, mientras exhiben su fundamento mesiánico de base irracional, lo que determina una renuencia profunda a admitir el principio de realidad».

⁵⁸⁶ Cicerón, *De Inventione* (86 a.C), Libro I, VII. Citado de *La invención retórica*, NÚÑEZ, S., Madrid: 1997, p. 97.

⁵⁸⁷ LACAN, J., «Del Barroco», en: MILLER, J.-A. (ed), *El seminario de Jacques Lacan 20: Aún*, Buenos Aires/ México DF/ Barcelona: 1972-1973, pp. 75-81.

⁵⁸⁸ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 25.

El Barroco elabora los sistemas de lectura a partir de los cuales un gesto, una actitud, una vestimenta, una evidencia externa de un alma o un espíritu, hace comprensible ese segundo plano de existencia. Es más, de la correcta lectura y comprensión de este metalenguaje dependerán el mejor o peor desenvolvimiento del individuo en la cotidianidad. La exteriorización del alma a partir de las emociones y de los afectos, presenta en el mundo de las apariencias una interioridad, ahora fácilmente aprehensible y que resulta fundamental para los juegos retóricos del Siglo de Oro. Y de la misma manera en que la representación de un interior, de un alma, puede afectar, a partir de la exteriorización a un individuo; es decir, desde la transformación en un elemento dialéctico claro, automáticamente podemos intuir la posible bidireccionalidad del acto de comunicación; la afección del interior del individuo a través de una apariencia sensible. Por tanto, «sería posible reencauzar, ordenar o reformar la interioridad individual a partir del ordenamiento práctico de las manifestaciones corporales»⁵⁸⁹. Así, por medio del correcto uso de los códigos gestares y corporales, el individuo puede, no solo hacer reaccionar al receptor, sino alterar el sistema interior de este mediante la activación de los resortes emocionales.

Hacer lo que se piensa y sentir lo que se hace. Se establecen unas maneras de comportamiento que afectan estrechamente a los gestos y a las actitudes corporales encaminadas a favorecer el contacto y el entendimiento con el resto de individuos; es decir, que unas posturas, actuaciones y actitudes determinadas, identifican una psicología o un carácter; en definitiva un mensaje encriptado que debe ser desvelado a partir de la aprehensión de las normas y reglas dialectales de la gestualidad barroca.

El contacto entre las dos realidades encuentra en la retórica un profundo instrumento que guía a las formas y elementos principales de la comunicación barroca en cuyo centro de halla la «verosimilitud». Según Bialostocki «la retórica mezcla lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusionista, la técnica, alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad. El aspecto teatral del Barroco también se basa en esto; tanto las artes plásticas, la literatura y la vida oficial están sometidos al mismo principio de ilusión y del convencimiento»⁵⁹⁰.

Tras la crisis de la imagen que despierta la Reforma luterana, las medidas contrarreformistas católicas suponen, en todo lo que respecta a las artes una reafirmación de la imagen, no solo en lo relacionado a la creación plástica, sino también psicológica. Libros de oraciones, guías espirituales,

⁵⁸⁹ AMPUDIA DE HARO, F., «Cortesía y Prudencia: una gestión civilizada del comportamiento y de las emociones», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, p. 128.

⁵⁹⁰ CHECA CREMADES, F., y MORÁN, J. M., *El Barroco*, Madrid: 2001, p. 29.

manuales de meditación y numerosas fuentes teóricas y prácticas barrocas se desarrollan especialmente durante el seiscientos, evocando la recreación interna de imágenes y escenas como vehículo de apoyo para la comunicación con el plano existencial trascendental. Las imágenes no solo se hacen presentes en templos, arquitectura o espacios de socialización concretos, sino que conquistan los imaginarios. Se hacen llevar al pensamiento y a los espacios más íntimos del individuo. Las imágenes no solo se hacen con el control de cualquier espacio urbano sino también de todas las extensiones psicológicas. La mística del siglo XVI se va a encargar de evocar numerosas imágenes y la posibilidad de diálogo con ellas. Las descripciones de extraordinario carácter visual que Teresa de Ávila o Juan de la Cruz, además de los visionarios recogen en sus escritos de los éxtasis, promueven la evocación de imágenes mentales como escenario idóneo para la oración.

La realidad social de España a lo largo del seiscientos, condiciona y guía a la población hacia la búsqueda de ese ámbito coexistencial anunciado, definido e incluso visible por medio de la representación plástica. La confianza en un nuevo sistema de orden trascendental lleva los individuos hacia el refugio en prácticas no del todo ortodoxas. La confusión entre los espacios sobrenaturales, no siempre bien definidos son el motivo por el que la superchería y la brujería se identifican como posibles prácticas dialectales o de contacto entre los dos universos. La Inquisición y la programación moral y teológica significarán el trabajo continuo por la definición y delimitación del espacio sobrenatural⁵⁹¹.

El Barroco encarna la construcción de una matriz social que si bien, podría pensarse configurada a partir de formas del pasado, de carácter medievalizante; en realidad, la sociedad seiscientista constituye la combinación de determinadas estructuras económicas y patrones de comportamiento, individuales y sociales, que la concepción del nuevo orden del universo conlleva. La colectividad del Barroco se ha considerado, ya en el siglo XVII como eminentemente moderna, pues, aunque determinados esfuerzos historiográficos han hecho de ella una sociedad constituida como reflejo de los modelos medievales, en realidad, los sistemas de pensamiento de origen medieval como el escolástico, subyace bajo todo un programa constructivo especialmente novedoso y adaptado a nuevas fórmulas de socialización y comprensión del individuo.

La relación Iglesia-realeza, necesaria comunión estamental, al ser la primera justificante de la segunda, como había sido habitual, se han considerado como los principales motores socioculturales. La construcción de un nuevo sistema de cultura significó una reforma de las

⁵⁹¹ Son continuas las referencias a un segundo espacio de existencia; de una parte, el sobrenatural, en el que habita la divinidad; y otro similar que reside en nuestro interior y que, entre otros, fue bien definido por Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales*.

instituciones a la vez que la incorporación de nuevos socios que condicionarán el sistema de relaciones entre la población y las instituciones⁵⁹².

El siglo XVI vio cómo instituciones y figuras eran derrocadas sin posibilidad de subsistencia. La destrucción de todo un sistema cultural, el Humanismo, dio paso a la construcción del nuevo pensar, de una «era barroca». Si ahora la masa social y la «opinión pública» se incorporan como elementos a considerar, aún Iglesia y Estado aspiran y emprenden lo que Maravall denominó un proceso de «autoconservación» de la sociedad que se realiza desde y contra el cambio⁵⁹³.

A partir del principio de «autoconservación» y con la incorporación relativa de los nuevos factores, pensamiento, literatura, artes y música se alían con la retórica hacia el camino persuasivo de los espíritus de reciente creación. Una inteligentísima producción, como define Juan Luis González: «La verdadera elocuencia, sin embargo, según la preceptiva del Siglo de Oro, solo podía derivar de la unión armónica entre sabiduría y estilo, para conducir a los hombres hacia la virtud y hacia objetivos que valieran la pena, no para engañarlos por razones depravadas o insustanciales»⁵⁹⁴.

La impacientada búsqueda de artefactos persuasivos de cultura acabará por invadir a los espacios del individuo ya sea mediante la ocupación de los escenarios de la cotidianidad o bien, a partir de la atracción de los individuos hacia los nuevos espacios de exposición e cultura públicos. Arte, novela y teatro, se configuran como eficaces armas de afrenta popular. El espectáculo teatral constituye un espejo en que se autorretrata la población, participando del nuevo pensamiento, de los dogmas morales y convencionalismos sociales inducidos. Es el escaparate de la vida del hombre del Barroco. Significa a la vez una potente herramienta persuasiva para la instrucción inconsciente de las masas populares, a la vez que el alivio y respuesta a la necesidad de esparcimiento que la tensión de la continua amenaza ejercía sobre los individuos.

⁵⁹² Entre otros, uno de los agentes más importantes de cuantos entran en juego, será el de la «opinión pública»; véase OLIVARI, M., *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid: 2014.

⁵⁹³ MARAVALL, J. A., en *La cultura del barroco*, Barcelona, 1986, p. 13, define el proceso en los siguientes términos: «Así pues, y en los límites indicados, la cultura del Barroco es un instrumento operativo -producto de una concepción como la que acabamos de expresar-, cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de las sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento».

⁵⁹⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015, p. 13.

La Retórica y el Barroco

Si aceptamos la afirmación de Luigi Stefanini según la cual «la *Retórica* es una constante de la humanidad⁵⁹⁵, el Barroco será una «Edad dorada» para su desarrollo. Será además el momento en que se diferencia dos corrientes retóricas. La interpretación de los textos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano dará lugar a diferentes análisis que van a servir de soporte teórico a los intereses de unos y otros defensores de la «retórica» como oratorio sagrada o de esta como «elocuencia».

El auge que, como arma persuasiva, adopta la retórica tras las reuniones celebradas en Trento, le lleva a dominar toda la producción barroca⁵⁹⁶. A partir de entonces, cualquier producto de cultura se ofrece a la sociedad se concibe desde una activa participación e los presupuestos de la retórica.

Durante la Edad Moderna, y especialmente durante el siglo XVI la *Rhetorica* es rescatada de la Antigüedad y puesta al servicio de la cultura. Será con el impulso que la oratoria sagrada toma tras el concilio de Trento, el momento en que la persuasión, y con ella la retórica, sean retomadas como firmes armas de combate⁵⁹⁷. Esta energía persuasiva invita a la teatralización de los productos que son ofrecidos en cualquier escenario cotidiano y afecta decididamente a los más íntimos resortes emocionales, llevando al individuo hacia una disposición especial en el que las fuerzas del Estado dominantes, ejercen su acción, conduciendo al individuo hacia una determinada forma de pensar y actuar; hacia la alteración del juicio.

La retórica tendrá un momento de máxima producción durante el siglo XVI, especialmente en la segunda mitad. A partir de entonces se va redefiniendo el concepto y readaptando (en realidad se trata de una simple reducción) a las necesidades epocales. Finalmente en el XVII la «elocuencia» acaba por sustituir a la retórica como disciplina. Si es retomada durante el siglo XVI como un medio eficaz de comunicación, en el seiscientos acaba por convertirse en una mero «espectáculo de la palabra pronunciada»⁵⁹⁸ como consecuencia, de una parte del conceptismo y de otra, de la natural evolución de las formas y vicio determinado por los cambios en el gusto.

⁵⁹⁵ STEFANINI, L., «Retorica, Barocco e Personalismo», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 217-223.

⁵⁹⁶ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 25.

⁵⁹⁷ Véase GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015.

⁵⁹⁸ ABASCAL, M. D., «Oralidad y retórica en el Barroco», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 351.

El propio Bellori ya advierte cómo en Italia en el último tercio del siglo XVI la retórica se hace extraordinariamente presente en el mundo cultural⁵⁹⁹, resultando esencial la traducción de la *Rethorica* que hace Annibal Caro en 1570. No obstante, en España, la disciplina adquiriría peso bastante antes, ya que en 1529 Nebrija⁶⁰⁰ nos ofrece el *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio*, impreso en Alcalá de Henares (que fue reimpresso en Granada en 1586). Pese a introducir algunas de las cuestiones más importantes en torno a la disciplina, mayor relevancia para el devenir del término tendrá la publicación de Juan Luis Vives, *De arte dicendi*, donde comienza a desvincular de la retórica algunas de las partes definidas por Cicerón⁶⁰¹ y reduciéndola a la *elocutio* y *dispositio*⁶⁰². Este será el punto de partida a partir del cual el arte de la oratoria, relacionado con el modelo clásico de Luis de Granada, evoluciona hacia el estilo artificioso de un Paravicino y cuyo calmen hispano lo significa Cipriano Suárez.

Si bien el modelo de la *Retórica eclesiastica* de Luis de Granada, publicado en 1576, atiende a la manera de componer los discursos para que resulten efectivos, la adopción que la Compañía de Jesús hace de la retórica en su pedagogía, la conducirá hacia una nueva forma de entender la oratoria. En las primeras versiones de la *Ratio studiorum*, la retórica es retomada desde los presupuestos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano⁶⁰³; no obstante, según se producen las reediciones, a comienzos del siglo XVII ya se identifica con la elocuencia; se han desvinculado el resto de partes que la conformaban y se ha tomado en consideración solo el aspecto externo de la oratoria⁶⁰⁴.

Muy numerosos son los tratados que se dedican a la oratoria entre 1550 y 1650. Tratados que aparecen en un proceso de absoluta evolución cultural y a partir de la publicación de *De Arte*

⁵⁹⁹ ARGÁN, G. C., «La “Rettorica” e l’arte barocca», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, p. 11.

⁶⁰⁰ NEBRIJA, A., ed. y trad. de Juan Lorenzo, Salamanca: 2006.

⁶⁰¹ Entiende cinco partes de la retórica y cada una se ocupa de una parte del discurso: la *inventio* como la primera, es la responsable del descubrimiento de cosas verosímiles o verdaderas, que hagan la causa probable; la *dispositio*, la distribución de las ideas halladas; la *elocutio* la utilización de las palabras adecuadas a los argumentos inventados; la *memoria* como la captación de las palabras y argumentos, y la *pronuntiatio* el control de voz y movimientos del cuerpo sujetos a las palabras y argumentos. Cicerón, *De inventio*, I, v., 6. *La invención retórica*, p. 93.

⁶⁰² MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España. v. I* (1883-1889). Madrid: 1994, p. 625 y ss.

⁶⁰³ BATLLORI, M., «Gracián y la retórica barroca en España», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, p. 28.

⁶⁰⁴ MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid: 1996, p. 52. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015, p. 11.

Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano por Cipriano Suárez en 1565⁶⁰⁵. Para llegar a la casi confusión entre literatura conceptista y retórica hubo de pasar un duro proceso que, como hemos visto parte de Vives y continúa con Suárez para pasar por Francisco Sanchez de las Bozas, conocido como el Broncese. Este último, en *Organum Dialecticum et Rhetoricum* (1579), plantea que la inicial consideración de la retórica, con todas sus partes, constituyó una invasión de los límites y se copa de otras disciplinas:

«Si la Dialéctica es, como dijo Aristóteles, el instrumento de todas las artes, necesario es que su estudio se anteponga al de todas las disciplinas. El arte imita a la naturaleza; ahora bien,; la naturaleza nos enseña primero a hablar, después a usar la razón, y, por último, a exornarla. Debe aprenderse, pues, lo primero la Gramática, que ordena las voces; lo segundo la Dialéctica, que informa la razón; lo tercero la Retórica, que da color y figura a las sentencias [...]. Largo intervalo distan entre sí el orador y el retórico, por más que alguna vez se confundan estas palabras. Al retórico pertenece únicamente exornar la oración con tropos y figuras, hacerla llena y numerosa. Orador se ha de llamar tan solo al que está muy versado en todo genero de artes y ciencias. por eso la Retórica, lo mismo que la Gramática, es solo una parecida de los estudios del orador»⁶⁰⁶.

A la obra del Broncese seguirán las de Juan Jacobo de Santiago (1595)⁶⁰⁷, Arias Montano (1585-1592) o Bartolomé Jiménez Patón (1602); todos ellos en una diferente consideración de la retórica a la de Luis de Granada quien exigía al orador «pureza y rectitud de intención»⁶⁰⁸ evitando desvirtuar el discurso hacia el fácil adorno y proponiendo una oratoria rica en preceptos; un equilibrio entre contenido y expresión; un planteamiento seguido en Francia por Pascal y Descartes o en Inglaterra por Bacon.

⁶⁰⁵ Aparecido en 1561 en Coimbra, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele Cicerone et Quintiliano deprompti* del padre Cipriano Suárez y cuya segunda edición se imprime en Venecia en 1565 supone una fuente rápidamente incorporada a la *Ratio Studiorum* en el proceso en que la consideración sobre la retórica se altera. Al igual que la pedagogía jesuítica, vinculada al Humanismo hacia la mitad del siglo XVI, va evolucionando y alterando los conceptos abrazando el pensamiento seiscentista.

⁶⁰⁶ Citado de MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España. v. I* (1883-1889). Madrid: 1994, p. 657.

⁶⁰⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015, p. 10.

⁶⁰⁸ Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, Libro primero, cap. V, en *Obras completas*, Madrid: 2006, p. 31.

Pese a los esfuerzos de los seguidores de la oratoria clásica, la retórica cada vez se irá acercando más a la elocuencia desde la propuesta de Vives⁶⁰⁹. La recitación deleitosa irá absorbiendo terreno al poder de persuasión que inicialmente hizo retomar a la retórica. El movimiento de las almas; la inclinación de voluntades, el *docere* se subordina por completo al *delectare*.

Sin embargo los seguidores de Vives no pretenden, como se ha hecho ver, una única inclinación en las actuaciones de la oratoria hacia una práctica deleitosa, sino que trata solo de negar que la retórica deba ocuparse de la *dialéctica* sino que se reduce exclusivamente a la *elocuencia*, pero, a partir de ese punto, la retórica no se puede poner al servicio de una persuasión vacía; era necesario que aquellos que tuviesen la intención de formarse como oradores, tuviesen una igual o incluso mayor formación en las «Escrituras, en los Padres y en los Concilios»⁶¹⁰.

El desmantelamiento de la retórica en España se relaciona estrechamente con la evolución y reducción del concepto a la vez que a la aparición y desarrollo de la literatura conceptista. Si bien la *Rhetorica ad Herennium* se considera como el tratado al respecto más antiguo de cuantos han sobrevivido, el *De inventione* de Cicerón va a ser el que mejor conecta con los propósitos retóricos barrocos. En este último, al igual que ocurre en el de Aristóteles, se tiene a la retórica como «arte de persuadir»⁶¹¹; y consistiría en una manera determinada de hablar - es decir, de lenguaje-.

La importancia que el arte de la *persuasión* adquiere en el barroco, nos lleva a un obligado repensar en el sentido y el uso de las imágenes⁶¹². Si bien, la historiografía no ha dudado en admitir la capacidad dialéctica que las imágenes, y con ellas la estatuaría barroca adquiere para transmitir, de forma simple y directa unos contenidos a una masa social; es cierto que la aprehensión del lenguaje inherente a las imágenes, no se produce exclusivamente con la lectura de la narrativa incorporada. Hay un trasfondo emocional que es a partir del cual se establece verdaderamente el acto comunicativo. El *movere*, se erige como la principal categoría de la cultura barroca; categoría que, como parte de la retórica se dirige al componente espiritual del individuo a través de los órganos de percepción.

⁶⁰⁹ FUMAROLI, M., *L'Âge de l'Éloquence*, Ginebra: 1980, p. 23.

⁶¹⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España. v. I* (1883-1889). Madrid: 1994, p. 655.

⁶¹¹ Cicerón, *De inventio*, I, v. 6. *La invención retórica*, p. 93

⁶¹² ARGÁN, G. C., *Immagine e persuasione. Saggi sul Barocco*, Roma: 1986.

Del mismo modo en que, a finales del siglo XVI el binomio *pittura-poesia* se ha sustituido por la interdependencia *pittura-eloquenza*⁶¹³, se reducen extraordinariamente las distancias entre la retórica y la poética que el Humanismo había establecido. El papel destacado que paulatinamente se da a la elocuencia en los tratados sobre oratoria y retórica durante la segunda mitad del quinientos y aún más en el seiscientos llevarán a la identificación de la retórica con la literatura conceptista. Así el *Arte poética española* del jesuita Diego García Rengifo de 1592 o el *Mercurios Trimegistus* de Bartolomé Ximenez Patón, vive de triplica eloquentia sacra, española, romana (1621), constituyen antecedentes de la *Agudeza* de Gracián (1648).

Papel fundamental será el desarrollado durante el Barroco por los teóricos del conceptismo, pues estos son los responsables del desarrollo y la construcción de buena parte de la literatura seiscentista. Generan un modelo literario en que se depositan buena parte de los preceptos moralistas que aspiran a imponerse en la sociedad y cuya primera finalidad tiene por objeto, la conducción de los comportamientos. Para este cometido se hace necesario, en primer lugar el estudio de los resortes psicológicos que rigen las pautas de comportamiento de los individuos; apreciamos así en el ámbito del conceptismo un cierto racionalismo, en tanto en cuanto los estudios relacionados con el funcionamiento de los resortes emocionales⁶¹⁴; una serie de estudios destinados al conocimiento de los resortes psíquicos sociales, para así dirigir las estrategias preceptivas más idóneas a cada individuo, grupo social o entorno. En este mismo sentido las artes serán instrumentos cuya lectura podrá efectuarse del mismo modo en que la literatura conceptista; a partir de un lenguaje específico y alejado del simple discurso narrativo, cuya capacidad persuasiva las convierte en eficaces artefactos retóricos.

Como derivación de la pedagogía jesuítica, a partir de la *Ratio studiorum*, la espiritualidad de la época estará dominada por la corriente ascético-mística de la compañía y por la impregnación retórica de la producción cultural. Si el *Comulgatorio* de Gracián es deudor de la primera, la *Agudeza y arte de ingenio* lo será de la segunda⁶¹⁵. Por tanto vemos cómo la retórica entra en la estética del conceptismo, y por tanto, uno de los pilares de la literatura seiscentista junto al culteranismo. En definitiva, la retórica adoptada como arma para combatir a todo un sistema que hay que destruir, el Humanismo, en definitiva, lo barroco frente al neoplatonismo renacentista.

⁶¹³ ARGÁN, G. C., «La “Rettorica” e l’arte barocca», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 9-14.

⁶¹⁴ En este sentido, juega un importante papel el *Tratado de las pasiones del alma* de René Descartes.

⁶¹⁵ BATLLORI, M., «Gracián y la retórica barroca en España», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 27-32.

La retórica y la persuasión

Según Aristóteles, la retórica consistía en saber utilizar los medios de convicción adecuados para cada situación; «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer»⁶¹⁶. A partir de este principio, reconoce el arte de la retórica como eficaz instrumento para la persuasión; consideración a la que Cicerón se suma y por tanto, los teóricos, preceptistas e irradiadores de la cultura desde la segunda mitad del quinientos.

Una vez definida la posibilidad de la retórica como instrumento de persuasión, fueron necesarios identificar y establecer los mecanismos lingüísticos a través de los cuales ponerla en uso y al servicio de los intereses. Si bien la literatura significa uno de los principales instrumentos de actuación retórica, ya hemos visto, mediante el conceptismo; la oratoria, tanto escrita como recitada supone un ejercicio persuasivo de máxima aceptación. Junto a estos, el teatro y las artes, como veremos más adelante, constituyen los principales agentes persuasivos del Barroco. Unos ejercicios por medio de los cuales obtener la inclinación y disposición de los individuos que a su vez resultasen atractivos, evitando ser una obligación, e invadiesen cualquier escenario de la cotidianidad.

La nueva estrategia pretendida por las estructuras sociales dominantes, especialmente la eclesiástica, no se centra solo en una serie de actuaciones de tipo doctrinal, sino que las maniobras de intervención se harán extensivas a los escenarios más ordinarios. Ahora los mecanismos doctrinales no solo residen en templos y demás lugares en son esperados, sino que los espacios de socialización y los universos psíquicos individuales o las costumbres sociales se fundan como principales focos de actuación.

El reciente modo de actuación no resultará un modelo de conducta pasiva, a la espera de la respuesta de una población sedienta y ansiosa por ser persuadida; por contra, el teatro, los recitales y textos poéticos en entornos reducidos y familiares⁶¹⁷, junto con el sermón y la autorepresentación fastuosa en la fiesta pública,

⁶¹⁶ Aristóteles, *Rhetorica*, 1355b10-34.

⁶¹⁷ Fue habitual durante los siglos XVII y XVIII la práctica de orar en público. Una nueva forma de ocio y sociabilidad que se desarrolla en veladas familiares o reuniones de amigos, incluso en la casa durante la comida. Los textos resultaba ser de tipo religioso en algunos casos o poéticos y literarios; en cualquier caso, impregnados de la preceptiva y moral barroca. El asunto aparece recogido en el trabajo de ABASCAL, M. D., «Oralidad y retórica en el Barroco», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 365.

suponen artefactos culturales suficientemente atractivos para reclamar la atención del individuo e invitarle a ser persuadido. Como Maravall apunta, los individuos no se van a encaminar voluntariamente a la lectura de textos de tipo doctrinal o moralistas, sino que estos productos persuasivos les deberán ser convenientemente administrados, en forma de cultura; así teatro y artes plásticas figuran entre los principales instrumentos de seducción, actúan en los resortes psicológicos de los individuos y afectan a los mecanismos emotivos logrando mover las voluntades.

«La cultura del XVII pretendió, además y principalmente, adueñarse de la dirección de los momentos de esparcimiento y de todos aquellos momentos en que un público o conjunto de individuos podía ponerse en contacto con una obra, o mejor, una creación humana, y sentir, por la experiencia de esto, una apelación a la libertad»⁶¹⁸.

Todo ello es la evidencia sensible de una estrategia del autoritarismo que pretende tener a las gentes ocupadas, sin lugar para el libre pensar y constituyendo uno de los principales mecanismo de defensa frente a las amenazas sociales europeas.

Si por algo se caracteriza el barroco en España será por la función instrumental que adquiere cada acto de cultura, evolucionado con la renovación de la interpretación humanística de la *Retórica* y la *Poética*. Y es que su relectura, iniciada en Italia a través de los textos de Cicerón, colaborará en la configuración de un código lingüístico plástico que se pondrá al servicio de la causa contrarreformista. Como bien ha apuntado Giulio Carlo Argán, el pensamiento aristotélico vendrá a significar un contraste al neoplatonismo miguelangelesco, especialmente en cuanto al problema de la Retórica. Durante el siglo XVII, el dualismo *pintura-poesía* del Renacimiento se va a transformar en la interdependencia *pintura-elocuencia*, abandonando el término *poesía*, según continúa apuntando el teórico italiano, las connotaciones humanísticas y adquiriendo otras de carácter éticas y religiosas⁶¹⁹. En este sentido, se va a pretender que el ideal religioso, sobrepase las fronteras de lo artístico y se convierta en norma para la vida social y política, un asunto que en España alcanzará especial desarrollo. Se parte de un sistema de cultura de raíz ciceroniana y quintiliana para llegar a la actualización de la retórica aristotélica, ideada desde las nuevas necesidades, estableciéndose un

⁶¹⁸ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona: 1980, pp. 163.

⁶¹⁹ ARGÁN, Giulio Carlo, «La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca», en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 96, 2010. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 111-116.

vínculo entonces, entre retórica-política que hará del Barroco un fenómeno unitario de cultura. Fue desarrollado un modelo cultural a partir de un *hedonismo pedagógico*, dos términos en cuya interdependencia residen las claves de las artes seiscentistas. El hedonismo barroco, a diferencia del humanista, se hace edificante y actúa a través de la imaginación psicológica⁶²⁰ en busca de una satisfacción reconocida en los caracteres morales emanados del conceptismo y que ahora pertenecen a nuestra psicología⁶²¹. Dos corrientes, ahora unidas en un acontecimiento poco puesto en valor como significa la conversión de los artistas en auténticos predicadores. Serán estos, los artistas plásticos, quienes se encarguen de transformar en imágenes los sermones, y en este sentido, la *Retórica* aristotélica, ocupa un especial interés, pues, si la finalidad de la esta es la persuasión a través del lenguaje, se han de constituir una serie de discursos, ya sea aquellos en forma de oratoria, como los dados en forma de imágenes, que tengan como principal propósito el convencimiento, la persuasión del oyente o espectador. Para ello, la vinculación *docere-delectare* que supone el hedonismo edificante barroco, viene a significar el principio determinante de la estilística seiscentista. Así, el arte barroco experimenta una conversión en pura oratoria; y de tal manera, remitiéndonos al III Libro de la *Retórica*, en base a la teoría del aprendizaje, éste vendrá dado por medios deleitosos. A esta interdependencia *docere-delectare*, se le añade el dualismo *delectare-movere* significando uno de los puntos álgidos de las características estéticas del barroco, la inclinación de los sentimientos a través del deleite como vía principal en la búsqueda ingenua de una satisfacción imaginaria⁶²². Y es que a través del componente *movere*, de la conmoción, de la captación del alma del espectador mediante los sentidos, la gran maquinaria barroca ejerce su más directa acción sobre las masas sociales.

Movere

⁶²⁰ En la construcción cultural del individuo por medio de imágenes, aquellos actos morales más bellos del individuo, eran correspondidos con una belleza formal; a partir de entonces, detrás de la belleza formal, residiría una correspondencia de actos y de caracteres.

⁶²¹ MORPURGO TAGLIABUE, G., «Aristotelismo e Barocco», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 119-196.

⁶²² MORPURGO TAGLIABUE, G., «Aristotelismo e Barocco», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 119-196.

Aún hoy las emociones se presentan como el objeto más deseable y, por tanto, como algo susceptible de compra y venta. Todos cuando vamos al teatro, al cine, o leemos una novela, buscamos la afección de nuestros resortes sensorial; buscamos emocionarnos o conmovernos.

El término «emoción» procede del vocablo latino *motio*, *-onis*⁶²³, cuyo significado es movimiento y, a su vez, procede del término «*movere*», y es que las emociones eran entendidas como movimientos que rompían (“accidentes”) la serenidad, la quietud o tranquilidad del alma. Sebastián de Covarrubias en 1611 las define en su famoso diccionario de una manera parecida⁶²⁴.

Las posibilidades que las emociones han ofrecido en la concepción de la cultura, han determinado que los productos derivados de esta se piensen en estrecha relación con los resortes emocionales. Dentro del cristianismo, el pensamiento estoico proponía el destierro por completo de las emociones «y fomentar un estado de apatía deliberada que garantizara la paz espiritual»; por otro lado, la Iglesia vio en ellas potentísimas posibilidades. Si las emociones eran buscadas y atraían especialmente a los individuos, qué mejor manera que manejarlas y ponerlas a su servicio; incluso proponiendo un cambio de signo en aquellas emociones que podían considerarse negativas⁶²⁵.

Para el Cristianismo, desde el inicio de la humanidad las emociones supusieron un lenguaje del individuo. En *El Paraíso perdido* (1667) de John Milton resultarán esenciales, especialmente las que experimentan Adán y Eva y que supondrán el origen del sufrimiento a la vez que el único medio de redención para la Humanidad⁶²⁶. Aparecen ya como instrumento de redención, muy similar al que adquieren en el siglo XVII, por ejemplo al medir el logro o fracaso de un sermón en función de las lágrimas, lamentos y gemidos conseguidos en la audiencia. Volviendo a la obra de Milton, la «conmoción extraña» o estado de enamoramiento que inicialmente siente Adán por Eva le lleva a decidir compartir el destino de ella y a abandonar el paraíso juntos, más tarde entre lágrimas arrepentidas de Eva, «que no cesan de fluir», acabarán por provocar en él una profunda compasión, sentimiento que posibilitará a ambos recobrar de nuevo el Paraíso: «No sentirás dejar este Paraíso, porque llegarás dentro de ti un Paraíso más feliz»⁶²⁷. Constatamos por tanto, desde el comienzo de

⁶²³TAUSIET, M. y AMELANG, J., S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, p. 18.

⁶²⁴ Lo hace en *Tésoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Alta Fulla, 1993, p. 46.

⁶²⁵ BOUWSMA, W., «The Two Faces of Humanism: Stoicism and Augustinianism in Renaissance Thought» en (autor) *A Usable Past: Essays in European Cultural History*, Berkeley-Los Ángeles: 1990, pp. 19-73.

⁶²⁶ TAUSIET, M. y AMELANG, J., S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, p. 10.

⁶²⁷ MILTON, J., *Paradise Lost*, Libros VIII, 531, X, 910 y XII, 587-589. Traducción de Esteban Pujals, Madrid: 1986, pp. 345, 435 y 506.

la humanidad, cómo las emociones inclinan al individuo y le llevan a moverse en una determinada dirección,

Durante el Barroco, Iglesia y Estado son conscientes de las posibilidades retóricas de las emociones y las van a poner al servicio de sus intereses, especialmente en España, haciendo del país un auténtico estado de las emociones; una «península melancólica» que domina la espiritualidad del seiscientos español⁶²⁸.

Debemos entender en este sentido la programación barroca de los ejercicios culturales en el espacio público. La afección a través de la incidencia en los resortes emocionales del gran público en los espacios y momentos de representación y actuación colectiva; como recoge Rodríguez de la Flor, «El objetivo, en todo caso, es el de potenciar extraordinariamente la capacidad de conocimiento y de control de la propia psique. Ello afecta, más allá de las élites, a las propias masas populares que reciben de varios dispositivos preparados al efecto una pedagogía eficaz para llevar a cabo el trabajo de interiorización. [...] La cultura de la interioridad tiene así en esa época su momento estelar, que Baltasar Gracián, siguiendo los dictados del humanismo clásico, define como que en él “el sabio vive al siglo de oro interiormente”»⁶²⁹.

Se identifica a la retórica con el motor que será capaz de mover y alentar cualquier representación, y lo hará, como podremos comprobar, mediante una «ciencia del *discurso pasional*», que no se dirige a la *ratio*, sino al *patos* del individuo⁶³⁰. Se trata de dirigir los objetos culturales, no hacia una lectura directa de un relato, sino hacia el *homo interior* para que sean aprehendidos por los mecanismos emocionales y no por los racionales. Esta significará la verdadera aportación de Aristóteles al barroco⁶³¹.

Educación y formación del individuo

⁶²⁸ R. DE LA FLOR, F., *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Islas Baleares: 2007, p. 65.

⁶²⁹ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 65.

⁶³⁰ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, pp. 23 y 24.

⁶³¹ Y al plantear la cuestión del aristotelismo, R. de la Flor considera como la principal aportación de la retórica barroca a la de TESAURO, Emmanuel, *Il cannocchiale aristotelico, O'sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Venecia: 1663.

Uno de los instrumentos más poderosos con el que han contado las sociedades en el devenir histórico, han sido los sistemas de enseñanzas, pues a través de ellos, los preceptos eran difundidos, no únicamente en las masas sociales, sino también en las futuras intelectualidades. Sin embargo, el desarrollo de determinadas intelectualidades podía suponer una amenaza al orden social; no era extraordinariamente positivo tener a una gran masa social cultivada; convenía más «educar» e instruir al gusto y a las emociones, para, través de estas, establecer una comunicación en la dirección adecuada. Los modelos pedagógicos se encuentran estrechamente vinculados a los programas de la Compañía de Jesús; especialmente fundamentados en la *Ratio studiorum*. Un sistema educativo, el de la compañía fundada por Ignacio de Loyola que, por un lado está destinado al cultivo de los hombres de letras y a los ambientes cortesanos; pero además afectará a la gran masa social y será exportado a las colonias españolas acompañando las principales campañas de evangelización igualmente emprendidas por la orden. Será por tanto una amplísima campaña de educación, evangelización y, sobre todo, conquista de los espíritus de los hombres del barroco.

Fundamentales resultarán, para garantizarse el éxito de los programas educativos, los estudios emprendidos sobre la psicología de los individuos, sus maneras de actuación, y de su comportamiento como ser social. A partir de los resultados obtenidos se idearán las distintas actuaciones a desarrollar para la dirección de una sociedad que se piensa libre. El principal objetivo no lo constituye la inclinación a un determinado fin, sino hacerles desear ese destino y que caminen por sí experimentando una sensación de libertad y camino hacia un triunfo propio y espiritual. Ahora la principal meta de todos los hombres será la Salvación y para su alcance, habrán de obrar según los modelos de comportamiento que les son mil veces vertidos y ejemplificados mediante los múltiples «discursos» ofrecidos. Se hace necesario para el hombre del seiscientos, como Gracián apunta, un “aprender a vivir”; aprender a desenvolverse conforme a los nuevos roles sociales y aprender a participar de los elementos de cultura aceptando los roles que le son asignados y como de ellos se espera. Cualquier actividad de la cotidianidad se piensa y realiza siguiendo el dogma ignaciano *ad maiorem Dei gloriam*.⁶³²

⁶³² ARGÁN, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. v.I, Madrid: 1987, p.262.

Con la ruptura de la unidad religiosa europea y el proceso general de cambio en el continente, el sistema de pensamiento necesariamente experimenta un cambio. «frente al comunalismo medieval, se acusa un incremento del interés por el carácter único y singular del ser humano»⁶³³.

Es preciso mejorar y avanzar en el conocimiento de los individuos y en este sentido, los estudios e investigaciones de la psicología de las masas sociales, resultan elementales para diseñar los mecanismos de control y persuasión con ciertas garantías. Según el historiador de la cultura barroca José Antonio Maravall: «Esa preocupación por el conocimiento, dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos llevaba a una identificación entre aquéllos y las costumbres, entre la conducta y la moral. Todo ello implica un pragmatismo que, en fin de cuentas, se resuelve en una menor o mayor, mas solo superficial, mecanización del modo de conducirse los hombres. Esto a su vez, se convierte en el problema clave de la mentalidad barroca»⁶³⁴.

Asociados a la literatura conceptista, encontramos los primeros patrones de comportamiento. En esta línea, el principal representante será el ya mencionado Baltasar Gracián, quien en *El arte de la prudencia* establece las instrucciones necesarias para el correcto desarrollo del sujeto como ente social. Un aprender a vivir y a entender el espacio que le rodea y a los demás individuos. Además de Gracián, entre los más importantes teóricos del nuevo comportamiento, Cristóbal Suárez de Figueroa resuelve en *El pasajero* las instrucciones para un correcto modelo de comportamiento en relación a las costumbres españolas del siglo XVII⁶³⁵.

La afección de las emociones, no solo en un individuo determinado, sino en la masa social, van a depender de una serie de *códigos sociales de comportamiento*; unas pautas a seguir relacionadas con la interacción de los individuos y de los agentes entorno a ellos, como hemos visto, determinados por unas pautas y unos «catálogos» de conductas. Según Elías Norbert, siempre se han establecido en las sociedades unos «manuales de buenas maneras» que se utilizan como material a partir del cual

⁶³³ Podríamos decir que durante el renacimiento este interés se resuelve en la concepción antropocéntrica del universo. Durante el seiscientos, el antropocentrismo no se descarta, sino que convive con otras experiencias. El individuo se desarrolla en un nuevo espacio y se establece una especial relación con la trascendencia, ahora también percibida como escenario para la vida. Junto a ello, la importancia que adquiere el individuo como ser social, lleva hacia un interés por la manera en que actúa; su comportamiento como individuo inserto en una sociedad definida, con un rol determinado asignado y del que se espera un comportamiento concreto, ha de preverse un sistema de reacciones que garantice una manera determinada de actuar. MARAVALL, J. A., *Estado moderno y mentalidad social*, Vol. I, Madrid: 1972, p. 77.

⁶³⁴ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona: 1980, pp. 138.

⁶³⁵ CERDÁN, F., «Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada en la España de Felipe III. (En torno al Alivio IV de *El Pasajero*)», en *Criticón*, n.º 38, Toulouse: 1987, p. 58.

elaborar modelos teóricos generales⁶³⁶. Una *Cortesía Moderna*⁶³⁷ en que se tratan las relaciones entre los modos de exteriorizar y la verdadera alma o espíritu del individuo. En ella, en estos modos de comportamiento, se produce la fusión de las vertientes ética y estética de los modos de actuación⁶³⁸. Si bien, se establecen lenguajes conductuales para toda la sociedad, la *Cortesía Moderna* y las obras a ella asociadas, ya sean las de Gracián o Figuerola, así como el resto de manuales que aparecen, son obras destinadas a la clase aristocrática⁶³⁹. No se trata de una literatura producida para una gran masa social pues, las dificultades propias que entraña el conceptismo, impiden su aprehensión. Sin embargo, las maneras que adquieren los hombres y mujeres de la corte, mediante un proceso natural de imitación y comunicación, consiguen penetrar, con las correspondientes matizaciones, en la gran masa social; colectividad que encuentra, no en estos códigos conductuales sino a través de los comportamientos reflejados en los tipos teatrales, las actitudes y modos de proceder que le corresponde.

«Se trata de aprender un código de regulación conducta y emocional basado no en la subjetividad individual, sino en la asimilación de un conjunto de signos corporales de interpretación unívoca y reconocibles para todos. Ello permitirá que las relaciones sociales fuesen francas, armónicas y abiertas»⁶⁴⁰.

⁶³⁶ Donde mejor aparece desarrollada la teoría de Norbert es en: MENNELL, S., *Norbert Elias: Civilization and the Human Self-Image*, Nueva York/Oxford: 1989, o, BÉJAR, H., *La cultura del Yo. Pasiones colectivas y afectos propios en la teoría social*, Madrid: 1993 (En concreto el capítulo: «La sociogénesis del individuo»). Otra referencia para el tema será GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., *El proceso de la civilización en la sociología de Norbert Elias*, Pamplona: 2006.

⁶³⁷ AMPUDIA DE HARO, F., «Cortesía y Prudencia: Una gestión civilizada del comportamiento y de las emociones», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 125.

⁶³⁸ AMPUDIA DE HARO, F., *Las bridas de la conducta. Una aproximación al proceso civilizatorio español*, Madrid: 2007, p. 40.

⁶³⁹ La obra fundacional de este género de literatura conductual, lo hallamos con Erasmo de Rotterdam quien en 1530 publica *De la Urbanidad en las maneras de los niños*, obra que actúa como fuente de inspiración para todos los que comenzarán a parecer tales como los *Diálogos* de Juan Luis Vives (1530) o el *Galateo Español* de Lucas Gracián Dantesco (1593).

⁶⁴⁰ AMPUDIA DE HARO, F., «Cortesía y Prudencia: Una gestión civilizada del comportamiento y de las emociones», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 129.

La retórica barroca y el arte

«Las cosas percebidas

De los oídos, mueven lentamente; Pero siendo ofrecidas

A los fieles ojos, luego siente, Más poderoso efecto

Para moverse, el ánimo quieto»⁶⁴¹

Hasta ahora hemos estudiado cómo la retórica, en cuanto a disciplina que impulsa la creación literaria, ejerce su acción a través de los productos culturales barrocos como serán los textos derivados del conceptismo y la oratoria sagrada de manera directa; o en el teatro y la narrativa de forma transversal. Ahora bien, hemos esperado hasta plantear la presencia de la retórica en el panorama hispano para apuntar el que, sin duda, va a constituir uno de los principales motores de desarrollo de la retórica: las artes visuales.

En torno a la retórica seiscentista, Marc Fumaroli ha planteado una profunda reflexión en su *Escuela del Silencio* definiéndola como: «el arte del placer, instruir y conmover. Este arte de compartir con los demás el propio sentimiento gracias a la palabra que resulta inseparable de las artes visuales»⁶⁴². En relación a esto hace referencia a los dualismos «pintura parlante» de los escritores, y el «elocuencia muda» de los pintores en una combinación de lenguajes y posibilidades comunicativas. Del mismo modo, considera a la retórica como un lenguaje que en el siglo XVII define como «el arte de hacer ver y comprender a los otros, que es algo, en absoluto, distinto de informar [...]»⁶⁴³. Está reconociendo unas cualidades en la retórica barroca que van más allá de la comunicación dialéctica; en relación a la consideración e identificación de la disciplina con la *elocuencia* como hemos visto en los puntos anteriores, reconoce en su actividad la capacidad de provocar emociones cuyo primera finalidad entiende, va a ser la *instrucción* ya sea en unos dogmas éticos, morales o políticos. Y en relación a ello prosigue: «la palabra traducida en imágenes gana en energía emotiva y apertura interior para el espectador», por lo tanto, está concediendo una mayor efectividad al poder de las

⁶⁴¹ PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), ed. de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid: Cátedra, 1990, p. 254. Toma a Horacio para reconocer la capacidad elocuente de las imágenes.

⁶⁴² FUMAROLI, M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: 1995, p. 15.

⁶⁴³ FUMAROLI, M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi edizioni, 1995, p. 17.

imágenes, artefactos, desde ahora, de máxima idoneidad para el *movere* de los afectos. Toma entonces en consideración al «ídolo-imagen» como un vehículo propagandístico, de publicidad, de información y de disfrute; un artefacto ideológico que funciona de manera similar a como actualmente lo hace la publicidad.

Enlazando con la capacidad de las imágenes para incorporar, o más bien, ser partícipes de la retórica, debemos tener en cuenta de que se trató en la Antigüedad de un escrito que Aristóteles dirige a la clase política, a la formación de aquéllos destinados a ocupar los órganos de control; por tanto muy vinculada con la definición morfológica de la *polis*, y los espacios de socialización, es decir, los espacios en que el orador ejerce su actividad. Su traslación al universo barroco, de manera paralela a cómo la actividad política en Grecia se porta al espacio urbano desde el seiscientos, las acciones contrarreformistas idean un espacio público de evidente carácter persuasivo, ya sea a partir de los «telones escenográficos» de la arquitectura o bien, a partir de los suntuosos decorados que envuelven los actos de representación social. y en el que la escultura ocupa un papel destacado; de una parte por su inserción física permanente en fachadas, o bien en las arquitectura y efímeras y, por supuesto, en capillas y procesiones, estas últimas, momentos en que cobran especial eficacia como instrumentos retóricos⁶⁴⁴.

Prácticamente todos los teóricos de las artes del Siglo de Oro español se pronunciarán al respecto de la capacidad persuasiva de las imágenes. El propio Francisco Pacheco, máximo teórico de las artes españolas del siglo XVII, en relación a la labor del artista que elabora estos artefactos retóricos afirmará: «se ha de encaminar a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión -y continúa más adelante diciendo- porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo (sic) a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción»⁶⁴⁵. Advierte incluso una mayor capacidad de las imágenes para la convicción en el proceso de transmisión elocuente. Además, la capacidad emotiva que, la identificación con el propio individuo de las figuras representadas posibilita, hace de las imágenes perfectos instrumentos persuasivos.

Uno de los acontecimientos, poco puesto en valor hasta ahora es el hecho de la conversión de los artistas en auténticos predicadores; serán los artistas plásticos los encargados de transformar en imágenes los sermones, y en este sentido, la retórica aristotélica, llegada, principalmente a través de

⁶⁴⁴ Uno de los últimos trabajos al respecto es el de LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes*, Granada: 2009.

⁶⁴⁵ PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), ed. de BASSEGGODA I HUGAS, B., Madrid: Cátedra, 1990, pp. 252 y 253.

Cicerón, ocupa un especial interés, pues, si la finalidad de la retórica es la persuasión a través del lenguaje, han de constituirse una serie de discursos, ya sea aquellos en forma de oratoria, como los dados en forma de imágenes, que tengan como principal propósito el convencimiento, la persuasión del oyente o espectador. Al *docere* y al *delectare* del sistema cultural renacentista, la incorporación del *movere*, según Morpurgo Tagliabue, viene a reconocer la capacidad de la imagen para suscitar una emoción determinada en el individuo. Aprovechándose de la penetración y captura de las almas, la gran maquinaria cultural barroca va a emplear de manera recurrente, estas imágenes como forma de actuación y dialogo directo con la masa social⁶⁴⁶.

Las órdenes religiosas iniciaron entonces una prolífica campaña artística buscando la colonización de los imaginarios. Especialmente la Compañía de Jesús llevará al máximo las posibilidades expresivas de las imágenes en una búsqueda, no tanto de impresionar vivamente a los sentidos como de una emoción íntima y discreta⁶⁴⁷. Van a resultar unas imágenes introspectiva de santos en íntima meditación, penitentes o, igualmente, afectados por un tipo de emoción de origen trascendental. Estas imágenes constituyen además el puente entre los planos existenciales sobrenatural y real entre cuya tensión se desenvuelve el individuo barroco.

La *Retórica eclesiástica* de Luis de Granada supone un nexo de unión entre la capacidad retórica de las imágenes y de la oratoria. Son varias las ocasiones en que recurre a las artes, concretamente a la pintura, para explicar el funcionamiento de la retórica; así, al tratar las funciones de la dialéctica y de la retórica recoge: «Ni con menos propiedad se explica esto mismo con el ejemplo de los pintores, los cuales primero delinean todos los miembros de una imagen, como en bosquejo, y después añaden varios colores y adornos y lo demás que se requiere para una perfecta y acabada pintura. Aquello primero declara el oficio de la dialéctica, y esto último el de la retórica»⁶⁴⁸. Y no solo hace referencia a las partes de la pintura, sino que estas imágenes adquieren en el intelecto, ya sea del orador como del receptor, la concreción de un mensaje; las imágenes se convierten en símbolo de una realidad más compleja y resultan tan efectivas que se recomienda su uso, ya sea por medio de imágenes pintadas o esculpidas como de aquellas que aparecen en el intelecto; en este sentido recoge: «Porque al modo que los pintores conciben antes en la idea que quieren pintar, cuyo

⁶⁴⁶ MORPURGO TAGLIABUE, G., «Aristotelismo e Barocco», en AA VV., CASTELLI, Enrico [coord.], *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 155.

⁶⁴⁷ PORTÚS, J., «La imagen barroca», p. 347.

⁶⁴⁸ Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, Libro segundo, cap. II, en *Obras completas*, Madrid: 2006, p. 129.

ejemplo sigue la mano, así el predicador debe primero concebir dignamente las cosas, para que después la pluma siga la guía y orden del ejemplo propuesto»⁶⁴⁹.

«Las descripciones de las cosas y de las personas, las cuales, aunque sirvan también para otros usos, ponéisdose muchas veces por puro divertimento; con todo la práctica frecuente de ellas consiste en amplificar y exagerar las cosas. Porque habréndose inventado la amplificación para conmover los efectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca qué se dice, cuanto qué se hace y se pone delante de los ojos, siendo notorio que se mueven muchísimo todos los afectos poniendo a la vista la grandeza de la cosa»⁶⁵⁰.

Está por tanto reconociendo, no tanto el poder de las artes plásticas en la retórica, como el poder que la imagen mental adquiere. Propone una descripción de las «cosas» y su amplificación como manera para alcanzar la verosimilitud y por tanto, hacerlas creíbles para el auditorio.

El impulso retórico que lleva a la cultura barroca a poblarse de imágenes tiene como principal consecuencia una democratización de las artes. Si estas se han pensado como elemento no solo propagandístico, sino revelador del espíritu de época del que todo individuo barroco depende, la totalidad de la población es destinataria y consumidora de una producción artística *ex profeso*. Si el objetivo de la plástica es el de alcanzar al individuo, el producto deberá resultar apto para una lectura sencilla en la que, ya hemos comentado, las emociones desempeñan un papel tan válido como el de la vista. Todo ello condicionará que la producción se adapte al *gusto* de la gran masa social⁶⁵¹. El afán por invadirlo todo de imágenes va a dar lugar, como Maravall reconoce a un repunte del *Kitsch*; un producto cultural de baja calidad cuyo principal referente son los artefactos culturales más notables, pero que, al estar dirigidos a las clases populares, se hace necesaria la rebaja cualitativa. Así vemos aparecer auténticas factorías de artefactos culturales, ya sea pictóricos, escultóricos o literarios que encuentran una rápida difusión en todos los estratos sociales. De tal

⁶⁴⁹ Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, Libro sexto, cap. II, en *Obras completas*, Madrid: 2006, p. 457.

⁶⁵⁰ Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, Libro tercero, cap. VI, en *Obras completas*, Madrid: 2006, p. 313.

⁶⁵¹ En este sentido, cabría discutir si son los artistas y comitentes quienes tratan de adaptarse a un *gusto* determinado, o bien es este el que acaba siendo impuesto al individuo.

manera, encontramos, en el caso granadino, la conformación de verdaderas fábricas de imágenes como las regidas por las familias de los Mena o los Mora; pero esta circunstancia se verá repetida por todo el territorio nacional, con la principal intencionalidad de llenar todos los ámbitos de la cotidianidad de estos elementos retóricos; hacer llevar a la sociedad la divinidad, ahora presente incluso en el ámbito doméstico.

Los sermones

No cabe duda de que si, además de las imágenes, hay un momento o un producto cultural a través del que la Contrarreforma ejerce sus intenciones persuasivas, va ser el sermón. La predicación se entiende desde la segunda mitad del siglo XVI como una de las armas de mayor eficacia para la persuasión inclinación de los fieles. Va a ser además uno de los ámbitos culturales al que mayor número de estudios y tratados se dediquen desde el Quinientos.

Constituido como una ciencia de la retórica, la Compañía de Jesús se muestra especialmente activa en el ejercicio de la predicación. Los sermones de los padres jesuitas eran los más deseados por la población, y los que más inclinaban. Las cartas de la Compañía al propio Ignacio de Loyola hacían referencia habitualmente al los sacerdotes y a la capacidad de estos para lograr el llanto entre su audiencia⁶⁵².

El concilio celebrado en Trento, en la segunda de sus sesiones hará hincapié en la necesidad y eficacia de la predicación:

«[...] ha establecido y decretado el mismo santo Concilio que todos los Obispos, Arzobispos, Primados, y restantes Prelados de las iglesias, están obligados a predicar el sacrosanto Evangelio de Jesucristo por sí mismos, si no estuviesen legítimamente impedidos [...]. Igualmente los Archiprestes, los Curas y los que gobiernan iglesias parroquiales u otras que tienen cargo de almas, de cualquier modo que sea, instruyan con discursos edificativos por sí, o por otras personas

⁶⁵² WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, p. 149.

capaces si estuvieren legítimamente impedidos, a lo menos en los domingos y festividades solemnes, a los fieles que les están encomendados, según su capacidad, y la de sus ovejas; enseñándoles lo que es necesario que todos sepan para conseguir la salvación eterna»⁶⁵³.

A través del estudio de los sermones podemos conocer la concepción del mundo barroco y la actitud del hombre ante la vida pues, al estar pensados para una masa popular, aparecen en ellos todos los elementos de la cultura barroca. Dentro de este «universo» que queda reflejado en esta literatura de predicación, el arte y las imágenes ocupan un lugar destacado. Por una parte, porque en no pocas ocasiones sirven de ejemplo visual para el espectador; pero también, por otra, para traer a la memoria -mucho más efectiva por medio de la percepción- ejemplos e imágenes devocionales. Un tema que ha sido exhaustivamente estudiado por María del Pilar Dávila⁶⁵⁴.

Y es que, si un sermón por sí, poseía infinitas posibilidades, cuando éste es acompañado por las imágenes, el poder elocuente se multiplicaba.

«Y si las Sagradas Imágenes por sí solas son lenguas, que callando, mudamente, y sin ruido enseñan, alumbran, mueven y aprovechan las almas que las contemplan, ¿quánto más poderosamente obraron estos efectos puestos en manos de un predicador zeloso, y fervoroso, que sabe azerles ablar, manifestando y declarando los Misterios que se representan? Pero aunque todas las razones y exemplares referidas faltaren, bastava para defender, y justificar, el uso de los espectáculos en el Púlpito, entender que la Santa Iglesia, governada por el Espíritu Santo, se vale de ellos, pues vemos que en tiempo de la Semana de Passión, en los Divinos oficios, levanta en alto y pone delante de los ojos del pueblo Christiano los Estandartes de nuestra Redención, y en ellos representados los instrumentos e insignias visibles de la Passión del Salvador»⁶⁵⁵.

⁶⁵³ LÓPEZ DE AYALA, I. [trad.], *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Tercera edición, Madrid: 1787, p. 42.

⁶⁵⁴ DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980.

⁶⁵⁵ NAJA, M., *El Misionero Perfecto. Deducido de la vida, predicación y misiones del Venerable Padre Gerónimo López, de la Compañía de Jesús (...)*, Zaragoza, 1678, p. 567, citado por NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida en los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla: 2000, p. 46.

La unión psicológico-didáctica que entraña el ejercicio del sermón hace de este una de las fuerzas sociales más interesantes en la consideración maravalliana dirigista de la cultura barroca⁶⁵⁶.

La referencia a las imágenes sagradas en los sermones va a resultar muy habitual. Por una parte, son referidas como parte de la representación en el templo durante el momento; como veremos más adelante en relación al cuadro *La Función del Desenclavo* de Medina del Campo. Igualmente el uso de las esculturas como ejemplos visuales del misterio que trata de relatarse, o, en una particular y curiosa referencia que hace Pedro de Valderrama al tratar a la escultura como ejemplo de composición y modelado de las almas:

«[...] Ay unas imagines que se hazen de pintura, para hazer un quadro pintura es menester yrle añadiendo colores, y mas colores, pero para hazerle de escultura, es menester yrle quitando, cuanto más le quitan, para que quede en buena proporción, tanto más acabado sera. A otros santos para engrandecellos, es menester yrles añadiendo colores y mas colores de una excelencia y otra, y otra prerrogativa ... respecto de las de Iuan... son como pintadas: pero iban es obra de escultura, es santo y de mucho tomo, y cuanto mas le quitan más perfecto queda...»⁶⁵⁷.

La relación natural/hermosura espiritual- belleza/santidad

A raíz de los argumentos hasta ahora expuestos, hemos de entender la imagen, no solo en el Barroco, como un producto social e histórico, para cuya comprensión, tal y como afirma Román Gubern, se hace necesaria una inmersión cultural que ofrezca al espectador todas las herramientas

⁶⁵⁶ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona: 1980, pp. 129-306.

⁶⁵⁷ VALDERRAMA, P., *Segunda Parte de los Exercicios Espirituales para todas las Festividades de los Santos*, Barcelona: 1607, citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 103.

para saber descifrar los códigos, más o menos encriptados que residen en estos “iconos” pues son los portadores, a su vez, de las claves de la cultura, así como de la actitud del artista y su entorno más inmediato. Una cultura que se hace valer de símbolos «capaces de propulsar las *pasiones ideológicas* de las masas, demostrando la capilaridad psicológica entre el intelectualismo de la ideología y la emotividad de la pasión, hasta llegar a acoplar su capacidad incitadora y movilizadora»⁶⁵⁸.

El intercambio establecido entre espectador, obra y artista, se produce en un terreno de nueva indagación; en el interior de las almas, lugar en el que verdaderamente reside el espíritu del individuo y desde el que se accede a los dispositivos emocionales. Es ahí donde el individuo se muestra más frágil. La conquista del espíritu significa entonces el dominio del individuo pues, «conquistar un saber del corazón para los barrocos representa acceder al dominio de la “caja fuerte” de la conciencia del cuerpo y del “yo” que en él encarna, mientras supone también señorear el torrente de las figuraciones que lo atraviesan»⁶⁵⁹.

Si bien, la identificación, por medio del realismo de los tipos y situaciones reflejadas en la escultura, a partir del verosímil de la realidad representada, supone una eficaz manera de persuadir; un similar proceso lleva al individuo a la identificación de unas cualidades espirituales determinadas a partir de una fisonomía, unos gestos o una vestimenta concreta. En este sentido debemos entender el establecimiento de normas concretas para garantizar el éxito de determinados tipos iconográficos. Siguiendo a Pacheco podemos entender cómo el modelo de la Inmaculada responde a una *Idea*, que es reconocible por el espectador desde la identificación de lo figurado con una realidad que ya conoce (Ils. 1 y 2).

«Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel (...) Hase pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirmó el Papa Julio II, año de 1511: vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido

⁶⁵⁸ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 99.

⁶⁵⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012 p. 228.

dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente»⁶⁶⁰.

Y en absoluta correspondencia, para entender cómo un tipo iconográfico; cómo una imagen se asocia a un modelo determinado, a unos adjetivos, recogemos una de las tantas loas y poesías que a la Inmaculada Concepción fueron dedicadas en el Barroco. Concretamente, en esta de Góngora podemos identificar el tipo de la Inmaculada que Pacheco dicta para ser representado por los artistas:

«Si ociosa no, asistió Naturaleza
incapaz a la tuya, oh gran Señora,
concepción limpia, donde ciega ignora
lo que muda admiró de tu pureza.

Díganlo, oh Virgen, la mayor belleza
del día, cuya luz tu manto dora,
la que calzas nocturna brilladora,
los que ciñen carbunclos tu cabeza.

Pura la Iglesia ya, pura te llama
la Escuela, y todo pío afecto sabio
cultas en tu favor da plumas bellas.

¿Que mucho, pues, si aun hoy sellado el labio,
si la naturaleza aun hoy te aclama

⁶⁶⁰ PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), ed. de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid: 1990, pp. 576 y 577.

Con la literatura conceptista se establece un concepto de belleza, estrechamente relacionado al de las artes seiscentistas, basado en la interdependencia *bello-bueno*, que entiende por deleite el placer intelectual, pasando el medio a constituir la finalidad en sí. Morpurgo Tagliabue afirma que «el verdadero placer del arte sería aquel que viene dado por su mismo aprendizaje»⁶⁶². Se plantea así un nuevo hedonismo, distinto al humanista, ahora de carácter moralista o edificante y construido a partir de la búsqueda de una satisfacción que reside en la propia imaginación psicológica.

Por tanto, el tipo estatuario español del siglo XVII, ha de ser interpretado como un objeto cultural en el que están presentes las claves filosóficas y estéticas de toda una época que reclama la creación de productos, no solo culturales sino culturales a través de los que penetrar en la psicología de las masas sociales e inclinarlas hacia un estado emocional concreto desde el que actuar. Un metalenguaje, el de la escultura que responde a un principio recuperado por el profesor Henares Cuéllar para el barroco, la *Filokallia*⁶⁶³; a partir del cual se produce una identificación entre la *Idea* y la belleza natural; un mecanismo psicológico retomado del hedonismo renacentista, y que ahora se asocia a una serie de dogmas morales que son reconocidos, por los espectadores como símbolos de felicidad y Salvación. Estos tipos esculturales organizan un fenómeno de producción artística singular en Occidente y que va a ser exportado por todo el territorio hispano como instrumento en que residen los nuevos dogmas morales emanados de la Contrarreforma. Un lenguaje, el de la estatuaria lignaria española que constituye un fenómeno artístico único en Europa, de gran modernidad y amplia vigencia estética que podemos resumir, y alterando el “*ut pictura rhetorica divina*” de Paleotti⁶⁶⁴ por el “*ut scultura rhetorica divina*”, la búsqueda en estas representaciones de un

⁶⁶¹ GÓNGORA, L., *Poesía*, Barcelona: 2002, p. 188, recogido por SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R., «La Inmaculada en la poesía barroca española», en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte. Actas del simposium celebrado en San Lorenzo de El Escorial, 1-4 de septiembre de 2005*, San Lorenzo de El Escorial: 2005.

⁶⁶² MORPURGO TAGLIABUE, G., «Aristotelismo e Barocco», en AA VV., CASTELLI, Enrico [coord.], *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 153.

⁶⁶³ HENARES CUÉLLAR, Ignacio, «Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional», en: PARRADO DEL OLMO, J. M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coord.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad (2009), pp. 101-106.

⁶⁶⁴ Sobre Paleotti, las imágenes y la retórica y el ambiente cultural de la segunda mitad del siglo XVI, véase: BIANCHI

complemento capaz de avivar los dogmas contrarreformistas a través de la captación sensible de los espíritus de los hombres.

Ut pictura rhetorica

De entre los postulados estéticos italianos del Renacimiento, uno de los que mejor van a identificar a la realización artística, será la locución latina *Ut pictura poesis*. Rescatada por Plutarco, quien ya la había retomado de Ceos, será el principio a partir del cual, definitivamente la cintura se consideró como *parlante* y la poesía *muda*. Además, el tópico, también horaciano, fue retomado en el marco académico italiano del siglo XVI, siendo desarrollado de manera paralela a la traducción de la *Poética* de Aristóteles en 1549. Si además lo sumamos a las necesidades de los programas contrarreformistas, vemos cómo acabó transformándose, a partir de la incorporación de la *rhetorica*, en el nuevo topos *Ut pictura rhetorica divina*⁶⁶⁵.

Si bien la primera relación entre la retórica y la pintura se produce en el XV con Silvio Piccolomini en una carta de 1452⁶⁶⁶, su presencia será constante sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVI. Momento especialmente importante fue la publicación del *Discurso intorno alle immagini sacre e profane* del cardenal Gabrielle Paleotti (1582-1594) en el que define al pintor como «teólogo mudo» y «predicador silencioso»⁶⁶⁷. Y además añade la mayor efectividad de las artes respecto a la literatura y a los libros para la persuasión:

⁶⁶⁵ FUMAROLI, M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi edizioni, 1995, p. 296.

⁶⁶⁶ «These arts, painting and oratory, love each other mutually. The genius of both painting and oratory desires not to be common but lofty and great. It is a strange thing that as oratory flourishes so does painting. this is seen from the period of Demosthenes and of Cicero. After eloquence was cut down, painting fell. When oratory revived, painting also raised its head. Painting was an almost wholly unpolished art for two hundred years. The writings of that time are rude, inept, inelegant. After Petrarch letters emerged; after Giotto the hand of the painters arose; and we already see both arts have arrived at a very high point», en Aeneas Silvius Piccolomini, *Letters*, Rudolph Wolkan, ed., as *Der Briefwechsel des Eneas Silvius piccolomini*, Vienna, 1918, II, p. 100. Citado SPENCER, J. R., «Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, n.º 1/2, Enero-Junio 1957, p. 2.

⁶⁶⁷ Similar función tendrán pintores y literatos u oradores para Paleotti: «Quello che abbiamo definito il dovere del pittore, ossia il mezzo per raggiungere lo scopo sopra detto, pensiamo che si possa comprendere meglio facendo un paragone con gli scrittori i quali, per il loro dovere di artista, devono dilettere, insegnare e commuovere. Allo stesso modo il dovere del pittore sarà quello di usare gli stessi mezzi nella sua opera, sforzandosi di compierla in modo tale che essa possa procurare diletto, insegnare e muovere gli affetti di chi la guarderà». En: Gabrielle Paleotti, *Discurso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), Ciudad del Vaticano: 2002, p. 70

«il fine delle immagini e dei libri, teniamo in considerazione la somiglianza che gli autori ritrovano fra le due attività e diciamo che, come ogni libro ha come suo naturales copo quello di persuadere colui che lo legge a qualche cosa, così la pittura persegue lo stesso scopo con coloro che la ammirano, come sostiene anche Plutarco [...]. Aggiungiamo noi che, per quanto lo scopo sembri simile ad entrambe le discipline, l'effetto che da tale scopo deriva è molto più ampio e raggiunge maggior effetto tramite la pittura rispetto ai libri, in quanto la pittura può esprimere ciò che è contenuto nei libri e che viene letto solo dalle persone istruite, che sono poche, e in tal modo può raggiungere più universalmente diversi tipi di persone»⁶⁶⁸

En España la identificación de la pintura con la retórica ya la hemos visto intuida en Luis de Granada. Unos años más tarde Alonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poetica* (1596) recoge que «la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen vna misma arte»⁶⁶⁹. En términos similares se pronuncian Juan Luis Vives en su *De ratone decidí* (1533) o Benito Carlos Quintero en el *Templo de la Elocuencia castellana*. Ya en el siglo XVII va a ser Francisco Pacheco quien en el *Arte de la pintura* exponga la relación entre la pintura y la retórica⁶⁷⁰. Tomando como referencia el *Arentino* de Ludovico Dolce, identifica en el oficio del pintor tres tareas o partes, que se corresponden con las de la retórica: *inventio*, *dispositivo* y *elocutio*.

Ut escultura rhetorica.

⁶⁶⁸ Gabrielle Paleotti, *Discurso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), Ciudad del Vaticano: 2002, p. 15.

⁶⁶⁹ Citado por GONZÁLEZ GARCÍA, J.L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: 2015, p. 39.

⁶⁷⁰ PINEDA, V., «Dum vigit eloquentia, vigit pictura», en *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona: 1996, p. 194.

«Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toca en el interior de la alma, ver ante los ojos con l'arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge los entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o es de bronce»⁶⁷¹.

Sin lugar a dudas la escultura en madera policromada española será uno de los fenómenos de mayor relevancia, ya sea por las características de estos procesos escultóricos, como por su singularidad o por la exportación de sus modelos, tanto a otras zonas del continente; América o Filipinas donde adquirieron notoria relevancia dentro de los procesos de cristianización emprendidos por las distintas órdenes religiosas y en cuyos programas utilizaron estas imágenes como principal vehículo de persuasión y comunicación⁶⁷².

Pero estas imágenes no responden solo a unas exigencias exclusivamente estéticas, sino que la necesidad de comunicación de mensajes y modelos de comportamiento, encuentra en estos artefactos artísticos un importantísimo vehículo de expresión; ya sea en estatuas aisladas o en conjuntos escultóricos; bien en los característicos *pasos procesionales*, por medio de la retablistica española de los siglos XVII y XVIII, o formando parte de los complejísimos ciclos iconográficos ideados para completar los programas iconológicos, convirtiéndose por tanto en un auténtico *evangelio para iletrados* y una guía para los corazones. Se trata de elaborar un programa persuasivo a partir no solo de un hedonismo estético sino edificante. Por medio de la captación psíquica que produce el deleite de la contemplación de determinadas obras; de la experiencia estética; el espectador, encuentra un beneficio de tipo edificante y cuyo principio se halla en la imaginación

⁶⁷¹ PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649). Ed. de BASEGGODA I HUGAS, B., Madrid: 1990, p. 255. En este fragmento Pacheco está reconociendo el absoluto poder que las imágenes tienen en el proceso de comunicación y conquista de los espíritus durante el Barroco.

⁶⁷² Numerosas imágenes salieron de los talleres españoles, especialmente de los sevillanos con destino a Indias. Incluso no van a ser pocos los artistas que se desplacen hacia el Nuevo continente para trabajar en absolutas factorías de imágenes. Diego Angulo estudió los contactos entre la Península y América en varias ocasiones a lo largo de su carrera; nos quedamos en este trabajo con ANGULO ÍÑIGO, D., «Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala», en *Archivo español de arte*, tomo XX, n.º 80, Madrid: 1947, pp. 159-170, y «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid: 1936.

psicológica de los receptores; una imaginación que ha sido forjada atendiendo a los principios morales y edificantes contrarreformistas⁶⁷³.

Retomando a Luis de Granada, hacia la necesidad de introducir el *movere* como especial meta en la oratoria, apunta que «tanto al oficio del orador como al del predicador pertenezca *enseñar, deleitar, y mover*; y el enseñar sea de necesidad, el deleitar de suavidad, y en conmover y persuadir consiste la victoria» y continúa: «El predicador no confíe en la elegancia de las palabras, sino en la virtud de sus obras; no se deleite con las aclamaciones del auditorio, sino con los llantos; no procure ganar aplausos, sino gemidos; y derrame él primero las lágrimas que desea derramen sus oyentes, y así los encienda con la compunción de su corazón»⁶⁷⁴. Se trata el Barroco de un momento es explosión sensorial en que las doctrinas teológicas y políticas se insertan en un programa retórico-simbólico cuyas obras se destinan al movimiento del corazón; acto desde el cual someter y unificar a la población; como define R. de la Flor, se trataría de lograr un verdadero «imperio verbovisual»⁶⁷⁵.

La Catarsis

Atendiendo a lo expuesto anteriormente, podemos aceptar que en el acto de la contemplación de las imágenes, se produce una comunicación entre dos entes de naturaleza espiritual. De una parte, el individuo como sujeto que percibe a las imágenes a través de los ojos como ventanas directas hacia el corazón; y por otro, en las imágenes donde reside y se expone, por medio de los recursos expresivos, una suerte de naturaleza trascendental; un espíritu concreto que ha sido codificado. Es decir, utilizando un artefacto artístico resultado de un proceso de *mimesis* se consigue una conmoción espiritual en el individuo. Mediante una determinada disposición de las partes que forman la escultura -en nuestro caso-, el individuo recibe una información concreta. Se trata por tanto de un sistema similar al funcionamiento de la tragedia definido por Aristóteles:

⁶⁷³ Entiéndase aquí todos los ejercicios de conquista de los imaginarios individuales por medio de los libros de meditación y oración, así como en la identificación de tipos conductuales en la literatura y el teatro.

⁶⁷⁴ GRANADA, L. de, *Retórica eclesiástica* (h. 1575), Libro I, cap. VIII, 6, Madrid: 1856.

⁶⁷⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, pp. 30 y 31.

«Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva acabo la kátharsis de tales afecciones»⁶⁷⁶

Una definición sobre la que se han aportado muy diversas interpretaciones. López Eire la entiende como «purificación o purgación por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu»⁶⁷⁷.

La catarsis aristotélica acaba por reinterpretarse durante el Barroco, adquiriendo diversas significaciones. A partir de la consideración primigenia del término y vinculándola con el *delectare* de Horacio, podemos entender la catarsis en el Barroco, y en relación a las artes plásticas, como una reacción emocional del individuo al contemplar una obra que resulta de un proceso de mimesis, y en la que se reconocen unas pasiones⁶⁷⁸. Si, a partir de la definición del estagirita, la catarsis conduce a la expurgación de dos pasiones, la piedad y el terror, en el siglo XVII, se entiende la catarsis como la liberación de cualquier pasión; incluso se va a identificar con una reacción emocional.

Esta predisposición a partir de la afección de los estados del alma, ya sea mediante la representación plástica, teatral o musical, dispone al individuo en un estado emocional idóneo para el control de la conciencia. Si sumamos los efectos de las artes, en la obra de arte total, por ejemplo en una predicación en la que intervienen la música, las artes, texto y la interpretación teatral del orador, el espectador, al acabar se encuentra en un estado de conmoción que alienta una voluntad para obrar siguiendo una conducta determinada. Portús, en el gran trabajo coordinado por Aullón de Haro refleja esta situación indicando que «el público se dejaba seducir por el impresionante despliegue de esplendor, riqueza y orden que se ofrecía a sus sentidos y que, independientemente de su contenido

⁶⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, 49b 24ss.

⁶⁷⁷ LÓPEZ EIRE, A., «Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles», en *Humanitas*, n.º 53, 2001, p. 196.

⁶⁷⁸ Igualmente la *catarsis* es susceptible de ser producida durante el Barroco mediante la música. Véase el trabajo de CARRERES, V., «Música y lenguaje en la estética barroca», en AULLÓN DE HARO P., (coord.) *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 935-967.

narrativo concreto, actuaba como un discurso implícito sobre la gloria y generosidad de la institución que organizaba la celebración»⁶⁷⁹.

Otra interpretación de la *Catarsis* durante el Barroco, especialmente el hispano, por la importancia que se dio a la ascética y a la morticidad del cuerpo humano, será la de la penitencia y el sufrimiento como catarsis. De la misma manera que la catarsis es entendida como un acto de expurgación, la penitencia y mortificación se relacionan con ella como ejercicio de purificación en el «valle de lágrimas»⁶⁸⁰ que se entiende en el Barroco (il. 3). La penitencia, el llanto y la afección emocional suponen en este sentido la vía catártica purificadora para el individuo barroco⁶⁸¹.

Escenarios para la catarsis durante el barroco, resultará cualquier espacio de socialización. Si en la Antigüedad será el teatro durante la representación de las tragedias en que los tipos emocionales son representados, durante el seiscientos, los templos, los corrales de comedias o cualquier espacio público constituye un entorno ideal en el que representar unos tipos emocionales en los que se identifican una serie de preceptos morales. La escultura estará presente en estos espacios retóricos como artefactos de máxima idoneidad para establecer una comunicación y la consecuente afección emocional. En cualquier calle o plaza, la presencia de iconos, sobre todo religiosos, será habitual.

Un acontecimiento reflejado en crónicas sociales y descripciones de cualquier ciudad. En el caso de Granada, Henríquez de Jorquera refiere en sus *Anales de Granada*: «[...] son muchas las imágenes que hay por las calles a devoción de los oficios ó de otras personas devotas y de barrios a donde se tienen en grande veneración»⁶⁸².

Experiencias estéticas

⁶⁷⁹ PORTÚS, Javier, «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, Pedro [coord.], *Barroco*, Madrid: Verbum, 2004, p. 341.

⁶⁸⁰ NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida en los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla: 2000, p. 383.

⁶⁸¹ Véase en el capítulo tercero de este trabajo el apartado que dedico a las lágrimas.

⁶⁸² HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada* (1588-1646), Granada: 1934, pp. 267 y 268.

«Sea exemplo de la fuerza que alcanzó en el decir, y lo que puede la elocuencia Christiana (acompañada de las demás partes que pondremos en adelante) este suceso. Siendo Prior de Escala-Celi, baxaba (como diximos) de aquella soledad a predicar a Cordova. Un Viernes Santo subió al púapito con un Misal en la mano (fue postumbre en la primitiva Iglesia) abriole a vista de una gran multitud que se oprimía, leyó solo el titulo del Evangelio, que dice: *Passio Domini nostri Jesu Christi*. Dilato largamente en explicar lo que significa el nombre de pasión; y cuando llegó a decir que la pasión era de nuestro Señor Jesu-Christo, ponderó esto con tanta fuerza de elocuencia, con tan vivas ponderaciones y afectos, con tanto sentimiento y ternura, que causó una gran conmociónn en los oyentes; y fueron tantos los gemidos y los llantos, que no le dieron lugar a proseguir el sermón, y se hubo de bajar del púlpito. Quedó la gente tan movida a compasión y devoción, que se miraban atónitos, sin poder hablar palabra, llenos de espanto y admiración»⁶⁸³.

Este fragmento de Luis Muñoz sobre el modo de predicar de Luis de Granada nos vale como perfecta ilustración de lo que debieron ser las predicaciones desde la puesta en marcha de la maquinaria contrarreformista. Hemos visto cómo la oratoria sagrada tiene como principal fin la inclinación de las voluntades desde la afección de los sentimientos. En el momento de la predicación se dan las condiciones necesarias para la catarsis de la masa social. Por una parte, un ambiente tenebroso en el que las luces y las sombras han sido «persuasivamente» pensadas; una sombra que se siente como amenaza y es el continuo plano existencial del hombre; como Calderón recoge en *La vida es sueño*: «¿No es breve luz aquella/ caduca exhalación, pálida estrella,/ que en trémulos desmayos,/ pulsando ardores y latiendo rayos,/ hace más tenebrosa/ la obscura habitación con luz dudosa?»⁶⁸⁴; y de otro lado, un actor o predicador que recita un texto elaborado para la conmoción. En este marco, la estatuaría barroca juega un papel esencial como ejemplo e ilustración del relato.

⁶⁸³ MUÑOZ, L., *Obras del V. P. M. Fr. Luis de Granada*, tomo I, Madrid: 1788, p. 55.

⁶⁸⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño* (1635) Acto I. Citado por R. de la Flor, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 152. Continúa más adelante haciendo alusión al empleo simbólico de la luz en el espacio barroco: «Por ello la emergencia de la luz en el espacio del Barroco, no deja de comparecer siempre bajo la condición misma de lo que es su amenguamiento y extinción. Atenuada, la luminosidad se deja penetrar por la sombra misma. O, para otras visiones todavía más desconsoladas, lo que en verdad ocurre es que la luz no consigue penetrar (más allá de lo que es un estrecho círculo o halo, continuamente representado por los pintores “a lo Latour”) la opacidad en que vive y se desarrolla lo humano. Entonces, como escribe Soto de Rojas, lo que ciertamente sucede es que “la luz se ofusca en el laberinto humano”. Una luz que es selectiva y menguante, que ilumina pero también oculta, que se antoja frágil y parece que en cualquier momento puede perderse; una metáfora de la vida que, de nuevo, abrumba de causa desasosiego», p. 155.

Calaveras, imágenes y todo tipo de objetos son puesto al servicio de la persuasión. Un ejemplo visual de lo que debió ser este tipo de «representación teatral» lo encontramos en una curiosa pintura en el Convento de Santa María Magdalena de Agustinas de Medina del Campo (Valladolid) (il. 4). Se trata de la Función del Desencravo, un acto que aún hoy se continúa realizando y resultó ser una de las ceremonias piadosas más extendidas en la península; sobre todo desde que Trento impulsa este tipo de actos piadosos. En la imagen vemos a la izquierda a un predicador dictando, posiblemente el «sermón del descendimiento». La escultura de Cristo con brazos articulados está siendo descolgada de la cruz por dos clérigos subidos a una escalera mientras otros dos lo recogen para depositarlo en la urna que espera en el ángulo inferior derecho. Mientras se produce el descendimiento, le son retirados los clavos y la corona de espinas que son entregados por el oficiante, vestido con capa pluvial, a una imagen de la Virgen que sigue el modelo diseñado por Gaspar Becerra. Además en la escena unos niños ataviados como pajecillos sostienen en sus manos los atributos pasionistas. No se hace extraño pensar que la tensión y el drama vivido en el momento condujese al espectador hacia un estado de absoluta compunción y persuadido para obrar de una determinada manera después de haber contemplado el tremendo acto de redención.

Este tipo de actos suponen un acto de complejísimas interpelaciones sin las cuales, no tendrían sentido. Como obra de arte total, el barroco concibe toda su producción de forma unitaria y abre la posibilidad a poner todos los dispositivos en marcha a la vez. Así, una lectura de un texto; la contemplación de una obra o un concierto de música sacra, si bien tienen la suficiente entidad como elementos autónomos del lenguaje barroco, la sumatoria de todos o algunos de ellos, multiplica los efectos persuasivos. Si como Robert Chartier recoge, un texto cobra sentido en el momento de su recepción, ya sea a través de la lectura o de la «escucha», pues el momento y el contexto resultan determinantes en la interpretación y recepción, las imágenes, podemos entender, participan de un sistema similar de relaciones que ha quedado definido por las nuevas formas de socialización⁶⁸⁵.

En función de esto la lectura de la escultura barroca ha de considerarse como dependiente del contexto pues, no será la misma la que ha de efectuarse en un acto como el anteriormente expuesto, durante una función religiosa, que el acto de contemplación íntima y devoción hacia el que una capilla u oratorio privado predispone. Igualmente la lectura en un museo en la actualidad será muy diferente al modo en que se estableció el acto comunicativo durante el Siglo de Oro.

Si bien la lectura de las imágenes depende del contexto, la propia escultura barroca se concibe con una intención catártica que mueva a la oración; a la oración, o simplemente que mueva...; que

⁶⁸⁵ CHARTIER, Robert, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, 1992, p. 50.

conmueva a los espíritus y los predisponga. Y eso fue lo que debió ocurrir, y lo que constata el poder de la escultura barroca, en la National Gallery de Londres cuando, entre noviembre de 2009 y enero de 2010 se presenta la exposición *The Sacred Made Real. Spanish painting & sculpture (1600-1700)* en la que una mujer sufrió un desmayo al contemplar el Cristo Yacente de Gregorio Fernández del Museo Nacional de Escultura. La participación de la escultura, a diferencia de lo que ocurre en la pintura, del mismo espacio tridimensional, lleva al espectador a establecer una especial comunicación. La abstracción del espacio físico, terrestre, deja lugar a la comunicación en un espacio especial, de orden más trascendental que real. Rodríguez de la Flor refleja en su *Mundo simbólico* el especial lugar de encuentro en que se produce la lectura o diálogo escultura-espectador:

«Es posible añadir también que el sistema simbólico de las artes ponen en acción un mundo propio -irreal, fantasmático, aunque regido por las directrices que le impone el decoro de la verosimilitud- y, finalmente, lo moviliza en discursos interesados en promover una visión particular, generada y ordenada por fines concretos. Lo cual quiere a la postre decir que la representación determina la realidad, la condiciona, siendo una suerte de “suprarrealidad”, e invirtiéndose con ello el modo tradicional de considerar la influencia del mundo sobre el texto, que, antes bien, se convierte desde nuestra óptica en preeminencia del texto *sobre* el mundo»⁶⁸⁶.

La escultura y las estrategias publicitarias de Gestalt

Si atendemos al funcionamiento actual de los mecanismos publicitarios, quizá nos resulte más sencillo, por la cercanía cronológica, entender el papel que la escultura barroca juega en los imaginarios individuales y colectivos. Un juego no como otro elemento más para la dialéctica, como un lenguaje plástico más para la persuasión, sino como el de mayor eficacia para el entendimiento.

⁶⁸⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, pp. 172 y 173.

«Los pintores, y escultores tienen diferencia entre si, sobre cual es mas excelente arte: pero en las imágenes espirituales tienen mucha ventaja la estatuaria; porque la pintura consiste en sombras, y en poner una tinta sobre otra; y esto en lo espiritual huele a hipocresía: pero la estatuaria consiste en cortar y debastar»⁶⁸⁷.

En este fragmento, el padre Francisco Galván encuentra en la escultura el mejor ejemplo a través del cual mostrar la construcción interna del sujeto. Además las imágenes escultóricas, por su propia configuración y presencia en el mismo marco espacio-temporal que el espectador, permite un tipo especial de comunicación. De forma inmediata en el acto de percepción, nuestro cerebro, el del hombre barroco, automáticamente codificaba una imagen en su intelecto. A simple vista, la representación carece de significado, pues, es necesario insertarlas en un «mundo», en un contexto que viene determinado por la cultura⁶⁸⁸. Y va a ser en este juego; en el proceso mediante el cual un estímulo percibido por la vista se codifica y adquiere un significado que está determinado por el contexto sociocultural; donde la retórica actúa⁶⁸⁹.

Si atendemos a las leyes de la Gestalt y al principio de relación figura-fondo, podemos encontrar una explicación incluso a parte de la pintura barroca, no solo italiana, sino europea. De la misma forma en que, para lograr una efectividad publicitaria, es necesario desprender el mensaje principal de los elementos accesorios evitando cualquier desviación del objeto de atención principal. Este es el motivo por el que numerosas obras de la pintura barroca, sobre todo aquellas que entroncan con la corriente tenebrista, suponen un actualísimo ejercicio de publicidad. La paulatina abstracción del fondo hasta casi su total desaparición mediante la sombra, lleva a centrar la atención hacia la figura. Los artistas intentaron eliminar cualquier evidencia que pudiese contextualizar el relato para trasladarlo a una esfera en que la imagen conviva con el espectador, en cuyo proceso de oración y meditación consigue desprenderse del entorno físico (il. 5). Será ese el momento en que se establezca la más eficaz comunicación entre figura y espectador. Entre imagen en un lienzo que pretende casi ser escultura y se deshace de los detalles anecdóticos, y la escultura que igualmente se abstrae

⁶⁸⁷ FERNÁNDEZ GALVÁN, F., *Sermón de las festividades de los Santos*, Madrid: 1615, citado en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 120.

⁶⁸⁸ Se trata del momento en que nominamos, categorizamos, jerarquizamos y relacionamos lo recreado con el bagaje cultural del individuo. En LEONE, G., *Leyes de la Gestalt*, consultado en www.guillermoleone.com.ar el 24 de mayo de 2015.

⁶⁸⁹ Un contexto cada vez más complejo por el continuo incremento del «mundo individual» con el paso de los años y aumento de la cultura visual. En, CASTANEDA, C., *Viaje a Ixtlan: las enseñanzas de Don Juan*, Madrid: 1972, p. 8.

participando de un mismo universo -a medio camino entre los planos físicos y trascendentales- en un intimísimo acto de comunicación y persuasión.

(il. 1) *Inmaculada*. Alonso Cano (1655-1656)



(il. 2) *Inmaculada*. Juan de Roelas (1616)



(il. 3) *Cabeza cortada de San Pablo*. Juan Alonso Villabrille y Ron (1707)



(il. 4) *La función del Desenclavo*. "El mudo Neyra" (1722)



(il. 5) *Ecce Homo*. José de Ribera (1620)



Página anterior. *San Pedro de Alcántara* (detalle). Pedro de Mena (1663)

2. 3. El aspecto

Introducción

La historiografía en torno a la escultura barroca española, ha coincidido por lo general a construir un relato en que el naturalismo y el realismo suponían los principales focos de atención. Siempre ha llamado la atención el virtuosismo técnico en el modelado de las figuras y sobre todo en los tratamientos polícromos. Si bien, resultan factores determinantes en el pensamiento y representación, no debemos caer en la tentación de reducir el discurso en torno a las imágenes a las fluctuaciones representativas entre naturalismo, realismo e idealismo.

La estatuaria española del Siglo de Oro, lógicamente debió continuar la evolución natural que, partiendo de un sistema de representación renacentista, que en España adquiere especiales características, hacia el realismo democratizador que va a caracterizar a las artes plásticas desde el siglo XVII y aún durante el XVIII. El camino hacia la aceptación del nuevo sistema de representación no siempre hubo de ser fácil pues en los albores del siglo XVII e incluso en las últimas décadas del siglo XVI, se producen enérgicos debates en relación al realismo o naturalismo

que debiera imperar en las representaciones plásticas y las fórmulas artísticas para su integración en el sistema normativo⁶⁹⁰.

Será en Italia donde estos debates adquieran mayor insistencia, pues en ellos no solo participaron artistas, sino un gran número de poetas, filósofos y eruditos. Así, Giovanni Battista Agucchi, en *Della pittura* (1610-1615) recela de los excesos manieristas y apuesta por un concepto de *mimesis* del natural relativo, en el que la *Idea* supongo la parte esencial del proceso de creación como perfección del mundo natural. Ejemplos de la corriente naturalista, como principal abanderado, Giovanni Battista Merissi, Caravaggio a quien se le acusa, junto a sus seguidores de mostrarse demasiado condicionados por el natural. Por otra parte Annibale Carracci y el ideal estético de su pintura que vendrá a inaugurar una escuela pictórica propia, idealista, ampliamente aceptada.

Poco más tarde, Giulio Mancini, escribe sus *Considerazione sulla pittura* donde demuestra la versatilidad de un dilettante que tanto se siente atraído por opciones estéticas tan diferentes como en Manierismo, el tenebroso caravaggista o el clasicismo romano-boloñés

Hablar de naturalismo en las artes plásticas, implica necesariamente hablar de Caravaggio, el genio italiano que vino a revolucionar el panorama artístico de la Edad Moderna y, a la vez, la persona que acertó de pleno con las necesidades que las nuevas vicisitudes políticas, sociales y culturales, entrañaban. Una revolución que le llevó a buscar la inspiración en los tipos de la realidad cotidiana y extremadamente alejados de la vertiente idealista. Con su obra, vino a dar un soporte plástico y una acertadísima respuesta a las definiciones teóricas del concepto de *imagen sagrada* que se produce tras el Concilio de Trento.

La nueva tendencia pictórica caló en la sociedad y despertó las reacciones del «gusto» y del «juicio»; si bien las primeras, llevaban a los espíritus de la época, llevados por ese «wildermann» dorsiano, a dejarse fascinar por las maravillas de la nueva pintura, las reacciones de quienes trataron enjuiciar las nuevas obras artísticas, les llevó a mostrar desconfianza y rechazo ante las mismas. Si bien, esto llevó a la apertura de un dualismo pictórico internacional, numerosos pintores se adscribirán a la tendencia caravaggista y, por supuesto, numerosos, por no decir que la casi totalidad, de los escultores españoles, se dejarán llevar por las conquistas del natural. No solo se dejan influir por el naturalismo, estridente y confuso para alguno, sino que lo desarrollarán hasta límites insospechados y que solo la escultura puede permitir, dando lugar a obras como los cristos de Gregorio Fernández,

⁶⁹⁰ PORTÚS, J., «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, Pedro [coord.], *Barroco*, Madrid: 2004, p. 303.

en donde los postizos tratan de asemejar al modelo real la obra escultórica, o a las calidades epidérmicas de una obra de Alonso Cano (il. 1) o de Pedro de Mena (il. 5)

Según Portús, «lo que se produjo en Europa en el siglo XVII fue una fuerte reflexión sobre el clasicismo, sus leyes y sus límites, que tomó formas muy distintas, pero que con el paso del tiempo fue conduciendo tanto en arquitectura como en pintura, escultura y otras artes a una revalorización de la fantasía, el sentimiento y la emoción y un progresivo gusto por lo decorativo»⁶⁹¹.

Pero no toda España se despertó un día siendo barroca, sino que fue imprescindible la elaboración previa de un complejo programa ideológico y conceptual a partir del que desarrollar las propuestas socioculturales «dirigidas» y asegurarse una correcta recepción. De la misma manera, el barroco no inundó todo el panorama plástico de forma inmediata, sino que se produce una difusión paulatina de las nuevas formas y productos, dándose una convivencia incluso diversas opciones estéticas.

Pese a que el siglo XVII puede ser considerado como la centuria de la opción naturalista en España, el seiscientos se inaugura con una de las personalidades artísticas más relevantes y cuya opción estética, sin embargo, más se aleja del naturalismo. Se trata de El Greco, ajeno a las convenciones naturalistas y extremadamente cercano al color veneciano que convive en España con el trabajo de un Maíno de exacto detalle preciosista y vinculado a la corriente naturalista-realista de Caravaggio.

Muchas de las composiciones flamencas aparecen plagadas de detalles anecdóticos en los que el ejercicio copístico del natural se lleva hasta el extremo, algo similar a lo que ocurren en numerosas composiciones, ya pictóricas o escultóricas en que la representación de elementos de la naturaleza muerta, alcanzan un extremo realismo; revelan una tremenda capacidad de observación de la naturaleza y un obsesivo afán representativo. Ello nos conduce a la justificación también, de las intenciones de esa pintura mural que busca efectos de trampantojos y aspira a convertir a la representación bidimensional en escultura; así ocurre en algunos pintores de especial pericia técnica como Sanchez Cotán cuyas obras que realiza para la Cartuja de Granada evocan a un legendario Zeuxis y que con solo al contemplarlas nos revelan la afinidad naturalista, incluso realista de la mayor parte de artistas barrocos.

En relación a ello, Javier Portús reconoce «El bodegón -como genero más representativo de la acción mimética de los pintores-, en el que puede convivir el simple amor por la representación ilusionista y mimética de la realidad con un mensaje moral, que en muchas ocasiones gira en torno

⁶⁹¹ PORTÚS, J. «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. [coord.], *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 327 y 328.

a la falsedad de las apariencias y al desengaño que produce la realidad»⁶⁹². Unas imágenes que al mismo tiempo, «son susceptibles de ser leídas en clave religiosa» para explicar así la aparición de numerosas naturalezas muertas y bodegones en este momento.

Sin embargo en relación a la escultura, no vamos a encontrar este tipo de representaciones más que como detalles anecdóticos o iconográficos y algunas representaciones. Es el sentido que adquieren, los casi realistas panes que acompañan a la Santa María Egipciaca de Luis Salvador Carmona, que por sí mismos no encuentran significado, tratándose solo del atributo iconográfico que revela el milagro en el desierto al conseguir la santa sobrevivir, con solo tres panes durante los sesenta años que duró su retiro penitencial. Son abundantes los elementos que fielmente representados, acompañan a las imágenes religiosas, pero éstos no adquieren connotaciones más allá del servilismo anecdótico o iconográfico.

El debate que se genera en Italia durante el siglo XVI relacionado con la tensión entre narración y representación fidedigna de la naturaleza se va a extender cronológica y geográficamente durante las últimas décadas del quinientos y aún todo el seiscientos; un debate que gira alrededor de la idoneidad del realismo o la limitación al discurso narrativo.

Nos dice Julián Gállego en su *Visión y símbolos*: «Según López Pinciano, en su *Philosophia antiqua poética*, la verosimilitud es la esencia, el todo de la imitación, de eso que, cientos de años más tarde, vamos a llamar *realismo*»⁶⁹³.

En su *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez Pelayo señala la oposición, durante el Siglo de Oro de la literatura, de las ideas neoplatónicas (encarnadas por León Hebreo, Fray Juan de los Angeles, Fray Pedro Malón de Chade, el Padre Eusebio Nieremberg o Fray Luis de Granada, quien en su citada *Rethorica ecclesiastica* trata de conciliar erudición pagana y arte cristiano) y las ideas neoaristotélicas que proponen, contra la belleza imaginaria de las primeras, la imitación de lo que nos rodea, incluso cuando nos parezca feo (así Sebastián Fox Morcillo o Juan de la Cueva). En las Letras hay partidarios de una y otra posiciones; en las Artes, si los tratadistas-pintores (como el mismo Pacheco) son idealistas, en la práctica se *contradicen*, buscando la imitación... cuando menos en las apariencias⁶⁹⁴.

⁶⁹² PORTÚS, J., «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. [coord.], *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 332. En relación a esta cuestión, leer el apartado en torno al barroco juego del desengaño.

⁶⁹³ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 71.

⁶⁹⁴ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 71.

Estos debates en torno a los modelos de representación no iban a resolverse sobre el papel, en forma de escrito teórico. Era necesaria una actuación y la demostración de cómo un modelo debía y podía funcionar. Esto llegó de la mano de los principales ideólogos contrarreformistas; la Compañía de Jesús, abnegados promotores de las artes del Barroco español que contribuyeron y definieron complejos programas artísticos en que aparecen las cuestiones ideológicas y doctrinales más importantes de cuantas derivaron de los procesos contrarreformistas. Pese a ello, a la utilización de productos simbólicos como eficaces agentes de la discursividad barroca, como apreció Julián Gállego: «No deja de parecer contradictorio que sea la Orden o Compañía fundada por San Ignacio, que da a la «realidad» o a la «imitación» un lugar tan fundamental en la devoción, la que ha de fomentar con más fuerza el desarrollo de la cultura simbólica y alegórica»⁶⁹⁵.

Tenemos por tanto una serie de programas y asuntos que son recogidos por las artes seiscentistas y que admiten más de una lectura. La complejidad de los asuntos que se trasladan a la representación plástica no se resuelve mediante una narración tradicional; es necesario entender algunas de estas representaciones al modo en que se leen los «emblemas», cuya inteligibilidad depende de un contexto y unos programas teológicos, culturales y devocionales previamente establecidos y aprehendidos por una misma masa social.

Si bien el programa ideológico y cultural será más o menos común en todo el orbe católico, pues emana de un ímpetu de globalización del sistema religioso, las artes, aunque participan de los mismos programas, sí que serán susceptibles de adscribirse a corrientes y estéticas nacionales, regionales e incluso locales. La reinención de la estatuaria devocional española durante el siglo XVII, como novedoso sistema de codificación de unas estructuras en estrecho vínculo con los presupuestos teóricos recién establecidos, debe conformarse en función de los sistemas de lenguajes previamente establecidos. La sociedad no estaba preparada para recibir una producción simbólica diferente a la que estaba acostumbrada. Fue por ello que, en lugar de participar esta producción en una serie de nuevas soluciones estéticas, la producción anterior, de raíz clásica resulta del todo fundamental en la nueva concepción artística.

Cada escuela, cada región debió adaptarse a una tradición estética susceptible de ser transformada. esta transformación, si bien se inicia en lo que se ha denominado como «Manierismo» que no es más que la «explosión» de un sistema de pensamiento y representación que no pudo sostenerse más, logrará con el paso del tiempo, la casi total destrucción de la producción simbólica renacentista y filiación social, al menos en España a la nueva estética barroca.

⁶⁹⁵ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 214.

Del Clasicismo y el Naturalismo

En torno al año 1600 en Italia se están produciendo encendidos debates entre dos sistemas plásticos; uno de ellos de novedosísima aparición; la figura de un Caravaggio que venía a poner fin a las estructuras del sistema de representación «oficial». Su obra irrumpió con gran fuerza en la más que aceptada producción de unos seductores Carracci que dominaban la escena con suficiente holgura, y aún así seguirán haciéndolo durante algunas décadas más, aunque el «noble»⁶⁹⁶ sistema plástico, como evolución natural del clasicismo que desarrollan, comienza a ser cuestionado. Este «Clasicismo Barroco» ensalzado por los grandes artistas, poetas y teóricos del arte como Bellori se verá afectado por la descomposición estructural, de formas y de significados. Si la sociedad se enfrentaba a un cambio sincero en la manera en que piensa y percibe la realidad, era cuestión de tiempo la irrupción de una figura que llegase a «desordenar» el sistema de representación planteando una profunda reflexión formal.

Las grandes *pompas* representadas por los pintores adscritos a la escuela de Bolonia es remplazada por la aparente simplicidad de la representación. Una economía de medios y aparato unida a un, inversamente proporcional crecimiento del «capital simbólico» y espiritual de especial atracción para las masas. Dos corrientes por tanto, van a convivir en Italia durante el siglo XVII, con una paulatina mayor adhesión de adeptos por la versión naturalista de la representación abanderada por Caravaggio.

En España, la plástica rápidamente se hará eco de las innovaciones italianas y las posibilidades plásticas de reciente aparición. Si bien, la filiación estética a una u otra tendencia estará dominada por una serie de condicionantes derivados de las circunstancias nacionales históricas y culturales. A diferencia de lo que ocurre en Italia, los programas artísticos serán pertenecen casi por exclusiva al ámbito religioso, limitando, por tanto determinados juegos plásticos y posibilidades expresivas. Además, el control ejercicio por la Inquisición y el peso que adquiere la estructura gremial, resultan determinantes para la limitación creativa y aparición de nuevas opciones.

Coincido con Tatarkiewicz en su doble consideración de la «naturaleza» para explicar el por qué, las diferentes opciones estéticas ya sea italianas, como españolas, a partir de 1600, pueden

⁶⁹⁶ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética III. La estética moderna. 1400-1700*, Madrid: 2004.

adscribirse o participar de una corriente *naturalista* de la representación. La solución parte de la identificación de dos maneras de entender el natural; de una parte las normas inmutables y de otra la filiación incondicional a las realidades que la naturaleza produce, incluyendo sus quimeras, fantasías, disparates y fallos⁶⁹⁷. Ambas posibilidades, encuentran un lugar en la plástica española y serán acogidas con gran entusiasmo.

También la escultura será partícipe de la ambivalencia en la representación. El planteamiento de las escenas y la consideración de las figuras puede asociarse a una u otra corriente. Podemos intuir la existencia de dos modelos o formas de entender la escultura en el barroco español. Una posible clasificación en función de su capacidad retórica o dialectal. Vamos a encontrar una serie de representaciones, por ejemplo santos y figuras que se piensan y conciben como la parte de un todo; es decir, una serie de iconografías o representaciones que sustentan un programa mayor y que no tienen por qué alcanzar las dimensiones de un proyecto como sería el de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, sino que puede ser un pequeño retablo. Estas esculturas van a estar determinadas tanto por la filiación estética a una plástica anterior así como a los condicionantes artísticos regionales o al programa o idea que pretenda desarrollarse. A este grupo van a pertenecer una serie de ángeles o santos que no buscan una comunicación directa, sino que constituyen parte de un relato mayor. Son obras que aparecen como parte de un mensaje y cuya fuerza retórica va destinada a tal.

De manera paralela encontramos otras representaciones que aun estando concebidas como elemento discursivo de un relato complejo, en sí constituyen, ya sea azarosa o intencionadamente, un instrumento de comunicación cuyo mensaje reside en sí misma y la manera en que se representa. Si ambas opciones se adscriben por entero al naturalismo, la manera en que éste es considerado por los artistas no será la mismas, al igual que los productos derivados de los diferentes lenguajes, tampoco lo serán. Si atendemos a la producción estatuaría española, fácilmente reconoceremos que no son iguales las intenciones que hay tras el San Ignacio de Loyola de Montañés y del que solo nos queda la cabeza, que el San Ignacio de Juan Rodríguez del retablo mayor de la Iglesia de la Clerecía en Salamanca (ils. 2 y 3). Dos relatos, dos actitudes y dos intenciones conviven en la escultura barroca española. La manera en que el «natural» es tratado en el primero; esa opción que podríamos vincular con la corriente que considera el aspecto mutable de la naturaleza,⁶⁹⁸ no es recibida por el espectador del mismo modo en que recibe aquellas obras que emanan de una consideración ideal de las leyes de la naturaleza. La fuerza del dialogo no es la misma. Si bien el

⁶⁹⁷ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética III. La estética moderna. 1400-1700*, Madrid: 2004.

⁶⁹⁸ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética III. La estética moderna. 1400-1700*, Madrid: 2004.

trasfondo del asunto pueden resultar más o menos similares, el sistema de relaciones artista-obra-receptor ha mutado por completo. Si en la opción que podemos considerar «naturalista» la comprensión de la obra se realiza desde los resortes emocionales, afectados por una combinación entre el tema y la identificación humana del prototipo, la lectura que se hará de aquellas obras en que el naturalismo se entiende desde posiciones más relajadas, tendrá lugar en una esfera intelectual. No obstante, debemos considerar que las fronteras entre ambos tipos de representación, en absoluto se encuentran ciertamente definidas. Así, si el Cristo desclavándose para abrazar a San Bernardo que Gregorio Fernández deja en el Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, a priori puede invitar a una lectura en relación a un conjunto, lo cierto es que en la observación detenida de la escena los resortes emocionales se activan derivados de la manera en que se han tratado a las imágenes.

Podemos identificar una suerte de eclecticismo en la estética estatuaría española desde las últimas décadas del siglo XVI. La historiografía ha apuntado siempre a la coexistencia de diferentes modelos y formas de trabajar determinados tipos e imágenes; modelos que se han asociado a la dependencia estética o pertenencia a una determinada “escuela”. Sin embargo, a partir de un minucioso estudio y observación de las obras, se puede comprobar cómo modelos de ambas filiaciones naturistas aparecen y conviven en todas las escuelas. Si bien es cierto, que entre algunas de las obras de una misma región se puede encontrar coincidencias formales, también es cierto que, al margen de la recepción de influencias y contactos entre autores próximos geográficamente, el resultado depende más de las características del encargo, de la manera de trabajar del artista o de los requerimientos de las imágenes. Así, aun perteneciendo a un mismo autor, el San Pedro de Alcántara de Pedro de Mena del Museo Nacional de Escultura y los relieves de la sillería de coro de la Catedral de Málaga no se han pensado de la misma manera. De igual modo que el relieve de la Asunción de la Virgen del Retablo Mayor de la Catedral de Plasencia de Gregorio Fernández no se concibe de la misma manera que su serie de yacentes.

Como muy certeramente supo apuntar el profesor Emilio Orozco en torno al naturalismo y su consideración en el barroco: «No debemos caer en la identificación del Barroco con lo natural; lo que se impone y lucha contra el clasicismo es precisamente lo no natural, lo variado, lo injertado, lo fiero, incluso lo feo y lo monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual.»⁶⁹⁹ Esta sentencia resume la consideración del natural que se lleva a cabo por parte de los artistas que se adscriben a la línea estética que podríamos considerar «caravaggista» y que acogen especialmente muchos de los escultores barrocos españoles.

⁶⁹⁹ OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid: 1981, p. 44.

Si bien todos los escultores barrocos españoles se adscriben al modo naturalista de la representación, no todos ellos, ni en todos los momentos, se enfrentarán a la representación del mismo modo. Hay temas que se prestan en mayor o menor grado a una u otra forma de representación, igual que la evolución de un artista o el momento vital en que se encuentre, así como la orden para la que trabaja, determinarán el resultado de la obra. Así, la orden del Oratorio de san Felipe Neri que aboga por la ruptura de barreras o reducción del espacio entre Dios y los santos y el espectador, se decanta por un tipo de esculturas en que los personajes sagrados son encarnados por prototipos extremadamente humanizados. En ellos, el realismo obra permitiendo una identificación entre espectador y escultura que se produce mediante la afección de los resortes emocionales y llevan a la persuasión y aprehensión del modelo representado. En este contexto la Virgen de la Soledad (il. 4) que José de Mora realiza en 1673 para el Oratorio⁷⁰⁰, supone la encarnación del modelo naturalista-realista que pretende la nueva plástica barroca y que huye de los grandes escenarios y suntuosos ornamentos que envuelven la producción artística seiscentista.

El triunfo realista

Lo sistemas representativos, desde el inicio de la humanidad han significado una serie de sistemas simbólicos que permiten la comunicación con Dios. A lo largo de la historia estos han ido evolucionando, tanto en su forma, consideración como en su uso. Si bien algunos sistemas religiosos como el judaísmo, el cristianismo primitivo o el islam han vetado su uso, un gran número de culturas (hinduismo, budismo, o el cristianismo) han fomentado su uso. Si bien los argumentos para aprobar su uso o par reprobarlo son múltiples, en Europa durante el siglo XVI se desencadenaron una serie de acontecimientos en torno a la concepción y al uso que el Cristianismo venía haciendo de las imágenes.

⁷⁰⁰ Un completo estudio de la obra y la relación de ésta con el Oratorio de san Felipe Neri lo encontramos en CRUZ CABRERA, J. P., «La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41 (2010), pp. 131-147.

El principal problema que los movimientos reformistas apreciaron en torno a las imágenes religiosas, y que desencadenó los movimientos iconoclastas del siglo XVI, serán, de nuevo, los excesos que llevaron a la confusión entre la imagen y lo representado. La denuncia de unas prácticas consideradas «idólatras», desencadenó el cuestionamiento de las imágenes y la generación de una serie de debate y conflictos en torno al empleo y consideración de las efigies religiosas.

La consideración patristica de las imágenes como la representación de ya divinidad y no su esencia será adoptada como medida y recomendación contrarreformista para su uso. La *pulsión irónica* de la sociedad va a ser aliviada de la misma manera en que lo fue en el siglo VIII con las recomendaciones impuestas en el segundo Concilio de Nicea. Es decir, con la legitimación de la imagen de Cristo del mismo modo en que éste constituyó la visibilidad e imagen de Dios. Por tanto la veneración de las imágenes se dirige a lo representado en ellas en un proceso de *translatio ad prototypum*.

Los acontecimientos sociales que se desencadenan el fracaso de operaciones como la de la *Armada invencible*, supone en la sociedad el germen de un sentimiento de insatisfacción y duda ante la realidad. Si bien, aún durante la primera mitad del seiscientos, van a ser muchas las satisfacciones que esperan a la sociedad española en relación a la cuestión militar, la pérdida de confianza en el propio individuo, en el Estado y, en cierto modo, en la divinidad provoca una reacción en cadena que irremediablemente hubo de afectar a la representación artística. Esta nueva desconfianza en la naturaleza, en el individuo y en la experiencia de los sentidos estalla en el nuevo modo en que se analiza la vida y el escenario en que se desarrolla. Interesa la vida y su representación por encima de la tradicional perfección formal con que se había mostrado. La deshumanización de la cultura como herramienta de ruptura del clasicismo, desencadena la indagación exhaustiva del medio, del comportamiento y de las actitudes del ser humano como responsable del devenir. La manera en que se mira y actúa el individuo no será más que el reflejo del cambio de pensamiento y formas de entender la existencia.

El nuevo pensar deviene en un modelo rupturista de representación del hombre. El tratamiento naturalista-realista con que se enfrenta el artista a la observación y representación del natural, en paulatino crecimiento, atiende a lo que de vida reside en la figura. Se refleja un alma, una actitud y no solo un elemento reelaborado de la naturaleza. Detrás de los minuciosos detalles y elementos anecdóticos, se atiende a resaltar no solo el valor expresivo, sino que se descubre un alma y un hálito vital. Emilio Orozco, citando a Bell, lo recoge así:

«Tras estas figuras y escenas (de Velázquez, Goya, Cervantes, la novela picaresca y Quevedo) alienta el supremo sentimiento de que esto no es todo, de que existe un alma de las cosas, un alma preciosa en cada individuo, y tras la envoltura material descrita de modo tan realista, queda algo incorrupto e intangible: el alma individual y la relación con su Creador.»⁷⁰¹

Especialmente la escuela española, ya sea de escultura o de pintura, encarna la representación del alma y del espíritu en las representaciones. Lafuente Ferrari supo darse cuenta de ello en su *Breve historia de la pintura española*:

«Frente al arte italiano, creador de perfecciones y bellezas, buscador de la suma en que se reúnen las notas que un individuo no puede representar nunca fundidas, idealistas, en fin, para decirlo con una palabra generalmente aceptada aunque equívoca, la estética española exalta el supremo valor del individuo como tal, inmortalizado en los lienzos con su cuerpo físico y su alma propia, autónoma y libre, que afirma el derecho y la dignidad de todo hombre y toda cosa a ser como es y a pervivir en su inalienable e irrepetible individualidad. Esta es la verdadera raíz de nuestro realismo, palabra equívoca que también se ha empleado en la historia del arte para calificar cosas muy distintas, Mas no es el nuestro un realismo objetivo y frío que refleja las cosas del mundo como pudiera reflejarlas un espejo [...]. Nuestra pintura del XVII, ni en técnica ni en espíritu, tiene nada que ver con esta paciente y exquisita elaboración de la pintura como un objeto precioso, sino que aspira a ponernos en contacto con esa realidad irreductible que es el individuo y cuya salvación en la obra de arte es, en último término, su más alto objeto.»⁷⁰²

Máximo paradigma de la opción naturalista más cercana a la realidad para Lafuente será Ribera de quien presume:

⁷⁰¹ OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid: 1981, pp. 45 y 46.

⁷⁰² LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Vol. 1, Madrid: 1987, p. 270.

«Aceptó de Italia, que él conoció como ningún otro español de su época, todo lo que podía aportarle de estimación de la belleza, sin traicionar la estética realista a que se sentía ligado, llegando, en la total aceptación de la realidad, más allá que nadie en la representación de sus ascetas de cuerpos gastados por la mortificación, pero siempre penetrados de grave religiosidad y plenamente dentro de la *estética de la salvación del individuo*.»⁷⁰³

Si atendemos a todo lo que nos dice Lafuente, entendemos que la filiación realista supuso una manera nueva de entender al individuo y su espiritualidad. Si bien el historiador del arte, se refiere a la pintura española, podemos extrapolar las consideraciones vertidas al caso de la estatuaria. De tal modo, el tipo humano representado en el San Jerónimo penitente del museo Thyssen encuentra su correspondiente escultórico en la representación de San Pedro de Alcántara de Pedro de Mena hoy en el Museo Nacional de Escultura (ils. ¿? y ¿?). En esta última imagen, la traslación de la condición del asceta queda patente en el tratamiento de la piel, la carnación, el huesudo modelado de las facciones, la mirada hacia el cielo y el verismo de las vestimentas. Pedro de Mena parece reproducir la más espiritual que física descripción que del santo realiza Teresa de Ávila⁷⁰⁴:

«Me dijo que en los últimos años no había dormido sino unas poquísimas horas cada noche. Que al principio su mayor mortificación consistía en vencer el sueño, por lo cual tenía que pasar la noche de rodillas o de pie. Que en estos 40 años jamás se cubrió la cabeza en los viajes aunque el sol o la lluvia fueran muy fuertes. Siempre iba descalzo y su único vestido era una túnica de tela muy ordinaria. Me dijo que cuando el frío era muy intenso, entonces se quitaba el manto y abría la puerta y la ventana de su habitación, para que luego al cerrarlas y ponerse otra vez el manto lograra sentir un poquito más de calor. Estaba acostumbrado a comer solo cada tres días y se extrañó de que yo me maravillase por eso, pues decía, que eso era cuestión de acostumbrarse uno a no comer. Un compañero

⁷⁰³ LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Vol. 1, Madrid: 1987, p. 269.

⁷⁰⁴ Sobre la iconografía que se crea en torno a Teresa de Ávila y Pedro de Alcántara, como sustento plástico de algunos de los pilares y focos de actuación contrarreformistas, véase: ANDRÉS ORDAX, S., «Iconografía teresiano-alcantarina», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 48 (1982), pp. 301-326.

suyo me contó que a veces pasaba una semana sin comer, y esto sucedía cuando le llegaban los éxtasis y los días de oración más profunda pues entonces sus sentidos no se daban cuenta de lo que sucedía a su alrededor. Cuando yo lo conocí ya era muy viejo y su cuerpo estaba tan flaco que parecía más bien hecho de raíces y de cortezas de árbol, que de carne. Era un hombre muy amable, pero solo hablaba cuando le preguntaban algo. respondía con pocas palabras, pero valía la pena oírlo, porque lo que decía hacía mucho bien (...).»⁷⁰⁵ (il. 5)

Desde este momento, la concepción platónica de *imitación* queda en suspenso. Si bien el filósofo considera en la *República*: «Por consiguiente, el arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero y al parecer realiza tantas cosas como el hecho de que alcanza solo un poco de cada una y aún este proceso es un simple fantasma»,⁷⁰⁶ la manera en que se interpreta y toma el natural en el barroco español, da la espalda a la consideración platónica del ser y las apariencias, considerando la servil imitación de la realidad como una servil práctica a disposición de la satisfacción de los sentidos, «pues sus obras son meras apariencias pero no realidades», considerando al artista como «hacedor de apariencias, esto es del imitador, que no conoce nada del ser, sino solo lo aparente.»⁷⁰⁷

Si bien la consideración servilista de la imitación del natural provoca la desvinculación artística respecto a Platón⁷⁰⁸, sí que gozará de especial difusión la tradición aristotélica del conocimiento de la naturaleza y de la realidad por medio de la práctica mimética. En este sentido, el ejercicio que los escultores emprenden de observación, no solo de las apariencias, sino del espíritu y el alma que se evidencia a partir de la imagen externa de la realidad, va ser considerado como una práctica esencial de conocimiento, y su materialización mediante las obras, el proceso de transmisión elocuente no solo de una realidad física, a modo de espejo, sino de una espiritualidad exteriorizada y expresada por la apariencia. Alejado del *idealismo* platónico, la *verosimilitud* trata de poner fin al problema de la verdad objetiva y la función didáctica de las artes⁷⁰⁹. La propuesta del Estagirita se

⁷⁰⁵ Teresa de Jesús: *Libro de la Vida*, 27, 17.

⁷⁰⁶ Platón, *La República*, X, 597e.

⁷⁰⁷ Platón, *La república*, 601a.

⁷⁰⁸ Las artes resultas de un proceso de mimesis del natural, son considerada por Platón en *La República*, como artes peligrosas. La imitación es un engaño; es una simple reproducción de lo aparente (en “*Teeteto*”). Sus fines no son tanto la verdad como la satisfacción de los sentidos. Y todo esto entraña una grave amenaza pues, al final la imitación, acaba sustituyendo a la verdad por lo ilusorio.

⁷⁰⁹ YNDURÁIN, D., «Estudios sobre Renacimiento y Barroco», Madrid: 2006, p. 393.

alza como el centro de las teorías estéticas en torno a las que gira la producción; así, junto a Cicerón se convierte en el autor más citado del siglo XVII.

La contemplación de una obra cuyo referente ha sido la naturaleza, produce al hombre un determinado placer estético, por ver en ella, un fiel reflejo de la realidad; suponiendo por tanto la observación de la obra, una forma de enfrentarse y conocer el universo reflejado. Con la pintura o la escultura se hace posible la representación de una realidad (física o trascendental) a partir del «verosímil», de lo probable o, por extensión en el Barroco, de lo deseable. Asociados a la representación, el artista puede insertar una serie de valores de tipo espiritual que trascienden la idea de representación como simple copia o interpretación del mundo de las apariencias. El realismo por tanto, se extiende como la fórmula más adecuada para la articulación del nuevo lenguaje barroco. La «verosimilitud» se erige como la herramienta perfecta para componer los discursos barrocos y hacerlos llegar, mediante el mundo de las apariencias, a una colectividad especialmente educada. Según Vossler «para los poetas y escritores españoles del Siglo de Oro, por muy realistas que se confesaran, la realidad entera constituía una unidad del cielo y tierra penetrada por Dios y por Él sustentada maravillosamente»; «el realismo de la literatura española reposa sobre una base esencialmente religiosa, y el realismo del siglo XIX sobre una base esencialmente científica»⁷¹⁰. Así, la práctica realista se asocia y hace depender por completo de una realidad trascendente del modelo; un mensaje que será aprehendido no solo como elemento dialéctico, sino retórico.

La verosimilitud y la verdad constituyen la constatación de que algo ocurrió verdaderamente; son la evidencia de algo que debe trascender a la imaginación, en parte difusa y abstracta. El poeta como el artista inventa relatos que aún perdiendo la cualidad de la verdad, aún pueden resultar verosímiles. Esta era la clave que diferenciaba la Poesía de la Historia según Heinsius⁷¹¹. Lo verosímil por tanto, no resultará una cualidad universal, sino relativa pues un relato o una imagen puede no resultar «verdad» para algunos. Por tanto se ha de considerar como verosímil aquello que es creíble para una mayoría, para la opinión común. Para conseguir entonces una absoluta recepción de los modelos plásticos, se hacía necesaria una predisposición determinada de los individuos durante el acto de recepción.

Uno de los primeros ejemplos escultórico que participan del tratamiento realista de la figura con todo lo que conlleva, será la dramática obra que Pietro Torrigiano realiza para el Monasterio de

⁷¹⁰ VOSSLER, Carl, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, México: 1961, p. 64.

⁷¹¹ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética III. La estética moderna (1400-1700)*, Madrid: 2004, p. 407.

San Jerónimo de Buenavista (Sevilla), actualmente en el Museo de Bellas Artes de la capital andaluza (il. 6). La obra causará un tremendo impacto por su originalidad; por cruel reflejo del paso del tiempo y por constituir un absoluto retrato interior del santo, en toda una generación de artistas, cuya primera respuesta deviene de la mano de Juan Martínez Montañés en el San Jerónimo que realiza para el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla) (il. 7). Son evidentes las huellas del modelo del italiano en la obra montañesina y es que ambas representaciones reflejan la tensión dramática del momento; la morticidad del retiro penitencial y el castigo corporal que complementa la recompensa espiritual. El desinterés por el mundo real queda reflejado en el tratamiento de la piel ajada y castigada.

El corriente de neoestoicismo que recorre la Península Ibérica queda retratada en estas representaciones en que la vida y lo intrascendente son despreciados en virtud de una realidad espiritual que se busca y ansía. Es la misma imagen de uno de los sucios santos de Ribera⁷¹². Al igual que el Pseudo-Seneca del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el retrato y tratamiento epidérmico significan el relato de un leve paso por el mundo material. Una efectiva manera, que tiene el realismo de mostrar, por medio de la representación la huída y pérdida de confianza en el mundo de las apariencias.

«Los grandes temas que agitan fuertemente las pasiones [...] deben ir siempre más allá de lo verosímil, aunque nunca alcanzarían ningún crédito si no estuvieran sostenidos por la autoridad de la historia [...] o también por la preocupación de la común opinión, que proporciona unos oyentes que llegan persuadidos.»⁷¹³

Merleau-Ponty en *L'occhio e lo spirito* plantea la cuestión de la representación realista de la «carne». En su breve pero intenso ensayo plantea la significación de la materialidad humana y habla de «carne del sensible» indicando la compleja posibilidad de comunicación que supone la carne cuyo poder persuasivo le lleva a superar el límite de la materia y afecta el ánima humana; «È vita la

⁷¹² En torno al tratamiento y aparición de pobres y tipos populares en las obras de Ribera, véase: CHERRY, P., «La dura realidad de la vida: pobres, marginados y el naturalismo español», en *Los pintores de lo real*, Madrid: 2008, pp. 157-180.

⁷¹³ CORNEILLE, P., *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, *Oeuvres*, I, 15. Citado por TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética III. La estética moderna (1400-1700)*, Madrid: 2004, pp. 459 y 460.

carne: sangue pulsante, linguaggio di emozioni, batido di pensieri. È natura e storia, sentimento e idea»⁷¹⁴.

Expresividad gótica

La ruptura del relato lineal en que fue considerado el Barroco por Eugenio d'Ors a comienzos del siglo pasado, inauguró una tradición historiográfica que, si bien, en los años posteriores a la publicación de *Lo Barroco*, encuentra un seguimiento por parte de los historiadores del arte y de la cultura más relevantes, en las últimas décadas del siglo XX apenas ha tenido repercusión en la historiografía en torno a la escultura barroca. Será la ruptura de fronteras cronológicas en torno al Barroco inaugurada por el ensayista la que lleve a autores como Emile Mâle a considerar que «el arte del siglo XVII parece retroceder y encontrarse, más allá del Renacimiento, con el arte patético de los últimos siglos de la Edad Media»⁷¹⁵. Una afortunadísima afirmación que pone en conexión dos culturas y estilos artísticos a priori encontrados. Después de una minuciosa atención, podemos apreciar cómo hay una serie de características y patrones coincidentes, ya sea en la cultura como en las artes de ambos momentos⁷¹⁶.

Las escenas de la Pasión serán un asunto que, si bien aparecen de forma continua desde los incios del cristianismo, el patetismo con que se tratan las escenas resulta similar en aquellas del siglo XV y en las del seiscientos español. Asistimos durante el siglo XVII al renacer del espíritu que dominó el final de la Edad Media; de una estética que «exaltaba el éxtasis, la visión, el martirio; que horrorizaba a la cristiandad al mostrarle la horrible figura de la muerte» y por tanto, «no podía dejar de conmover la sensibilidad a la hora de contar la Pasión»⁷¹⁷.

⁷¹⁴ BONANNO, G., *Pittura, sacralità e carne nel Rinascimento e nel Barocco*, Milán: 2010, p. 23.

⁷¹⁵ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 23.

⁷¹⁶ Véase LONGO, L., «La representación del “pathos” en obras escultóricas del ámbito alemán e italiano en la época de Juan de Mesa», en AA. VV., *Juan de Mesa (1627-2002). Actas de las III Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba: 2002, pp. 35-60.

⁷¹⁷ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 246.

Vamos a encontrar en la plástica del Siglo de Oro en España la repetición o reelaboración de temas e iconografías, sobre todo de los relacionados con la Pasión y los dolores de la Virgen, que ya fueron tratados durante el siglo XV. La actitud de la Virgen desvanecida que vemos en el Descendimiento de Rogier van der Weyden (il. 8) encuentra un símil en madera policromada con la Piedad de Gregorio Fernández (il. 9). La intención es la misma, el reflejo de un drama más humano que divino y es que, si ambas estéticas, la de un gótico final y la del barroco español, se caracterizan por algo, lo será por la intensidad dramática de sus temas. Esto lleva a Mâle a decir: «La Edad Media no ha producido nada más desgarrador que algunos Cristos sufrientes y algunas Vírgenes de dolor del arte español»⁷¹⁸.

Es más, no es necesario esperar a las expresivas gestualidades de la pintura y la escultura del siglo XV, pues ya en el siglo XII, continúa firmando Mâle, «Cristo crucificado se representa con la crueldad y drama con que se hace en el XVII.»⁷¹⁹ En ambos momentos, interesa más el alma y el espíritu que la carne, y la manera más efectiva para reflejarlo será la representación de uno de los momentos claves y de mayor tensión de la crucifixión. El relato de Francisco de Sales es el que mejor lo describe: «Sufre exteriormente, con un gran silencio; sus ojos, dulces y benignos miran en ocasiones al cielo en el seno de la misericordia del Padre. Su boca solo se abre para lanzar suspiros de dulzura y de paciencia»⁷²⁰. Interesa entonces más que quede reflejado el estado interior o del alma aun teniendo que alterar, reinterpretar, e incluso completar o inventar parte del relato evangélico.

Otro de los momentos claves de la representación cristífera en que el dramatismo y horror de la escena más conmueven al espectador va a ser la imagen de Cristo con la cabeza inclinada sobre el pecho tras la lanzada que de Longinos. Un Cristo muerto sobre el que parecen recaer los pecados del mundo. En ocasiones, un cráneo y restos óseos figuran al pie de la cruz; se trata del cráneo de Adán sobre el que ha derramado su sangre el Salvador. Se trata de una tradición de origen medieval según la cual, se pensaba que Jesús había sido crucificado en el mismo lugar en que Adán fue sepultado. No obstante, los eruditos habían concluido, siguiendo a san Jerónimo, que Adán había sido sepultado en Hebrón junto al resto de patriarcas y no en el Gólgota⁷²¹. No obstante, los artistas

⁷¹⁸ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 246.

⁷¹⁹ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 255.

⁷²⁰ San Francisco de Sales, *Opusc. de spiritualité*, VII, De la crucif. de J-C.

⁷²¹ URBÁN FERNÁNDEZ, A., «Adán en el Anónimo *Liber de ortu et obitu patriarcharum*», en *Alfinge: Revista de filología*, n.º 11 (1999), pp. 237-262.

se decantaron por continuar la tradición medieval que, además hacía entender al fiel el derramamiento de sangre y su relación con el pecado original, el bautismo y la redención.

Spengler en *La decadencia de Occidente*⁷²², desarrolla una peculiar forma de entender la historia y la cultura, rechazando la linealidad con que se había pensado hasta entonces, motivándola ignorancia o desconsideración de multitud de hechos. Cada una de estas culturas u «organismos», como los denomina, pasa por una fase de nacimiento, florecimiento y decadencia.

Es cierto; todas las culturas, con excepción de la egipcia, de la mejicana y de la china, han crecido bajo la tutela de las impresiones que recibieron de otras culturas más viejas; en todos estos mundos de formas se descubren siempre rasgos que pertenecen a otras culturas. El alma fáustica del gótico, inclinada por el origen árabe del Cristianismo a venerar el arte mágico, utilizó el rico tesoro del arte árabe posterior. Hay un gótico netamente meridional y hasta me atrevería a decir un gótico árabe, cuyos arabescos cubren las fachadas de las catedrales borgoñonas y provenzales y envuelven en magia de piedra toda la expresión exterior de la catedral de Estrasburgo. Ese gótico árabe aparece por doquiera en las estatuas y las portadas, los tejidos, las tallas y las labores de metal, en las figuras mismas, tan retorcidas, del pensamiento escolástico, y en uno de los más altos símbolos occidentales, la leyenda del santo Grial»⁷²³.

«Cada una de esas culturas imprime a su materia, que es el hombre, su forma propia; cada una tiene su propia idea, sus propias pasiones, su propia vida, su querer, su sentir, su morir propios»⁷²⁴. Considera Spengler que «El gótico y el barroco son la juventud y la vejez de un mismo

⁷²² SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, Madrid: 2011.

⁷²³ SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, tomo 1, Madrid: 2011, p. 225.

⁷²⁴ SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, tomo 1, Madrid: 2011, p. 51.

plantel de formas»⁷²⁵, siendo el gótico la primera manifestación estilística de un «alma fáustica» que se opone al «alma antigua»⁷²⁶.

Lo que hace en realidad Spengler es seguir los planteamientos de Worringer y sus consideraciones sobre el gótico. En *La esencia del estilo gótico* Efectúa un retrato del alma y espíritu del estilo gótico cuyo «trascendentalismo» se va a corresponder, tras el «intermezzo del renacimiento» con un «trascendentalismo barroco»⁷²⁷.

Según el pensamiento trascendente y religioso de la Edad media, la verdadera belleza era aquella que residía en Dios; de tal modo, el mundo, como reflejo de Dios y de Su belleza, resultará igualmente bello. Según este razonamiento, el arte tendrá como última finalidad la representación de Dios⁷²⁸ y ello podía realizarse a partir de la simbolización; opción que toma el arte románico, o por el realismo; la manera en que el gótico trato la representación divina. por tanto, la intención realista constituirá uno de los puentes de conexión entre arte gótico y arte barroco; entra dos formas de entender el mundo.

El trascendentalismo que suele caracterizar el periodo gótico, busca la representación de valores absolutos. La representación y consideración del mundo natural carece de interés sino como vehículo para la expresión de sentimientos espirituales; motivo por el que la figura no evita la deformación o modificación cuando lo precisa⁷²⁹. Una transcendencia que, como venimos sosteniendo, no es exclusiva del gótico pues, los manieristas la retoman en el siglo XVI, y aún

⁷²⁵ SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, tomo 1, Madrid: 2011, p. 267.

⁷²⁶ BLANCO MARTÍN, C. J., se refiere al «alma fáustica» de la cultura en su trabajo «El suicidio de Europa. La decadencia del campo, el auge de la pornografía y del hombre de masa», en *Nómadas. revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.º 33, Madrid, 2012. p. 258, de la siguiente manera: «La cultura cáustica fue joven en el medievo. Su altura -y no su ensanchamiento, como diría Carl Jung_ la contemplamos en el gótico de las grandes catedrales. Un ensanchamiento prematuro fueron las cruzadas (incluyendo la Reconquista española). Pero Europa, no la Antigua raíz (Hélade) sino la Europa cercana anímicamente, se elevó en esas agujas que captaban energía divina. Las agujas góticas parecen como querer deshacer las bóvedas de la cultura mágica. No se trata de sometimiento, de arrebujarse bajo la cúpula en la cual el dios encierra al hombre (la llamada alma mágica). Ahora hay que horadas la techumbre y buscar el cielo. De la catedral gótica a los telescopios renacentistas, y de éstos a la cosmología físico-matemática actual, solo hay pasos continuos de una misma alma que se afana por desplazar las fronteras del “mundo” más allá, con sed insaciable.» Este va a ser el carácter que acompañe a la cultura barroca, que aspira a trascender las fronteras de una realidad y busca un universo sobrenatural y propone como vía de acceso la expresividad.

⁷²⁷ WORRINGER, W., *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires: 1957, p. 100.

⁷²⁸ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: 2007, p. 150.

⁷²⁹ Un maravilloso trabajo en torno a la idea de transcendencia en relación a las artes de los siglos XVI, XVII y XVIII es la tesis doctoral de MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F., *La línea trascendente. Transformación gráfica de las fachadas de las iglesias de Roma entre 1571 y 1727*.

durante el XVII continúa vigente en el pensamiento y en la representación plástica; si bien, no mediante la deformidad de las figuras, sí haciendo uso de nuevos recursos expresivos.

Ser-Parecer

Prácticamente en todas las obras en que se trata el barroco, aparecen en alguna parte los términos «engaño» y «desengaño» y es que, ya sea en la literatura, en las artes o en la cotidianidad, los juegos entre ambos conceptos eran continuos y, en cierta manera, era lo que dotaba de sentido a la vida y al mundo de las apariencias. La importancia de las apariencias en el barroco resultará clave en la forma en que el hombre ha de desenvolverse y considerar todo lo que le rodea. Un engaño barroco que le lleva la continua sospecha y duda. «Se admite el engaño de la vida, la fuerza de las apariencias que envuelven al hombre, y que la naturaleza dañada de éste se siente movida a aceptar, las verdades imperfectamente conocidas, como a través de un enigma o espejo; pero en definitiva, tarde o temprano -en último término con la verdad irrevocable de la muerte-, acaba imponiéndose el desengaño»⁷³⁰. El hombre barroco era consciente de los engaños que la cotidianidad le ofrecía. Unas apariencias que acaban significando la realidad; y así lo reflejan Quevedo y su mundo como pesadilla, Calderón (y el mundo como teatro o sueño) o Gracián (El mundo como engaño, cueva de la nada). Detrás de todo ello existe una realidad de orden trascendental, «la de la otra vida, y la gloria permanente que el hombre tiene que conquistar con su voluntad, ayudado por la gracia divina»⁷³¹. Un antagonismo barroco que encuentra también en las artes plásticas, y en nuestro caso, en la escultura, una correspondencia; un doble juego entre el «engaño» y el «desengaño» que se descubre con la apertura de esa otra vida que, para el hombre barroco es la real, y no existe en el mundo de las apariencias.

⁷³⁰ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., y GALLEGOS J. A., *Historia General de España y América. La crisis de la hegemonía española*, Madrid: 1991, p. 7.

⁷³¹ DEL RÍO, A., *Historia de la literatura española*, Nueva York: 1948, citado por SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., y GALLEGOS J. A., *Historia General de España y América. La crisis de la hegemonía española*, Madrid: 1991, p. 8.

El engaño y el desengaño se convierten en centro de la ideología barroca. Suponen, por una parte el alejamiento entre los ideales y las realidades concretas; el hundimiento de las ilusiones renacentistas y unos anhelos y aspiraciones. La deconstrucción social y cultural del humanismo pasa por la pérdida de confianza en las instituciones y sistemas sociales y culturales. El «desengaño» nace de la reflexión nihilista del mundo; de la reflexión en torno a la brevedad de la vida. La nueva fórmula se sustenta por una construcción metafórica de la realidad en la literatura y sistemas de representación paralela a la literatura religiosa y moral que va conquistando los imaginarios.

«Hazer y hazer parecer. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es ser doblemente competentes. Lo que no se ve es como si no existiera. No se puede apreciar lo desconocido. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera. Hay cosas que son muy distintas de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior»⁷³².

El mismo Gracián expone cómo todo lo que parece no resulta ser. Además recoge cómo una buena exterioridad, que podríamos hacer corresponder con una estructura formal en el caso de las artes plásticas, siempre será reflejo de la perfección interior. Este aforismo, resulta fundamental para comprender el funcionamiento de las imágenes, similar a como lo hacen los hombres⁷³³. Continúa más adelante Gracián advirtiéndolo de los peligros que pueden entrañar las apariencias:

« Descubre el interior de personas y cosas. No es lo mismo la apariencia que la realidad. La ignorancia, que solo ve la parte superficial, se lleva un gran desengaño cuando penetra en el interior. Lo primero que se ve suele ser mentira y arrastra a los necios. La verdad siempre llega más tarde, con la reflexión y el tiempo. Los sabios siempre ven la mitad de lo que la naturaleza duplica. El engaño es muy superficial y con él se encuentran los que son superficiales. La verdad está

⁷³² GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647) Madrid: 2009, p. 52.

⁷³³ Véase al respecto el trabajo de AMPUDIA DE HARO, F., «Cortesía y Prudencia: Una gestión civilizada del comportamiento y de las emociones», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 123-139.

en el interior, en lo profundo, que es lo más estimado por los sensatos y discretos»⁷³⁴.

Si el verosímil hemos acordado se erige como una de las estrategias elocuentes y persuasivas de mayor efecto en el barroco, se debe en parte a la consideración del mundo como «engaño». A partir del verosímil, de la representación de unas formas determinadas, se puede hacer corresponder un alma, un interior, el verdadero foco de atención que recomienda Gracián se preste atención, con una forma. La fisionomía, los gestos y tratamientos de la escultura «verosímiles», permiten al artista traducir una naturaleza espiritual a una obra de arte y además hacerlos creíbles por medio de la plasmación de los códigos estéticos codificados por la sociedad barroca. Es decir, la actitud, la fisionomía, la textura y vestimenta de una Inmaculada no es casual; responde a la representación formal de un lenguaje estético y gestual; el tratamiento epidérmico mediante la policromía se corresponde con la naturaleza interior. Ya sea Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés o Alonso Cano todas las representaciones de la Inmaculada coinciden en la traducción externa de un espíritu utilizando como recurso la «verosimilitud» (ils. ¿?). Independientemente de la manera y la calidad con que el tema se haya tratado, todos coinciden en la plasmación de unos códigos reconocibles por el espectador.

Alfonso Rodríguez García de Ceballos recoge en relación a la cuestión: «[...] la mentalidad eclesiástica, que consideraba la imagen primordialmente como elemento didáctico y catequético de primera magnitud, la piedad y la devoción se excitaban y fomentaban mediante su acomodación a la verosimilitud histórica, no mediante la ejecución virtuosa de la propia idea o concepto que de ellas se formase el artista». Podemos intuir que, por tanto, se produce o advierte, por parte de la Iglesia, un rechazo al exceso realista pues, podría distraer al fiel de la verdadera razón de existir de la imagen para centrarse en el virtuosismo técnico del artista⁷³⁵.

La posición del hombre respecto a la apariencia del mundo, lleva a una doble consideración de éste. El individuo es consciente de la existencia de dos ámbitos; uno físico, efímero y otros trascendental, en el que las nuevas prácticas devocionales recomiendan vivir. Se aspira al desarrollo de la individualidad en el terreno de las apariencias, del «engaño»; un espacio que es posible acercarlo al

⁷³⁴ GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647) Madrid: 2009, p. 57.

⁷³⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en AA. VV. *Studies in the History of Art*, Vol. 13, 1984 Londres: p. 157.

mundo real solo por medio de la representación artística. Julián Gállego reconoce la duplicidad de universos y cómo las artes constituyen el escenario perfecto en el que hacerlas coincidir:

«Más inteligente que Pacheco, San Ignacio deja a su lector el cuidado de los detalles, contar que los imagine exactamente, sin imponérselos como el pintor. Pero los ejemplos entresacados de los *Ejercicios*, que cabría multiplicar, prueban que en su idea y en la de su Compañía (lo que equivale a decir en las ideas de buena parte de la sociedad, de la devoción y de la pintura de la época) los detalles cuentan mucho. El artista, cuando trata de pintar un tema *ideal*, ha de realizarlo de la forma más *realista*, más cercana a sus experiencias sensibles. Pero dicha *realidad visible* de su cuadro (en el que se le deja, por lo demás, en libertad de añadir cuantos elementos figurativos le plazcan, muebles, luces, acciones, paisajes..., mientras no se aparte de los textos sagrados) no es sino un *signo* aparente de una *realidad invisible* que se escapa a nuestros sentidos, por más que nos rodee. Lo Invisible habrá de estar, pues, lo más cercano posible de lo Visible. No olvidemos que el tema de la *Incredulidad de Santo Tomás* tocando la llaga del costado de Cristo resucitado (no fantasma, sino cuerpo material) es uno de los que más gustan en el Seiscientos. En esta mezcla inseparable de realidad cotidiana y de significación o proyección hacia el más allá hay que interpretar muy a menudo el supuesto «realismo» de Cotán, de Zurbarán, de Murillo y hasta de Velázquez»⁷³⁶.

Presencia-Ausencia

«Pues ¿tan parecidas
a los sueños son las glorias,
que las verdaderas son

⁷³⁶ GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos*, p. 214.

tenidas por mentirosas,
y las fingidas por ciertas?
¿Tan poco hay de unas a otras
que hay cuestión sobre saber
si lo que se ve y se goza
es mentira o es verdad?
Tan semejante es la copia
al original, que hay duda
en saber si es ella propia?»⁷³⁷

Hemos visto cómo en el mundo barroco, los planos existenciales se dividen dando lugar a una existencia de orden trascendental y otra física, la del mundo de las apariencias. La cultura barroca se encargó de hacerlas coincidir; de establecer comunicaciones entre los dos ámbitos y hacer creer en las posibilidades del mundo trascendental. Sin duda, uno de los mecanismos más efectivos para lograrlo será la representación. La representación en sí ya significa el reflejo de un mundo que puede o no existir por medio de una disposición materica; es decir, el arte se convierte en «signo» o «presencia» de una entidad. Por tanto, las artes, como «signos» evidentes de una existencia, se convierten en principal vía de experimentación y representación de lo «ausente».

«[...] la dirección al infinito actualizada en la presencia de una ausencia, la escenificación del infinito en la representación, un interior que se despliega en el interior y un exterior en el exterior, un resto al que solo se accede por la vía significante»⁷³⁸

En estas líneas se intuye la manera que Lacán tiene de construir algunos de los «objetos» barrocos; determinados más por la visión del sujeto que por la fisicidad del modelo en sí. Admite la

⁷³⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1635), 1819, p. 70

⁷³⁸ LUTEREAU, L., *Lacán y el barroco. Hacia una estética de la mirada*, Buenos Aires: 2012, p. 27.

representación de una realidad a partir del concepto de «ausencia»; es decir, los artistas del barroco han sido capaces de representar, a partir de la figuración ficticia de la «nada», una realidad aparente y no visible pero de fácil intuición. De tal modo, «el objeto *a* es ese agujero que porta la estructura [...] la imagen negatividad recubre (y esta es una operación tipológica) el agujero de la estructura haciendo de éste un vacío [...] es a condición de que este agujero no se manifieste que la estructura formal del velo -presencia/ausencia- puede desplegar su pliegue infinito.»⁷³⁹

La «ausencia» con las connotaciones que se le asocian y negatividad que conlleva, parece no contar como elemento del lenguaje a tener en cuenta. En el barroco la ausencia se erige en un elemento fundamental de la existencia. Lo hace a través de la simbolización, del «signo» o evidencia de lo ausente en el mundo de las apariencias. Es más, la «ausencia» de signos también pasa a convertirse en un «significado»⁷⁴⁰. De la misma manera, el silencio, como elemento del lenguaje, puede convertirse en medio elocuente. Por lo tanto, «silencio» y «ausencia» deben ser considerados como elementos dialectales a tener en cuenta en el ejercicio de comunicación durante el barroco.

En la representación plástica barroca, el anuncio de la «ausencia» viene dado por la oscuridad, el mundo de la sombra; por todo aquello que se intuye pero no se alcanza a ver con claridad. La ausencia es la fuerza expresiva que reside en el fondo negro de los bodegones de Sanchez Cotán o la sombra que genera la capucha del San Francisco de Pedro de Mena alrededor del rostro y que convierte a la imagen en una ilusión casi fantasmática (il. 10).⁷⁴¹

«Il misterio dell'incarnazione e, nel presente e nel divenire, la presenza di Cristo "secondo la carne", come sottolineata da Paolo di Tarso, affascinano da sempre il mondo dell'intellettualità, pur con dubbi. La filosofia e la poesia entrano nel silenzio del divino per capire, meglio per intuire, il senso dell'esistenza e il suo rapporto con l'invisibile. Con una verità percepita come possibile, forse reale,

⁷³⁹ LUTEREAU, L., *Lacón y el barroco. Hacia una estética de la mirada*, Buenos Aires: 2012, pp. 60 y 61.

⁷⁴⁰ HERNÁNDEZ CARRASCO, C., «El significado de la "ausencia"», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, vol. 1, Las Palmas de Gran Canaria: 1999, pp. 687-696.

⁷⁴¹ Dice HERNÁNDEZ CARRASCO C., en «El significado de la "ausencia"», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, vol. 1, Las Palmas de Gran Canaria: 1999, pp. 687-696 recoge: «La oscuridad, señal de tristeza, de melancolía, para ciertas tipologías psicológicas hipersensibles, por recordar el mundo sobrecogido de la muerte, de lo desconocido. [...] La oscuridad, como entorno habitual de los invidentes, inmersos en un mundo de sombras permanentes»

talvolta necessaria. L'indagine della ragione e l'ansia del cuore tentano di scoprire una verità che non si limiti alla meccanicità del cosmo, ma che si rapporti alla natura dell'uomo, alla sua mente e alla sua carne, al suo esistere nel tempo e nello spazio, partecipe dell'ombra e della luce che forma il finito e l'infinito. Il Logos si offre alla carne nella sua esteticità e affettività. Non è Logos puramente metafisico o razionale giuridico, bensì di una fede che freme di visioni e passioni e che si inebria di bellezza e amore. Logos della storia umana»⁷⁴².

Son de sobra conocidos los juegos de efectos visuales y trampantojos que durante los años del barroco realizan los artistas. Ya sea la Crucifixión de Zurbarán del Convento de san Pablo de Sevilla que describe Palomino⁷⁴³ cuyo «modelado» hacía dudar al espectador de si se trataba de una escultura o una pintura; o algunas de las obras de Sanchez Cotán quien, como si fuesen las uvas que pintase Zeuxis, que hasta a los pájaros engañaban, participa del juego del engaño con una espectacular simulación arquitectónica en la Cartuja de Granada (il. 11).

Si como hemos visto, la existencia de un mundo inmaterial, sobrenatural, puede aparecer visible al espectador en el mundo sensible mediante la representación; si Martínez Montañés pudo jugar a ser Dios y encarnar a Cristo en la Capilla de los Cálices, o Merleau-Ponty asegura que la carne «rende presente ciò che è assente»⁷⁴⁴, el proyecto de simbolización o resemantización más complejo de cuantos se desarrollan desde Trento, va a ser el eucarístico; absoluta transposición espiritualizada hacia la realidad sensible.

En este *mundo simbólico*⁷⁴⁵, hay una metáfora absoluta, quizá unas de las más evidentes y relevantes en el barroco hispánico: la Eucaristía. Un nuevo objeto cultural que, en clave simbólica, unifica un imaginario colectivo sometiendo a una pequeña representación todo un espacio espiritual. «Desde el

⁷⁴² BONANNO, G., *Pittura, sacralità e carne nel Rinascimento e nel Barocco*, MILÁN: 2010, p. 23.

⁷⁴³ Recoge Palomino en relación al Cristo de Zurbarán: «En la sacristía del Convento de San Pablo [...] hay un Crucifijo de su mano que la muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz), y todos los que lo ven, y no lo saben, creen ser de escultura», en PALOMINO, A., *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid: 1724, III, p. 275.

⁷⁴⁴ MERLEAU-PONTY, M., *L'occhio e lo spirito*, Milán: 1989, p. 58.

⁷⁴⁵ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012.

cuerpo se pasa al *corpus*» afirma R. de la Flor; «a lo real bajo el régimen de lo invisible; las “máquinas” de los cuerpos a las producciones sofisticadas de la “fábrica” del alma [...]. La Ausencia que está inscrita de toda representación se postula como posibilidad de Presencia»⁷⁴⁶.

Aún haciendo presente en este mundo todo un aparato de orden trascendental a través de unos mecanismos de simbolización, el espacio sobre natural, continuará siendo, para las consciencias y los espíritus barrocos, el más importante de los ámbitos de actuación, aquel al que todo individuo de aspirar y en el que se debe vivir; recoge R. de la Flor:⁷⁴⁷ «[...] una estrategia sublimadora que trata de huir de la referencia materialista, generalizándose un sentimiento de “sueño” del mundo que se ampara en la observación paulina: *Praeterit enim figura humus mundi* (“porque la apariencia de este mundo se pasa”))»⁷⁴⁸.

Para una correcta lectura e interpretación del sentido que, en el seiscientos adquiere la práctica simbólica, fue necesario transformar, por medio de la educación, oral o visual, a los espíritus. Una campaña ideológica y espiritual que se hizo con la colonización de las consciencias. Espacios de representación en el mundo material y espacio psicológico en el individuo son dominados por una producción simbólica mediante la que evidenciar la posibilidad de confluencia de las dos esferas de existencia. Cualquier espacio, ya sea la infinitud representada o simulada, o el ámbito espiritual adquieren un cuerpo a partir de un complejo proceso significador y unos, no menos complejos juegos de encarnación y cuyo primer referente lo ocupa la Eucaristía:

«Sucedee, pues, que estamos ante una época que, verdaderamente, situ a la transubstanciación en el centro simbólico de la interpretación teúrgica del mundo. La Eucaristía es la prueba para la creencia de que el mundo material es “perforado” por la “otra realidad”, esta de carácter numinoso y celeste»⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012. p. 137.

⁷⁴⁷ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012. p. 60.

⁷⁴⁸ I Co 7: 32

⁷⁴⁹ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012. p. 161.

El realismo y los postizos

Si bien, el proceso de simbolización, que hace que un ente o un ámbito trascendental pueda conquistar el universo de las apariencias, puede materializarse en una Sagrada Forma, los artistas desde las últimas décadas del siglo XVI, van a ser también responsables de dar forma y visibilidad a un universo, a priori desconocido para el individuo. Si bien la Eucaristía es el resultado de un procedimiento de conversión, en el que una mezcla de harina y agua resultan ser un «signo», los escultores del barroco tuvieron en sus manos la posibilidad de «encarnar» a los personajes y circunstancias del otro mundo, invisible, infinito e inmaterial.

Ya hemos avanzado en el capítulo los principales procesos de resemantización a través de los cuales, una representación plástica adquiere una serie de cualidades inmateriales o espirituales. Para ello, los creadores se valieron de multitud de recursos técnicos que, reforzados por unas condiciones especiales o predisposición del espectador durante el acto de contemplación, hacían verdaderamente «presente» la «ausencia».

El realismo se convierte en la herramienta más efectiva en los procesos de estructuración del lenguaje plástico barroco. De una parte, el proceso por el que toman cuerpo los objetos del ámbito sobrenatural, haciéndolos identificables en la esfera real a partir del principio de «verosimilitud»; por otra, la identificación en los prototipos sagrados de una serie de gestos y características que los espectadores reconocen en sí mismos y afectan a los resortes emocionales obteniendo una respuesta del individuo.

«De suerte que adoremos a Cristo por medio de imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneramos a los santos cuya semejanza tienen»⁷⁵⁰.

Y continúa:

⁷⁵⁰ SARAIVA, C., «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XX (1960), p. 131.

«Que por medio de la imágenes se instruye al pueblo (...) se exponen a ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado (...) así como para que exciten a adorar y a amar y a practicar la piedad»⁷⁵¹.

Con estas palabras se reconoce en Trento la capacidad y fuerza que las imágenes, como objetos devocionales tienen para la población. Se reconoce cómo los principios de adoración y veneración, desde el siglo XVI vienen marcados por el principio de «verosimilitud» a partir de la incorporación de todo tipo de materiales gracias a los que, incluso se confiere a la obra un «espíritu vital» que multiplica las capacidades retóricas. Juan José Martín Gonzáles expone algunas de las posibilidades recogiendo:

«Hay todo un repertorio para marcar los latigazos, magulladuras y heridas; se acude a la resina, que finge las gotas de sudor y lágrimas; al corcho, para simular los coágulos, a la piel adherida para indicar los destrozos de la epidermis»⁷⁵².

La incorporación de postizos y elementos de distinta naturaleza que impulsan la identificación del prototipo con la realidad del mundo de las apariencias, condiciona la práctica figurativa en escultura en determinadas décadas, llegando a cometer auténticos abusos. Ya en 1600, el Sínodo de Orihuela dejó constancia del descontento de los obispos ante los excesos que se producían en numerosas imágenes cuyos camarines y capillas quedaban convertidos en auténticos vestidores y joyeros.

«Hay que dolerse de que en las iglesias, mientras se celebran procesiones, las imágenes de los santos y mucho más la Beatífica Virgen, sean adornadas con una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano y sean compuestas con tanto adorno y tocados de mujer, con vestidos de seda según la costumbre de las

⁷⁵¹ Citado por Martín Gonzáles en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 19.

⁷⁵² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 19.

mujeres profanas (...) Mandamos que desde ahora, no sean vestidas de este modo las imágenes según la costumbre de otras mujeres, peinadas con el cabello rizado en figura cómica o con vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas con hábito secular»⁷⁵³.

La fecha del Sínodo evidencia cómo en España fueron desoídas por completo las recomendaciones tridentinas respecto al empleo y ornato de las imágenes y los templos con pasajes como el siguiente:

«Que no se pinten ni vistan las imágenes con adornos provocativos (...) a nadie sea lícito poner ni procurar se ponga imagen desusada en lugar ninguno (...)a no tener la aprobación del obispo»⁷⁵⁴.

La regulación hacia el uso de los postizos y los ropajes ocupa ciertos pasajes del Concilio de Trento y se convertirá en protagonista de numerosos sínodos provinciales. Se llega incluso a prohibir las vestimenta de las imágenes, recomendando el uso de aquellas imágenes cuyos ropajes sean de «de bulto redondo». Rodríguez G. de Ceballos, recoge un fragmento de las Constituciones de Toledo promulgadas por el Sínodo convocado en 1620 por el Cardenal Infante don Fernando de Austria:

«Que el tocado y atavío de las imágenes de Nuestra Señora y de los santos sea muy honesto, sin lechuguillas, rizos ni cabellos de fuera»⁷⁵⁵.

La unión entre la escultura y la pintura que significa la policromía harán de la estatuaria barroca española una de las creaciones más interesantes a nivel europeo pues, mediante las técnicas realistas,

⁷⁵³ SARAVIA, C., «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad, Tomo XX, 1960, p. 129.

⁷⁵⁴ SARAVIA, C., «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad, Tomo XX, 1960, p. 130.

⁷⁵⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13, Londres: 1984, pp. 156 y 157.

los escultores y los pintores lograron dar vida a las imágenes religiosas creando un realismo que traspasa el ámbito de la escultura y alcanza al de la pintura⁷⁵⁶.

Será Castilla el primer centro en que las imágenes comiencen a recrudecerse incorporando cada vez más elementos postizos, logrando un realismo extraordinario en algunos casos como los de Gregorio Fernández⁷⁵⁷. Será necesario esperar hasta finales del siglo XVII y sobre todo al setecientos para encontrar en Andalucía el pleno desarrollo de los postizos especialmente con la obra de los Mora; una tradición ya iniciada por Alonso Cano y Pedro de Mena y que culminará con José Risueño (il. 12). Según avanza el siglo XVIII el recrudecimiento de las imágenes irá dejando paso a policromías neutras evitando casi por completo los adornos y postizos, en una estética cercana al aire neoclásico que comenzaba a recorrer la Península⁷⁵⁸.

Vestimenta y desnudo

A lo largo del capítulo hemos tratado de demostrar cómo en la representación figurativa se produce la confluencia entre los dos ámbitos de desarrollo. La representación de un universo inmaterial y eterno en el mundo de las apariencias por medio del realismo. Gilles Deleuze supo teorizar en torno a la confluencia de estos dos ámbitos, a partir de la interpretación de la filosofía de Leibniz. Para el filósofo francés, el «pliegue» y la vestimenta supondrán el más importante lugar de encuentro:

⁷⁵⁶ BRAY, X., «El parangón español. El arte de pintar la escultura en el Siglo de Oro», en *Los pintores de lo real*, Madrid: 2008, pp. 181-195.

⁷⁵⁷ La cercanía de los conocidos como «cristos de cuero» que aparecen en iglesias del área de Castilla y León debió influir desde pronto en la incorporación de pelucas, fragmentos de marfil, de asta de toro o corcho y cristal.

⁷⁵⁸ Véase en relación a la policromía y el empleo de postizos: PACHECO, F., *El arte de la pintura*, BASSEGGODA I HUGAS, B. (ed.), Madrid: Cátedra, 1990. O los importantes trabajos de los profesores MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La policromía en la escultura castellana», *Archivo español de arte*, tomo XXVI, 1953, pp. 295-312; y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada: Universidad, 1971.

«Si el Barroco se define por el pliegue que va hasta el infinito, ¿en qué se reconoce de forma más simple? Se reconoce, en primer lugar, en el modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida: ya es necesario que el tejido, el vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito. Si existe un traje propiamente barroco, ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a éste con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables [...] el manto flotante, el enorme alzacuellos, la camisa desbordante, constituyen en el siglo XVII la aportación barroca por excelencia»⁷⁵⁹.

Será en el aspecto exterior, en los volúmenes, y concretamente en el replegar donde entiende Deleuze, a partir de la visión matemática del mundo de Leibniz, que reside la clave del mosaico cultural y forma de entender la existencia del Barroco:

«El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. En primer lugar, el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma»⁷⁶⁰.

La importancia que en la escultura barroca española adquiere el tratamiento de los paños en la escultura, podría encontrar una significación atendiendo a la interpretación deleuziana. No cabe duda de que las imágenes del seiscientos español nos «hablan» a través de las vestimentas. Resulta evidente cómo el San Bruno de José de Mora para la Cartuja de Granada (il. 13) no establece el mismo diálogo por medio de las vestimentas que una triunfal Inmaculada de Pedro Duque Cornejo (il. 14) cuya túnica y manto se decoran atendiendo a la especial relación de lo representado con su prototipo.

⁷⁵⁹ DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: 1989, p. 155.

⁷⁶⁰ DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: 1989, p. 11. Será el gran paño con pliegues del *Entierro del conde Orgaz* el que defina el lugar que ocupa el pliegue como vértice en el sistema de relaciones entre los dos «planos» de existencia del Barroco.

La vestimenta de las imágenes, o de los personajes representados desempeña un papel primordial en la identificación y consideración de lo representado. En un universo en que las apariencias constituyen la principal fuente de interacción con el medio, el vestido ocupa, junto a las expresiones, una de las más destacadas fuentes dialectales⁷⁶¹. No solo el vestido, sino igualmente el desnudo, como una forma de «vestir» a las imágenes a partir del principio de «ausencia». En el Barroco, tanto vestido como desnudo son asumidos como signos elocuentes a través de los cuales las imágenes nos «hablan». Julián Gállego recoge en relación al asunto: «Sabemos la importancia del traje en España, cuando menos desde la introducción por Carlos V de los usos de Borgoña. El mero hecho de que un personaje pintado esté vestido o desnudo indica su calidad; ya hemos visto antes que Cabrera de Córdoba y el Padre Sigüenza toleran el desnudo “en las figuras que representan personas baxas”, para que el artista pueda mostrar su arte» Está reconociendo aquí la importancia que, para los artistas, suponía poder representar el cuerpo desnudo como ejercicio de demostración de su habilidad. Y continúa: «Cuando Pompeyo Leoni hace la estatua de bronce el Emperador, la hace totalmente desnuda, como en Florencia hubiera sido admisible, igual que el llamado «Furore», al que pisotea y encadena, pero la provee de un caparazón o armadura desmontable, que cubre la desnudez. El vestido de la figura pintada o tallada suele dar al espectador del Siglo de Oro datos muy sucintos sobre su identidad y carácter»⁷⁶².

Pese a la amenaza constante de la Inquisición por medio de la red de vedores y el sistema de amenazas que se impuso, en ocasiones las recomendaciones contrarreformistas fueron desoidas en pro del arte. Una señal de cómo el «gusto» logra imponerse por encima del «juicio»⁷⁶³.

En cuanto a la existencia de un modelo de vestimenta cristiano, como habíamos visto se recomendaban en algunos sínodos o concilios provinciales, unos modelos establecidos y adecuados a los personajes sagrados; nos dice el autor de *Visión y símbolos* «El *Traje cristiano* se reduce en muchos casos a la moda de tiempos del pintor; pues aunque el Greco haya tenido sus disgustos, a causa

⁷⁶¹ Un ejemplo de la importancia y significación que las vestimentas adquieren para el individuo del seiscientos lo refleja Gállego en *Visión y Símbolos*: «[...] para los españoles del Siglo de Oro, que no hace tanto tiempo se han librado del yugo de la ocupación musulmana y del temor a los moriscos, moro equivale a pagano. Todavía en algunos pueblos españoles se llama «moro» al niño no bautizado En las narraciones de los historiadores de Indias, *mezquita* significa templo pagano. El turbante y traje de moro son, pues, signos de paganismo o de judaísmo, es decir, de personas no bautizadas. Los verdugos de los mártires del Cristianismo suelen llevar turbante («Martirio de Santiago», por Navarrete, El Escorial, y por Zurbarán, Colección Plandiura), igual que José de Arimatea». En GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: Aguilar, 1972, p. 254.

⁷⁶² GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 252.

⁷⁶³ Véase en relación al decoro en torno a las imágenes: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: 1990, p. 245 y ss.

tanto de la referida armadura de *El expolio*, como de las lechuguillas de los devotos agrupados en torno a la Virgen de la Caridad, de Illescas, la mayor parte de los artistas, por no decir todos, le han seguido en esa actualización de los temas, desdeñando a toda noción de historia del vestido, lo que a veces choca a quienes hoy contemplan las vidas de Santos pintadas por Herrera el Viejo, Zurbarán, Jusepe Martínez, Rizi, Valdés Leal o Murillo»⁷⁶⁴. Constatamos cómo las normas diocesanas según las cuales, las figuras debían vestirse al modo en que les correspondía siguiendo criterios arqueológicos, o relacionadas con el mundo Clásico en que supuestamente los personajes existieron, fueron desoídas imponiéndose las vestimentas según el gusto de la época de los «prototipos». El empleo de vestimentas reconocibles por el espectador facilitaba el acto de comunicación de las imágenes; es decir, mucho más cercana parecerá una figura que viste de un modo identificable por el individuo y no aparentemente «disfrazada» con una vestimenta que no se identifica.

Vemos cómo artistas y comitentes acaban por desoír las recomendaciones eclesiásticas en torno al atavío y decoro de las imágenes, imponiéndose por tanto, la moda de vestir y lucir a las figuras a la manera de los personajes coetáneos a su realización. Esto tiene, sin duda, una repercusión esencial en cuanto al entendimiento y lectura de estas imágenes. Supone un acercamiento, a través de la vestimenta, reconocible por el devoto, entre éste y un ámbito trascendental que adquiere una presencia aparentemente real y familiar. El empleo de las vestimentas coetáneas a las figuras, llevará a una especie de «retratos a lo divino» en la escultura según los cuales, una representación de la Virgen o de una santa no puede no diferenciarse a priori de la imagen de una dama de la corte. A ello se debe la apariencia casi profana de la Santa Cecilia, como patrona de la música de la Parroquia de Santa Ana en Sevilla u otra muy similar de Roque López en el Monasterio del Corpus Christi de Murcia (il. 15) y que tan cercana se encuentra estéticamente a las santas de Zurbarán. Una intencionalidad realista y tendencia a la «verosimilitud, hasta en lo ideal, propia de los pintores españoles y de sus clientes, hace que en nuestro país sea raro un género propagadísimo en Italia y hasta en Flandes: la *Sacra Conversazione*»⁷⁶⁵.

Si bien con los miembros de la Sagrada Familia, al margen de expresiva policromías, suelen representarse a la manera definida por la pintura italiana, con túnica y manto de origen clasicista, en muchas ocasiones se animan con objetos o elementos actuales como sombreros de ala ancha

⁷⁶⁴ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 253

⁷⁶⁵ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 296.

(Huída a Egipto, Divina Pastora), cinturones, peinados y un sinfín de recursos expresivos que tratan, bien de hacer identificable a la escultura, o bien de otorgarle la apariencia que corresponde al plano sobrenatural en que reside⁷⁶⁶. Dorados, espejos, piedras preciosas y demás elementos que se insertan en la policromía confieren a las esculturas un aspecto sobrenatural que, no obstante se presenta en ámbito real. De nuevo, el intercambio entre dos realidades paralelas a partir de la vestimenta y los ropajes. R. de la Flor, en relación a la noción de «pliegue» de Deleuze y el aspecto de las imágenes barrocas:

«Aquí la noción de “pliegue”, de repliegue y drapeado, resulta sumamente operativa y visualmente determinante para entender las *imagenes* generadas por la época, por cuanto los ropajes, el tejido lujoso de que se revisten (en la forma específica común de un hábito) los cuerpos barrocos hispanos, se constituyen en la metáfora perfecta de una “soldadura” entre el orden natural y el sobrenatural»⁷⁶⁷.

Conclusión

«[...] “la naturaleza está en el interior”, dice Cézanne. Cualidad, luz color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué a su vez no podrían suscitar un trazado, también visible, en el que cualquiera otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo? Entonces aparece un visible a la segunda potencia, esencia carnal o icono del primero. [...] La palabra imagen

⁷⁶⁶ «No se ha de olvidar la influencia sobre los lienzos de las imágenes de talla, en especial en la escuela sevillana, donde la escultura llegó a su auge antes que la pintura. Las imágenes de candelero o de vestir, articuladas, plantadas en sus camarines y en sus peanas de procesión, vestidas a la última moda por sastres reputados, llenas de joyas dadas o prestadas por damas de calidad, tienen como consecuencia en la pintura las «Inmaculadas» de Antolínez, llenas de pedrería y de magnificencia. Las joyas indican (además de la veneración de los devotos) grandeza y soberanía. Su importancia es grande en la literatura y ni aun los místicos las olvidan». GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 255.

⁷⁶⁷ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 29.

tiene mala fama porqueseha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al *en sí*. Son el adentro y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario. El cuadro, la mímica del comediante, no son auxiliares [...]»⁷⁶⁸.

La noción de «naturaleza» es uno de esos términos que siempre se prestan a diversas interpretaciones. Podríamos decir que el antagonismo que se manifiesta en el arte alrededor de los años 1600, a saber, el antagonismo entre Caravaggio y los Carracci, es un antagonismo entre dos ideas de naturaleza: entre una naturaleza «humilde» (tal como la denomina Shakespeare) y otra grande; entre la naturaleza a la que el hombre pertenece y aquella que contempla con admiración y terror; entre la imitación del aspecto mutable de la naturaleza y la imitación de sus inmutables leyes; entre la naturaleza misma y la Idea de Naturaleza.

La irrupción en el panorama estético de la *Poética* de Aristóteles viene a suponer un punto de inflexión en la consideración de las imágenes. Se traduce en un ímpetu expresivo de la condición humana individual y de época que acabará con el espíritu clasicista que caracterizaba hasta entonces las representaciones. El «natural» y las reflexiones en torno al concepto lo llevan a ser considerado como la categoría que constituye la expresión del cambio de la época.⁷⁶⁹

Dentro del proceso de deconstrucción del Humanismo renacentista, las imágenes y su consideración experimentan una suerte de cambios que dan lugar a unas artes plásticas, reflejo del pensar y sentir de toda una época. Por tanto el Barroco no debe pensarse como una degeneración del arte del Renacimiento, sino como un violento cambio de las formas del estilo.⁷⁷⁰ Una forma nueva de concebir y leer las artes plásticas que, en España, por las peculiaridades culturales adquieren unas características propias, que Gállego resume como:

⁷⁶⁸ MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona: 1986, pp. 19 y 20.

⁷⁶⁹ OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid: 1988, pp. 34 y 35.

⁷⁷⁰ Wolfflin en *Renacimiento y Barroco/ Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Citado por OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid: 1988, p. 24.

«[...] una necesidad de figurar, por diversos medios, la idea de lo trascendente que existe más allá de las apariencias, pero que no cabe expresar sino por las apariencias mínimas. De aquí el supuesto *realismo* de una pintura que en el fondo no es más que una referencia al más hondo secreto de los idealismos»⁷⁷¹

⁷⁷¹ OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid: 1988, p. 24. p. 326.



(il. 1) San Juan de Dios. Alonso Cano (1660-1665)



(il. 2) *San Ignacio de Loyola*. Juan Martínez Montañés (1610)



(il. 3) *San Ignacio de Loyola*. Juan Rodríguez (1674)



(Il. 4) *Virgen de la Soledad*. José de Mora (1673)

(Il. 5) *San Pedro de Alcántara*, Pedro de Mena
(1633)





(Il. 6) *San Jerónimo penitente*, Pietro Torrigiano (h. 1525)

(Il. 7) *San Jerónimo penitente*. Juan Martínez Montañés (1609)





(Il. 8) *Descendimiento*. Rogier van der Weyden (h. 1435)



(Il. 9). *Piedad* (detalle). Gregorio Fernández (1616)



(Il. 10) *San Francisco* (detalle). Pedro de Mena (1662)

(Il. 11) *Retablo de los santos Pedro y Pablo*. Juan Sánchez Cotán (h. 1620). Granada, Monasterio de la Cartuja.





(Il. 12) Nazareno (detalle), Diego de Mora (s. XVIII)

(Il. 13) San Bruno, José de Mora (h. 1712)





(Il. 14). Inmaculada Concepción.
Pedro Duque Cornejo (1743)



(Il. 15) Santa Cecilia. Roque López
(1783)



Página anterior. *Cristo yacente* (detalle). Gregorio Fernández (1620-1625)

2. 4. Estética de los fluidos

Sangre, sudor y lágrimas en la escultura barroca española

«La pureza de tu altar
no es bien macular con sangre,
que es mejor que arda en las venas
que no que las aras manche»⁷⁷²

«¿Pues no he de llorar
¡ay infeliz de mí!, cuando
conozco que estoy errando
y no me puedo enmendar?»⁷⁷³

⁷⁷² CRUZ, J. I. de la, «Los empeños de una casa», en GLANTZ, M., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*, Caracas (Venezuela): 1994, p. 257.

⁷⁷³ CRUZ, J. I. de la, «Los empeños de una casa», en GLANTZ, M., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*, Caracas (Venezuela): 1994, versos 162-165.

Introducción

Un elemento común a lo largo de la historia del arte será la representación de fluidos corporales. Desde la sangre al semen, pasando por orines, sudor o incluso excrementos, han formado parte de las realizaciones artísticas a lo largo de los siglos. Si bien puede pensarse que el punto álgido de este tipo de representaciones se alcanza durante el accionista vienés, lo cierto es que desde la Antigüedad grecolatina, diferentes efluvios corporales, ya sean humanos o animales han sido representados adoptando, además, una especial significación.

No cabe duda de que algunos de los momentos más radicales o poderosamente atractivos de la historia del arte están marcados por estos elementos; ya sea el *Piss Christ* de Andrés Serrano, *The Topography of Tears* de Rose-Lynn Fisher, las *Oxidations* de Warhol, algunas acciones performativas impactantes como las *Performances* de Ron Athey o Marina Abramovic, o instalaciones como el *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago, han impactado e incluso escandalizado a la sociedad. De estos acontecimientos, la primera conclusión que podemos extraer es que, tras esos flujos corporales formando parte de las creaciones plásticas, se esconde un significado especial que provoca rechazo a la vez que atracción. Estos materiales artísticos o su representación adquieren diversas -pero siempre intensas- significaciones dependiendo de los elementos con que interaccionan en la obra final. Se esconde, por lo tanto, un significado que varía tanto como lo hagan los marcos geográficos y temporales. De tal manera, un rostro ensangrentado de Mark Quinn no posee el mismo significado, ni la misma aceptación-interpretación, que una policromía de Juan de Juni pese al ser ambos un producto artístico similar.

Si bien, una de las diferencias fundamentales que encontramos entre las policromías del barroco español y las obras contemporáneas en que aparecen los líquidos corporales es, que la primera es la representación de una serie de fluidos, mientras que en las otras pueden ser los fluidos en sí, el

trasunto y significado de la obra, la raíz de todos ellos es común. También lo encontramos en la literatura como en la obra de sor Juana Inés de la Cruz donde adquiere un significado último diferente, pero un mismo origen, el tener como fuente una pasión, un sentimiento. Los fluidos en la historia del arte aparecen en determinados momentos en que una energía vital o una fuerte emoción recorre el relato o la obra de arte. Estos fluidos serán por tanto, la plasmación de una energía especial que va a ser recibida por el espectador ofreciendo una comunicación determinada. Si bien, en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, emanan de la combinación entre un fortísimo sentimiento de amor y la frustración del desamor, en las policromías barrocas adquiere un mensaje iconográfico de extraordinaria fuerza y vitalidad, mientras que en el accionista vienés traducen radicalidad y necesidad de transgresión. El objetivo es que ninguna de las obras pase desapercibida, que penetren en las conciencias de los individuos y provoquen una reacción, igualmente, emocional.

Y es que, si algo significan los fluidos, es la exteriorización de una realidad interna corporal; la emanación de un elemento que circula recorriendo el interior de los individuos; una realidad que se presta a múltiples interpretaciones, pues como nos dice Frédéric Cousinié,

«De la physiologie et de la philosophie à la spiritualité et à la mystique, la relation est extrêmement étroite»⁷⁷⁴. Por tanto, se produce una reelaboración simbólica de estos fluidos como transmisores de un producto interno; una *interconvertibilidad* de las funciones biológicas como manifestación externa en función de la cual, cada uno de los fluidos vertidos adquiere unas connotaciones simbólicas determinadas. Desde este momento, estos flujos corporales adquieren una doble naturaleza; de una parte como conductores pasionales de una realidad trascendente, de unos componentes espirituales del individuo, a la vez que resultarán determinantes en las funciones biológicas. Serán responsables del bienestar físico pero también del equilibrio espiritual y tranquilidad espiritual.

En relación a este bienestar espiritual, dependiente del estado de los fluidos, la literatura, desde la Antigüedad, se ha ocupado elaborando diferentes teorías, no solo respecto al funcionamiento de los elementos líquidos del cuerpo, sino en cómo afectan a los individuos. En relación a la función espiritual de los elementos, determinadas prácticas ascéticas y penitenciales venían a tratar de regular los efluvios buscando, más que la salud corporal, el bienestar espiritual.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 44.

⁷⁷⁵ En relación a este asunto, a lo largo del capítulo elaboraremos un recorrido sobre el significado y la afección de los desequilibrios corporales y espirituales directamente relacionados con los fluidos, no solo con aquellos procedentes de la hipocrática Teoría de los humores, sino de la expiación de los pecados y de las culpas mediante el derramamiento de fluidos corporales.

Estos fluidos, como el elemento más inmediato al ser humano, no solo serán motivo de equilibrio o desequilibrio de la salud física y espiritual, sino que, además, como uno de los bienes más preciados, ocuparán un lugar destacado en la interacción del individuo con una realidad incorpórea. La vinculación entre realidades espirituales, ya sea la psicología del individuo, como el ámbito trascendental, resultará más directa y efectiva a través de esta vía de diálogo y comunicación. Los fluidos se van a convertir en el elemento garante de la sinceridad del individuo; en la manera más directa para exteriorizar su alma y espíritu y ponerlos en comunicación. Se trata de un complejo proceso de transformación y relación pneumatológica donde los fluidos desempeñan un papel destacado. Sangre, lágrimas, soplo vital y visión serán las evidencias del diálogo entre dos existencias.

Podemos constatar cómo los fluidos no solo son un elemento transmisor entre individuos, ya sea a través de la efusión de ellos o mediante su representación plástica, sino que igualmente condicionan las relaciones de estos con una entidad sobrenatural.

Esto resulta en una España siglodorista, uno de los lugares y entornos culturales en que mayor y más eficaz uso se haga de la representación de los fluidos corporales. La importancia que en Europa adquieren las teorías psicológicas y médicas en torno a la mecánica corporal de los fluidos, se suma un gusto excepcional por la teatralidad y una espiritualidad efervescente. Todo ello, en un ambiente cultural de raíz contrarreformista tuvo como fruto la dramatización de las artes plásticas a través de la representación de fluidos corporales. En concreto la escultura se erige como principal campo de experimentación, en el que poner en práctica la función comunicadora entre la obra de arte y el individuo; entre el espíritu latente en la obra de arte y el alma del espectador. Esto resulta en una combinación entre la tradición europea de rezar ante los efluvios, el gusto teatral y las posibilidades plásticas que van a originar elocuentes y potentísimas máquinas discursivas en trono a la relación entre Dios y los individuos.

En la plástica escultórica barroca española desde finales del siglo XVI y hasta entrado el siglo XVIII, momento en que los postulados académicos empiecen a *limpiar* de sangre las carnaciones de las esculturas (il. 1)⁷⁷⁶, podemos identificar cómo su representación adquiere magnitudes y significados muy diferentes. En ocasiones los efluvios solo responden a un gusto teatral, cuyo

⁷⁷⁶ El Crucificado de Luis Salvador Carmona nos sirve como testimonio del cambio de gusto que se produce en España durante el siglo XVIII. Atrás quedan los cuerpos totalmente lacerados repletos de llagas y señales del castigo. La nueva sensibilidad, cercana al gusto académico impone unos modelos en que el cuerpo de Cristo se representa en su versión más dulce; donde los restos de sangre desaparecen quedando solo los imprescindibles para el entendimiento del relato. Una muerte dulce como señal de total entrega al fatal destino y de redención.

objetivo no va mas allá que el de la conmoción estética; en otras, solo aparece como parte del relato iconográfico indisoluble del tema representado o, en otros momentos, presente como absoluto protagonista de la representación; como principal elemento retórico y de comunicación; policromías que se convierten en agentes elocuentes sin los cuales la obra pierde el sentido y significación principal.

La representación de los fluidos puede entrañar una doble consideración o manifestarse de distinta manera. De una parte éstos han sido representados por medio de múltiples técnicas de policromía, ya sea en forma de lágrimas, de gotas de sudor o emanación de sangre en sus diferentes formas. Pero en la plástica barroca, la señal de los fluidos corporales no solo puede ser representada por su aspecto exterior, es decir, por la representación del fluido en sí siendo vertido o derramado, sino que estos también se encuentran presentes en la representación de determinadas actitudes. En estrecha relación con la Teoría de los Humores, los flujos internos serían los determinantes del comportamiento y carácter de los individuos. De tal manera, la representación de un individuo colérico, flemático o melancólico no sería sino la representación fisionómica-gestual de la afección individual del desequilibrio de efluvios⁷⁷⁷.

La principal intención de este capítulo reside en la constatación de cómo se puede hablar de una estética de los fluidos no solo en la escultura barroca española sino en el conjunto de las artes plásticas, e incluso literarias. Esta es una estética que adquiere importantes significaciones retóricas en el ambiente cultural español desde las últimas décadas del siglo XVI y que se va a convertir en elemento protagonista de las artes en un momento en que realidad material y realidad espiritual ven desdibujadas sus fronteras; un hilo conductor entre ambas existencias y que, dependiendo del lugar y las condiciones en que aparezca, adquiere uno u otro significado.

Si hay un fluido que, por el número de representaciones y significaciones que posee, destaque en la plástica barroca, sin duda es la sangre. Por su capacidad de transmisión y de emoción resulta del todo efectivo en los procesos retóricos y persuasivos seiscentistas. Le sigue de cerca la importancia de las lágrimas y, dado su alcance discursivo, la combinación de ambos efluvios adquiere un significado diferente. Y es que, si la trascendencia de un fluido puede variar dependiendo del soporte y el contexto, la combinación de ambos también los hace mutar en su significado último, incluso podemos encontrar cómo, en algunas ocasiones, un efluvio adquiere la cualidad y significado de otro. Si bien la sangre de Cristo puede ser utilizada como agua para el bautismo, o el vino convertirse en sangre, la leche igualmente puede adquirir las connotaciones simbólicas de otros

⁷⁷⁷ En conexión con este asunto véase el capítulo 11 en que se trata de las actitudes y los estudios fisionómicos.

fluidos, fundamentalmente la sangre; una identificación que no es exclusiva del barroco europeo. En la tribu beréber de los Aït Khebbach en Tafilalt encontramos unos pactos de protección tribal en los que entran en juego la sangre y la leche; la lactancia como un acto de pertenencia a un grupo social. Un fluido del que se afirma incluso: “La leche es más fuerte que la sangre”⁷⁷⁸.

Las representaciones plásticas sin lugar a dudas también van a constituir los soportes materiales para la representación del cambio de significación de algunos efluvios. De tal manera, el ejemplo mencionado en la tribu de los Aït Khebbach encontraría su símil o referente europeo barroco en el tema de la Lactación de san Bernardo. Una acción a través de la cual le son transferidos al monje cisterciense la sabiduría de Dios y mostrarle su maternidad e intermediación⁷⁷⁹ (il. 2).

Muchos son los ejemplos de la representación en las artes plásticas del Barroco, uno de los momentos culturales, además del siglo XII, en que los fluidos adquieren un absoluto protagonismo. Su capacidad para emocionar y su poder de evocación teatral los convierte en recursos estilísticos que, no solo dotan de sentido y significado a algunas obras, sino que constituyen una eficiente herramienta comunicativa entre la obra y el espectador, entre los organismos de concepción plástica y el devoto receptor.

«Mas ya que los hombres no lloraron, si sintieron, como debían la muerte de san Francisco Xavier, la lloró Cristo, y hizo demostraciones de sentimiento en una imagen suya, si, como dice san Bernardo, el sudar Cristo sangre, es llorar. Porque un Crucifijo de madera, que había en el castillo de Xavier, sudó sangre el mismo viernes en que murió el Santo Apóstol, y todos los demás de aquél año; y después de su muerte cesó en adelante el sudor. Cuando padecía algún trabajo san

⁷⁷⁸ GÉLARD, M-L., «Protection par le sang et accord par le lait dans la tribu des Aït Khebbach (Sud-Est marocain), en *Etudes Rurales*, EHESS, (2004), pp. 9-28.

«Hay que tener en cuenta que para los médicos grecorromanos (y por constituir su principal fuente, podemos entender que también lo será para los medievales y modernos), la leche materna se produce a partir del sobrante de sangre. Por eso la lactancia y la menstruación son incompatibles, así como también lo son embarazo y menstruación (el sobrante, en este caso, iría destinado a la alimentación del feto). De este modo, compartir leche materna hacía hermanos a los hombres aun cuando no hubieran sido paridos por la misma mujer. Por esta misma razón, en ocasiones se equipara el esperma a la menstruación, o el semen y la leche como potencias dadoras de forma», en GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P., *El vientre controlado. Anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, Tesis doctoral, Madrid: 2015, pp. 119 y ss. También en: Galeno, *Del uso de las partes*, XIV, 8, 177; Hipócrates, *Epidemias*, II, 2, 17; y Aulo Gelio, *Noches Áticas*, XII, 1, 10-15.

⁷⁷⁹ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid: 2003, p. 55.

Francisco en la India, sudaba sangre también este crucifijo, como lo observaron los de la casa de Xavier»⁷⁸⁰.

La puesta en marcha de todo este aparato devocional, implica la activación y generación de una absoluta maquinaria simbólica que es preciso figurar. Las propias llagas de Cristo, la imagen de la Magdalena que llora sobre las heridas y enjuaga, los instrumentos de la pasión, etc., son elementos que plantean una serie de posibilidades de lectura en torno a cómo los fluidos emanan y recorren los cuerpos de la representación, según Frédéric Cousinié: «[...]—comme si réaliser l'injection verbal du text supposait ceta *remonte inverse* du regard à travers les formes et la matière picturale— qui nous ramène ensuite vers les plaies des mains et celle côté, ces marques étant parfois elles-mêmes comparées à une forme *d'écriture* tracée sur le corps du Christ et qui serait également à déchiffrer»⁷⁸¹.

De la Teoría de los Humores a la policromía de Valdés Leal

Si bien hemos hablado de la relación de una realidad trascendental con otra de carácter material a través de la mecánica estética de los fluidos, ésta ya ha sido dada desde la Antigüedad en las diferentes teorías que, en torno al funcionamiento del cuerpo y a los mecanismos humerales que interfieren en ello, se han dado. Una serie de hipótesis que tratan de poner en conexión la existencia de un *microcosmos* interno e individual con un *macrocosmos*. Una manera de entender el funcionamiento del mundo a partir del funcionamiento fisiológico.

Será en torno al 400 a. C. el momento en que Hipócrates⁷⁸² plantea la teoría de los humores para explicar el funcionamiento del cuerpo. A partir del análisis de una muestra de sangre y observando las partículas en suspensión, elabora una creencia según la cual todo lo que consumimos, dentro del cuerpo inicia un proceso de transformación hacia distintos elementos. A parte de tejidos, músculos y huesos, lo ingerido se transforma en cuatro efluvios corporales: sangre, flema, bilis negra y bilis

⁷⁸⁰ GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Libro IV, cap. XI, Barcelona: 1683, pp. 282 y ss.

⁷⁸¹ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII siècle*, Paris: 2011, p. 97.

⁷⁸² Nos referimos a Hipócrates como una sola persona por convención, siendo conscientes de que los tratados hipocráticos son obra de varias personas.

amarilla. La teoría humoral, en su concepción del cuerpo como una composición a base de cuatro elementos principales: bilis amarilla, bilis negra, sangre y flema, que estarían en estado líquido o semi-salido, y que se combinaba con las características de humedad y sequedad, frío y calor, proporcionó una buena base donde asentar el resto de teorías. Así la sangre es caliente y húmeda, la flema o pituita, húmeda y fría, la bilis amarilla caliente y seca y la bilis negra, seca y fría. Esta se mezcla con las especulaciones sobre los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego), que serían los confirmantes de cada uno de los humores en distintas proporciones, para desarrollar diferentes explicaciones a los fenómenos corporales, ya fueron normales o anómalos. En algunos casos, ciertos autores reducirán el número de humores a tres o incluso dos, pero resultan minoritarios frente a la enumeración canónica⁷⁸³. Más tarde Galeno utilizará la teoría de los cuatro humores como base para clasificar cuatro tipos de temperamentos: sanguíneos, flemáticos, coléricos y melancólicos; una clasificación, aún vigente en la clasificación de caracteres⁷⁸⁴.

De la misma manera en que estos humores debían permanecer en perfecto equilibrio para garantizar la salud corporal, el equilibrio entre los cuatro elementos de la naturaleza, aseguraría la armonía en el cosmos. Una creencia, la de la regulación de los flujos corporales, estrechamente relacionada con la interacción del hombre y el mundo material o trascendental, que se extiende en el tiempo, con absoluta autoridad hasta el siglo XVII y que incluso, no será desechada hasta el siglo XIX⁷⁸⁵. Por tanto la comprensión del funcionamiento de la teoría de los humores corporales encuentra un símil en la mecánica de los elementos de la naturaleza. En ambos *cuerpos*, el desequilibrio de sus componentes será el desencadenante del caos o de desajustes que requieran una intervención.

Vemos así cómo desde la Antigüedad, la teoría de los humores encuentra una conexión con el espacio trascendental; superando los límites del cuerpo humano. Esta relación es llevada al extremo, hasta el punto de entender a los humores como conectores entre dos entidades de diversa naturaleza; a funcionar como elemento en común, y por tanto de comunicación entre la vida real y

⁷⁸³ GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P., *El vientre controlado. Anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, Tesis doctoral, Madrid: 2015, p. 85.

⁷⁸⁴ LAIN ENTRALGO, P., *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*, Madrid: 1987, pp. 94 y ss.; BALZER, W. y ELEFTHERIADIS, A., «Reconstruction of the Hippocratic Humoral Theory of Health», en *Journal for General Philosophy of Science*, n.º 22 (1991), pp: 207-227.

⁷⁸⁵ BOLAÑOS, María, «La gran melancolía», en *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: La Caixa, 2015, pp. 14-33.

espiritual⁷⁸⁶. A ser vistos como elementos agitados por un *soplo vital* desencadenante de sus reacciones y comportamiento.

La teoría de los humores de origen hipocrático no solo va a ser tomada por médicos y eruditos hasta el siglo XVIII, sino que será reinterpretada por diferentes escuelas filosóficas para explicar el origen de realidades y situaciones que no pertenecen en exclusiva a un ámbito concreto (material o espiritual). Aristóteles será el primero que reconsidere la teoría en el texto a él atribuido, los *Problemas*, XXX, I. En él, al tratar la cuestión de la melancolía, en estrecha relación con el flujo atrabiliario, sugiere que «Todos los hombres extraordinarios son melancólicos» e incluye entre estos a Heracles, Ajax, Sócrates, Platón junto a numerosos poetas y artistas.⁷⁸⁷ Por tanto; se considera que un flujo corporal pueda determinar una serie de cualidades que van más allá de la fisiología; afectan además al funcionamiento del carácter de los individuos.

La teoría será adoptada en España mediante análisis y reelaboraciones especiales. En torno a ella encontramos un amplio sistema de creencias relacionados con la melancolía. Incluso se piensa en España como el país por excelencia más afectado por la melancolía y se trata de disponer toda su producción cultural bajo los efectos de esta⁷⁸⁸. De nuevo la creencia en cómo una serie de fluidos pueden llegar a afectar a toda una nación.

La representación plástica de los fluidos entraña una serie de consecuencias y significados de especial significación para la plástica barroca española. Dado que son los responsables del carácter, no solo de los individuos, sino de comunidades completas, su representación discurre paralela a un relato retórico. Si bien estos flujos corporales son materia derivada de todo aquello que ingerimos y transformada en bilis negra, amarilla, sangre o flema, estos estaría animados, según el mismo

⁷⁸⁶ Entendemos cómo los humores del cuerpo son los responsables de cambios de carácter y del movimiento de las pasiones desde el interior del cuerpo, del mismo modo en que, exteriorizados en una representación, igualmente pueden «mover» al individuo.

⁷⁸⁷ Véase PERETÓ RIVAS, R., «Aristóteles y la melancolía. En torno a la *Problemata* XXX, 1», en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVII (2012), Málaga: Universidad. Departamento de Filosofía, pp. 213-227. Recientemente ha sido tratado de manera amplia la cuestión de la melancolía en AA. VV., *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: La Caixa, 2015.

⁷⁸⁸ En una reciente conferencia de Rodríguez de la Flor en el Museo Nacional de Escultura el 17 de septiembre de 2015, expuso y evidenció cómo el relato cultural español del siglo XVII en absoluto debía considerarse bajo unas energías melancólicas y un ambiente de absoluto nihilismo. España tenía una consideración de sí misma muy diferente a la que la construcción de la Historia de la Cultura ha reflejado hasta hoy.

Heráclito recoge por un «flujo perpetuo» o «soplo vital» que los metamorfosea y convierte en elementos relacionados con el estado vital o del alma⁷⁸⁹.

Es más, según Jean Riolan reconoce en el siglo XVII, reinterpretando la teoría hipocrática de los humores, «[...] ces fluides tous animés d'un mouvement plus ou moins marqué et dont seule la nomination verbale vient arrêter l'identité. Le fluide n'est donc pas seulement présent à l'intérieur des corps et de la matière en tant qu'humeurs, semence, lait, excréments ou «esprits» mobiles, el il n'est pas seulement ce qui peut, occasionnellement, se *répandre* à l'extérieur où il se rend ainsi plus ou moins visible»⁷⁹⁰.

En este sentido, el movimiento y expresión de los fluidos corporales estará relacionado con la expresión de la interioridad del individuo guiando sus gestos, comportamientos, expresiones y características fisionómicas⁷⁹¹. Charles Le Brun, en el siglo XVII va a teorizar, bajo la influencia cartesiana, en torno a la afección humoral en las expresiones del individuo.

Las expresiones, que serán bien teorizadas durante el siglo XVII, no serán más que la exteriorización de un complicadísimo sistema circulatorio interior en el que se asocian sangre, espíritu y pequeños aires o vapores⁷⁹². En relación a esto podemos distinguir dos ramas de afección en esta *Estética de los fluidos*; de una parte la significación de los efluvios derramados, no solo de aquellos relacionados con la teoría humoral, sino también aquellos derivados del mundo material; mientras que por otra parte, encontramos la afección del cuerpo humano y del carácter del individuo representado por los flujos que, dotados de «soplo vital» discurren por el cuerpo.

Fluidos heraclíteos. Hacia una estética de la fugacidad

De luto se cubre el cielo,

⁷⁸⁹ Dice Aristóteles: «Heráclito afirma también que el principio es el alma (psyche) en la medida en que es la exhalación a partir de la cual se constituye todo lo demás; es además lo más incorpóreo y se encuentra en perpetuo fluir»; en Aristóteles, *De Anima*, 405a25.

⁷⁹⁰ Citado por COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, París: 2011, p. 329.

⁷⁹¹ Véase el capítulo, en este mismo trabajo relacionado con las fisionomías.

⁷⁹² LE BRUN, C., *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale et particulière* (1688), en MÉROT, A., *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII^e siècle*, París: 2004.

y el sol de sangriento esmalte,
o padece Dios, o el mundo
se disuelve y deshace.⁷⁹³

Asociada a la estética de los fluidos, encontramos en el barroco una serie de elementos y recursos, no solo plásticos, sino también asociados a comportamientos y formas de entender el mundo cuya naturaleza se asocia al fluir de una materia líquida. En este sentido, la máxima de Heráclito «Todo es y todo fluye, nada permanece»⁷⁹⁴ constituye un pensamiento similar a la consideración que algunos fluidos pueden adoptar. La idea asociada a la fugacidad, desde el principio relacionada con el principio de muerte y, a menudo, con esa idea de futuro, de renacer, está presente en algunos de los elementos que, por ejemplo, aparecen en las *vanitas* del barroco. Una corriente de estoicismo, como la que recorre España en el siglo XVII, se halla también presente en el flujo, en las gotas que caen de un blandón o de una vela en los *memento mori* seiscentistas. Un goteo incesante que anuncia la impotencia del hombre ante su trágico final⁷⁹⁵. Un flujo que no solo ha de entenderse en un sentido nihilista sino como fluir o paso hacia una vida nueva; hacia un orbe trascendental en que se invierte el sentido del mundo real.

Los fluidos como elementos de comportamiento espontáneo, imprevisibles, igualmente encuentran en la dimensión social del barroco un punto de referencia. La precipitación de los acontecimientos históricos y sociales, como un fluir de catástrofes, se vierten por la España barroca con la esperanza de un mañana. Un comportamiento diametralmente opuesto a la concepción geométrica del mundo durante el Renacimiento. Una nueva forma de comprender el funcionamiento del universo se extiende por Europa y, como tal, las artes plásticas se hacen eco de ello. Numerosos serán los estudios en búsqueda del nuevo sistema de representaciones que encuentra en los paisajistas y en artistas como Rubens, a los abanderados de la causa. Una nueva manera de entender la materia y su aplicación sobre el lienzo cobra cada vez más fuerza. Pigmentos incontrolables, fluidos que se escapan de los cuerpos, al igual que lo hacen las pasiones. Todo fluye, todo se derrama y desestabiliza en un momento.

⁷⁹³ Lope de Vega *A Cristo en la cruz*, versos 21-24.

⁷⁹⁴ REALE, G., y ANTÍSERI, D., *Historia de la filosofía. 1. Filosofía pagana antigua*, Bogotá: 2007, p. 43.

⁷⁹⁵ BIALOSTOCKI, J., «Arte y Vanitas», en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: 1973, p. 187.

La representación de un fluido sobre una superficie igualmente significa abandonar la inmovilidad de la representación para reflejar, mediante una imagen fija, la cuarta dimensión; el factor tiempo. Es fácil entender cómo la representación de un fluido puede *animar* una escena en una pintura barroca, pero resulta más difícil entender cómo puede hacerlo en una representación escultórica. Vamos a encontrarlos en escenas como grandes masas de agua modeladas sobre el material y policromadas (il. 3), o bien como pequeños rastros que animan una figura aparentemente inerte. Podemos relacionar el empleo de este tipo de representaciones de fluidos, como pequeñas evidencias de vida y movimiento, con la teoría de la *Inframince* de Duchamp,⁷⁹⁶ un elemento que reside bajo la estética o la fuerza del *inframince* supone la plasmación de un instante de energía vital, excesivamente frágil, tanto que desaparece en pocos segundos. La volatilidad de un elemento o de un fluido en la que, por un instante, reside una enorme tensión vital. Efímeros estímulos sensoriales o emocionales como el vaho sobre un cristal o el calor sobre un asiento que acaba de dejarse. Una suerte de instantes evidencias de una fuerza vital, vendrían a significar entonces, esos pequeños hilos de sangre que manan de una herida en un Cristo de Gregorio Fernández, las lágrimas de una dolorosa de Pedro de Mena o el agua que cae de la concha con que es bautizado Jesús en el retablo montañismo de San Juan. Supone también la fuerte tensión entre dos estados, entre la vida y la muerte, la materia líquida, sólida o evaporada. Según Foucault «no consiste simplemente en caracterizar lo que somos, sino en seguir las líneas de fragilidad actuales, para llegar a captar lo que es, y cómo lo que es podría dejar de ser lo que es»⁷⁹⁷.

En los yacentes de Gregorio Fernández, al igual que podemos plantearlo en cientos de esculturas barrocas policromadas, la presencia de la sangre, y su fluir, cuestionan la quietud y muerte de la figura. Estos fluidos suponen el instante, la *inframince* el margen entre lo que está vivo y lo que se ha muerto. Ello atenta a los resortes emocionales del espectador y evoca una suerte de energías que conducen hacia un acto de comunicación.

⁷⁹⁶ El propio Duchamp define la *inframince* a partir de varios ejemplos. «Utilización aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pero rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos.», en DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Madrid: Tecnos, 1998, P. 155.

⁷⁹⁷ FOUCAULT, M., *Obras esenciales III* (Estructuralismo y Postestructuralismo), Barcelona: 1999, p. 325.

«Me gustaría decir algo sobre la función de cualquier diagnóstico sobre la naturaleza del presente. No se trata simplemente de una caracterización de lo que somos, sino, en cambio -siguiendo líneas de fragilidad en el presente- de poder comprender por qué y cómo lo-que-es, podría no ser más lo-que-es. En este sentido, toda descripción debe hacerse de acuerdo a estos tipos de fractura virtual que amplían el espacio de la libertad, entendido como espacio de libertad concreta, de posible transformación»⁷⁹⁸.

El fluido como interprete

Hemos visto en el apartado anterior cómo los fluidos, en el ámbito de la representación plástica conquistan determinadas escenas, copando todo el protagonismo en ellas, y es que sus posibilidades dialectales y elocuentes, los convierten, en no pocos ejemplos, en unos «personajes» más de la escena; en un elemento retórico del pasaje iconográfico, en ocasiones, el protagonista, y que vienen a significar el elemento de diálogo con el espectador. Se insertan en las composiciones, dadas sus cualidades expresivas, como una forma del lenguaje o transmisión de un significado concreto, como si se tratase de una filacteria cuya inteligibilidad depende del contexto cultural, de las condiciones de exposición, del momento y la predisposición del receptor.⁷⁹⁹

En escenas de la Pasión como Cristo muerto, yacente, sentado en la «piedra fría» o como *Ecce Homo*, la representación de la sangre se convierte en un elemento más de este lenguaje plástico. En ella reside el mensaje por un lado, y la llamada de nuestra atención por otro. De la misma manera en que, en algunas representaciones barrocas, un personaje de la escena se vuelve hacia nosotros, nos mira e incluso nos dice algo, la sangre en este tipo de representaciones también aspira a establecer un tipo especial de comunicación.

En una de estas escenas de íntima contemplación y absoluto silencio, perfecto ejercicio de meditación y enriquecimiento espiritual ignaciano, el goteo de los fluidos parece incluso romper el silencio y sonar, adquieren unas cualidades vitales que lo llevan a significar otro personaje de la

⁷⁹⁸ FOUCAULT, M., *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires: 1996, p. 122.

⁷⁹⁹ Estoy haciendo referencia con ello a las características emocionales individuales durante el momento en que se produce la contemplación.

representación. El silencio que envuelve la escena de un Cristo yacente, ya dentro del sepulcro, solo se interrumpe por el hálito vital que supone el incesante goteo sanguíneo. No se trata ya de una lamentación rodeada de personajes que gimen y lloran, tampoco una escena de la Pasión animada por los ruidos habituales de la *vía dolorosa* de Jerusalén, ni siquiera están las santas mujeres preparando el cuerpo. Tampoco es un cuerpo resucitado con las evidencias del castigo; es otra escena que requiere un tipo especial de contemplación. Un espacio íntimo de diálogo en el que cualquier elemento de la escena es susceptible de desaparecer, fomentando más que una lectura de elementos dispuestos alrededor del cadáver, la que nos ofrece el propio cuerpo. Un contexto atemporal en que el cuerpo, según Louis Richeome se convierte en una «figura mística»⁸⁰⁰. No pretende dotarse al cuerpo de un valor histórico, testimonial o devocional en sí, se pretende convertirlo en intermediario dialectal sobrenatural entre devoto e imagen. El cuerpo como páginas de un libro en las que plantear un relato; como si de una *naturaleza muerta* se tratase o una *vanitas* con un significado más o menos revelado.

Se produce en esta tensión elocuente una tremenda paradoja; por un lado el realismo con el que estas figuras se realizan y por otro, la dificultad, en algunas ocasiones para comprender el mensaje concebido como un «emblema moral».

Sangre

«[...] Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba, comenzaron a caer arroyos de sangre con las heridas de las espinas, de suerte que todo lo veía yo cubierto de sangre, y no pudo verme aunque estaba yo cerca de la cruz, hasta que apretó los párpados para separar de ellos un poco la sangre»⁸⁰¹.

⁸⁰⁰ RICHEOME, L., «Discours des Images», en *Trois discours pour la religion catholique*, París: 1604, p. 411-412.

⁸⁰¹ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro IV, cap. 52.

Como bien atestigua este fragmento en que se describe la crucifixión de Cristo y que santa Brígida pone en boca de la Virgen, la sangre, en el imaginario dramático barroco ocupa un papel fundamental. Quizá no exista un flujo más importante para el hombre que la sangre; de ahí su empleo como instrumento retórico en las propuestas plásticas de los artistas a lo largo de la historia. Como anunciábamos en el comienzo de este capítulo, una suerte de fuerzas y energías discurren junto a determinados flujos -sobre todo los de naturaleza corporal-, especialmente la sangre; fluido que, como trataremos de estudiar, se ha convertido en garante o signo de vitalidad y conductor de una energía de origen trascendental que acompaña a las representaciones. Dado el gusto barroco por lo teatral, y las posibilidades expresivas de la sangre, se hará de éste el principal instrumento de elocución en el drama barroco. Un elemento que va a encontrar en la Pasión de Cristo infinidad de posibilidades expresivas y principal centro de experimentación. Pero no solo Cristo será quien derrame el flujo vital, pues, como señal de penitencia y entrega; la entrega del bien máspreciado que poseen los individuos, al depositarse en él la energía del soplo vital; constituirá uno de los recurso plásticos más recurrentes en las representaciones martiriales o figuraciones y actos de entrega u ofrecimiento del propio sujeto⁸⁰².

Su representación no se debe tanto a una inquietud o intención catártica durante el fenómeno contemplativo, sino que la comprensión del fenómeno requiere de una determinada lectura del momento y de las causas del sangrado; una simbología que hará de este líquido uno de los absolutos protagonistas, no solo de las representaciones artísticas, sino literarias, por su capacidad retórica y por sus posibilidades dialécticas e interpretativas.

Asistimos durante el Barroco a un proceso retórico-visual mediante el cual, las esculturas no solo son entes transmisores de un mensaje, sino que se convierten en ese mensaje así, en casi una encarnación de la divinidad y ello se consigue, de una parte, mediante los procesos e intenciones naturalistas y realistas de los imageros, pero también, a partir de la dotación de un significado profundo y espiritual a estos objetos artísticos. Como mecanismos para tal fin, bien la representación de los fluidos, o bien la inclusión de estos en la propia representación, a modo de reliquias, hará de las imágenes que los soportan, incondicionales máquinas elocuentes con posibilidades comunicativas extraordinarias y de absoluta vigencia y correspondencia con el resto de instrumentos retóricos del Barroco.

Gracias a fluidos como la sangre, a su representación, las imágenes consiguen traspasar sus límites y fronteras alcanzando, a través de los mecanismos receptores de los espectadores, la conquista del

⁸⁰² Como veremos en las diferentes imágenes, el acto del sangrado no siempre va asociado a la muerte. Se trata entonces de un acto de entrega individual por todo lo que se asocia a este *humor*.

imaginario individual. En este proceso de lectura de los artefactos visuales, los fluidos activan automáticamente el resorte emocional, provocando entonces el individuo un estado casi catártico cuya más inmediata consecuencia será la correcta lectura e interpretación de las imágenes.

Y es que la relación entre el individuo y la imagen a través de los fluidos, posee unas connotaciones especiales a partir de la activación de una serie de evocaciones mentales. Una serie de recuerdos individuales que, durante el proceso de observación y entendimiento aflorarán, determinando entonces las condiciones y resultado último de la percepción. Una idea similar es la que lleva a Frédéric Cousinié, a definir el dialogo imagen-espectador que se produce a partir de la observación de los fluidos que emanan de la llaga del costado de Cristo. Estos vendrían a desplazar al individuo a una evocación de carácter sexual; a un intercambio o unión, no solamente física, sino también espiritual mediante los fluidos:

«Plusieurs modèles figuratifs permettent alors de penser cette union. Si le modèle métaphorique du rapport sexuel ou du mariage mystique -pénétration, entrée dans la plaie-lèvres-vagin du côté, union dans la “chambre nuptiale” du coeur, mixtion réciproque des fluides, jouissance et “douceurs”, mais aussi et en retour naissance/accouchement de l’église par la plaie du côté- reste bien sûr implicite bien que clairement informé par l’érotique du *Cantique des Cantiques*, le modèle nutritif, fondé sur l’épisode de la Cène et sa reprise par la communion, se métamorphose, dans l’hyper-proximité qui est la sienne à son point extrême, en un rapport tactile et corporel, celui de la mise en contact avec les plaies et la sang, puis celui de la traversée de la plaie»⁸⁰³.

El apelar a un intercambio directo, de carácter espiritual entre imagen y espectador, será quizá uno de los principales recursos expresivos del arte barroco; un dialogo ahora bidireccional. En esta ocasión, al hacer uso de los fluidos como vía de comunicación, lo que se establece es, sin lugar a dudas, una relación entre dos interiores; la comunicación entre dos naturalezas espirituales. Los fluidos, puesto que derivan del interior de los cuerpos, constituyen el medio transmisor más idóneo y directo de una verdad interior, que alcanza entonces, a otra realidad de idéntica naturaleza a través de los instrumentos sensoriales. Un proceso similar será el reflejado por Cervantes en la *Novela del*

⁸⁰³ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011 p. 116.

licenciado Vidriera; en ella, un joven estudiante tras enloquecer se piensa de vidrio y se muestra temerosos ante la posibilidad de dañarse y descomponerse en miles de fragmentos. Pero, más allá de la fragilidad, lo que nos interesa es que reconocía que su alma podía ser percibida por cualquiera, que su interior fácilmente se traduciría hacia el exterior. Si bien en la novela, el alma se trasluce a través del cristal, en las representaciones que nos ocupan, los fluidos significan la manera más eficaz para exteriorizar la naturaleza interior del individuo.

«Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre»⁸⁰⁴.

En todas las sociedades y religiones la sangre adquiere connotaciones culturales importantísimas. En la España del Siglo de Oro, además de muchos significados con connotaciones religiosas y culturales, será un elemento de exclusión social en los procesos de limpieza de sangre. La sangre limpia será asimilada como una garantía de «nobleza», como un pozo o depósito de las virtudes y cualidades del «cristiano viejo», limpio de sangre de judíos. Un proceso que tras las revueltas de los moriscos y su posterior expulsión, persistirá con la máxima vigencia⁸⁰⁵.

La sangre ha sido utilizada como un elemento de fuerte carácter profiláctico⁸⁰⁶, por ejemplo empleada en rituales ceremoniales o libaciones en las que un objeto o alimento adquiriría cualidades casi mágicas tras el rociado o inmersión. La sangre ha resultado fundamental en la realización de determinadas prácticas culturales y sacrificios de carácter mágico y enigmático, como elemento en el que reside una suerte de energías especiales. En este capítulo trataremos de establecer algunos de los usos y significados que las artes plásticas españolas durante el Siglo de Oro, y en especial la escultura, le concedieron; una razón casi exclusivamente religiosa.

⁸⁰⁴ Miguel de Cervantes, *Novela del licenciado Vidriera*. Consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes el 28/07/2014. www.cervantesvirtual.com

⁸⁰⁵ Véase HERNÁNDEZ FRANCO, J. y RODRÍGUEZ PÉREZ, R. A., «La limpieza de sangre en las ciudades hispánicas durante la Edad Moderna», en *Revista de Historiografía*, n.º 16, IX (1/2012), Murcia: Universidad, pp. 71-81.

⁸⁰⁶ En este sentido, el flujo sanguíneo adopta un significado especial entre los hebreos. Recuérdese la sangre de cordero con que fueron untados los dinteles de las casas para evitar una de la plagas enviadas por Dios a Egipto.

Hay experiencias durante el siglo XVII mediante las cuales se ha intentado cambiar el carácter de las personas (curación no solo de enfermedades físicas) utilizando la transfusión de sangre de animales o de personas. Así Jean-Baptiste Denys está considerado como el primero en llevar a cabo, de forma exitosa, una transfusión de sangre al administrar tres pintas de sangre de carnero a una persona. Fueron prohibidas en Europa excepto en Londres donde se continuó con la práctica⁸⁰⁷. Será durante el siglo XVII cuando el conocimiento empírico de la sangre comience a cuestionar el carácter místico de este efluvio y se entienda su verdadero funcionamiento como conductor de oxígeno. No obstante, aún mantendrá la significación divina o espiritual que no va a desaparecer hasta el siglo XIX. Un entendimiento de la sangre como «depósito» y vehículo no exclusivamente de aspectos fisiológicos, sino trascendentales o espirituales; como si en ella se depositase el alma o el espíritu de un individuo; una creencia que resultará del todo esencial para entender la mecánica psicológica de los fluidos durante el barroco español.

Si buscamos el origen del significado de la sangre en el Cristianismo debemos remitirnos al Génesis, según el cual, «Dios formó al hombre del polvo, insufló en sus narices aliento de vida; y fue el hombre un ser viviente»⁸⁰⁸. Le otorgó de esta manera el espíritu divino, llamado también espíritu vital o alma; y en relación a esto, tanto el Génesis como el Levítico, el Deuteronomio y el Talmud babilonio, insisten en la similitud entre el alma y la sangre; el Deuteronomio incluso afirma sin rodeos que «la sangre es la vida»⁸⁰⁹.

A partir de entonces la sangre, y en especial la de Cristo ocupará un lugar fundamental en el Cristianismo, especialmente en la España católica, no solo por el gusto de las representaciones dramáticas de ésta, sino por las connotaciones simbólicas que adquiere y el especial énfasis en la reafirmación de la Eucaristía.

La sangre de Cristo, como símbolo de la *nueva alianza*, y derramada por Cristo en la cruz, se convertirá en un don purificador y de salvación para todos sobre quienes sea derramada. El poder

⁸⁰⁷ CAVAZOS GUZMÁN, L., y CARRILLO ARRIAGA, J. G., *Historia y evolución de la medicina*, México D. F.: 2007, p. 127.

⁸⁰⁸ Génesis, 2: 7.

⁸⁰⁹ Deuteronomio, 12: 23.

que en ella se reconoce llevará a Tomás della Fonte a desear «vernos inmersos en la sangre de Cristo crucificado, sangre que embriaga, fortalece, calienta, ilumina al alma con la verdad»⁸¹⁰.

Pero no será la sangre de Cristo la única que veamos derramada en las representaciones del seiscientos español. Serán las efusiones sanguíneas de numerosos santos y mártires las que también veamos representadas pues, la sangre, adquiere múltiples y diversos significados. Si bien será la evidencia y elemento de redención de Cristo, también se va a convertir en instrumento de identificación con Cristo; en elemento sacrificial, de ofrenda y muestra de amor de los hombres hacia la divinidad. En evidencia del contacto entre éstos y Dios. Así, los flujos de sangre que emanan de los estigmas de la pasión que aparecen en san Francisco de Asís, son muestra de la entrega del santo y de recompensa.

Las laceraciones y derramamiento de sangre por amor a Dios, se convierten en una posibilidad dialéctica entre los hombres y Dios y así, en el San Francisco de Asís recibiendo la impresión de las cinco llagas del círculo de José de Mora que encontramos en el Monasterio de Santa Isabel la Real de Granada (il. 4) podemos ver como, más que un suplicio, la efusión de sangre que emana del costado de un serafín semejante a Cristo y alcanza el costado del santo, se convierten en un don divino, en recompensa para el alma y el corazón. Una comunicación directa entre la evidencia del ámbito trascendental y el de los hombres cuya acción intermediaria constituye la sangre, un contacto que emana del corazón a través de la herida del costado y que atraviesa el costado de san Francisco alcanzando su corazón.

Un ejemplo de cómo el hombre ofrece su sangre a Cristo, a modo de imitación del relato evangélico, será la propia flagelación en las procesiones de disciplinantes⁸¹¹. Una tradición que arranca en la Edad Media y que durante el siglo XVII adquiere en España una difusión especial al haber reconocido el Concilio de Trento la posibilidad de expiación mediante la mortificación corporal (il. 5)⁸¹². Miguel de Cervantes en el *Quijote* describe una de estas procesiones acompañadas

⁸¹⁰ La cita aparece recogida en ANCILLI, E., *Diccionario de espiritualidad*, Vol. 3, Barcelona: 1983, pp. 344 y 345. En este sentido encontramos dos teorías diferenciadas, la que asocia el alma a la respiración y la que lo asocia a la sangre (esto se ve en la necesidad de desangrar a los animales completamente). Atendiendo a la primera, nos explicamos el por qué se debe activar la respiración de los bebés al nacer; la recepción del hálito vital. En ambos casos se refieren a lo que se pierde cuando se muere, ya sea el calor corporal o la respiración. CONGOURDEAU, M.-H., *L'embryon et son ame dan les sources grecques*, París: 2007, pp. 171 y ss.; citado en GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P., *El vientre controlado. Anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, Tesis doctoral, Madrid: 2015, p. 127.

⁸¹¹ FERNÁNDEZ COLLADO, A., *Historia de la Iglesia en España. Edad Moderna*, Toledo: 2007, p. 188.

⁸¹² BURRIEZA SÁNCHEZ, J., «Los ministerios de la Compañía», en AA. VV., *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid: 2004, p. 119.

de una imagen de la Virgen. Una tradición que aún hoy sigue vigente en algunas celebraciones religiosas y que debió suponer un grotesco espectáculo según algunas crónicas en que se relata cómo los disciplinantes llegaban a manchar las paredes de los templos de sangre al flagelarse la espalda y cómo estos, al comenzar la procesión, debían salir a la calle con la espalda ya ensangrentada consiguiendo el atractivo del público⁸¹³. La escena debió ser similar a la descripción de la flagelación relatada por la Virgen a Brígida de Suecia (il. 6):

«Lo más horrible fue que, cuando le retiraron el látigo, las correas engrosadas habían surcado su carne. Estando ahí mi Hijo, tan ensangrentado y lacerado que no le quedó ni una sola zona sana en la que azotar [...]. Entonces, mi Hijo se puso sus ropas y vi cómo quedó lleno de sangre el lugar donde había estado y, por sus huellas, pude ver por donde anduvo, pues el suelo quedaba empapado de sangre allá donde Él iba»⁸¹⁴.

Si bien hemos visto, el derramamiento de sangre supone un ejercicio de mortificación para la expiación de las culpas, también supondrá una muestra de amor a Dios. Como tal, la sangre estará en numerosas representaciones de santos que sufrieron el martirio y con las que se buscan ilustrar ejemplos de comportamiento, heroicidad y salvación. Quizá el caso más extremo será el de san Juan Bautista y las múltiples imágenes de su cabeza decapitada. No solo se van a poblar conventos y centros religiosos de su cabeza por motivos exclusivamente teatrales, sino que la figura del Bautista, durante y tras los procesos contrarreformistas adquiere un papel protagonista. De un lado por la reafirmación de la significación católica del bautismo como motivo de salvación y limpieza del pecado original, sino que también, además, la figura de san Juan en su misión de captar las almas e incorporarlas al cristianismo, representado como un niño o joven junto a un cordero, será otra de las imágenes habituales. Sin embargo lo que nos interesa en este momento es resaltar la figura del santo como el primero de los mártires y modelo de vida activa por su ascetismo, penitencia y enérgica predicación; sin duda los ámbitos de actuación en que de manera más radical centran su actuación las prácticas ideológicas contrarreformistas y barrocas. Llegará a ser tal la extensión iconográfica de la decapitación, que los más importantes escultores españoles desde la segunda

⁸¹³ Para entender los efectos catárticos que provocaba este tipo de rituales consultar VANDERMEERSCH, P., *Carne de Pasión. Flagelantes y disciplinarios. Contexto histórico-psicológico*, Madrid: 2013.

⁸¹⁴ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro I, cap. 10.

mitad del siglo XVI ofrecerán sus versiones. Juan de Juni, Núñez Delgado, Martínez Montañés, o Torcuato Ruiz del Peral van a tratar el tema, consiguiendo este último uno de los ejemplos de máximo realismo y sentimentalismo trágico; una calidad en el modelado y en el tratamiento polícromo que conmueve al espectador obteniendo de este la aprehensión de un modelo de comportamiento y mensaje retórico (il. 7).

Durante el Barroco no solo interesará la sangre derramada por Cristo y los santos en su representación plástica. La importancia que adquiere la reactivación postridentina del culto a las reliquias como vestigios materiales en los que reside el fundamento de la doctrina, tan debilitada tras los ataques del mundo protestante, llevó a una frenética búsqueda y multiplicación de los fragmentos de la cruz de Cristo, espinas de la corona o de multitud de huesecillos y restos materiales de santos y lugares sagrados⁸¹⁵. Estas mismas reliquias no solo se convierten en objetos de veneración sino que también serán usados como atributos iconográficos de determinados santos. Su valor, el valor de la sangre del santo, como elemento en que queda depositada su naturaleza espiritual, sobrepasará a la de su representación. Es más, los milagros o prodigios de la licuefacción de su sangre pasarán a ser el acontecimiento sobresaliente en torno a la «vida» del santo⁸¹⁶, tan importante que incluso san Jenaro se hace representar con el relicario en forma de pera que contiene su sangre.

Y es que las reliquias con sangre y los prodigios relacionados con las licuefacciones alcanzarán tanta importancia que la santidad del santo pasa a depender más del comportamiento de la reliquia del santo que de su actuación en vida. Así entenderemos el auge de las representaciones de san Jenaro en Italia o san Pantaleón en España (il. 8)⁸¹⁷.

⁸¹⁵ España resultará pionera en la recuperación y veneración de las reliquias. Así en 1592 se inicia en Toledo de la mano de Vergara el Mozo una estancia en la que recoger y venerar las santas reliquias. Igualmente El Escorial se convirtió, en los últimos años de Felipe II en uno de los principales centros de recepción de estos objetos sagrados a los que se concedía un valor profiláctico. A partir de este momento, todas las catedrales y grandes centros religiosos comienzan a buscar y a recuperar estos restos para exponerlos y venerarlos. Para saber más sobre el tema, véase RAMALLO ASENSIO, G., «Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La Catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639», en *Liño 11*, Oviedo: Universidad, 2005, pp. 77-91.

⁸¹⁶ La licuefacción es la propiedad que adquieren algunos fluidos “no newtonianos” al someterse a vibraciones o alteraciones, por ejemplo de temperatura, como ocurre durante la exposición y veneración de las ampollas que contienen la sangre.

⁸¹⁷ La devoción hacia san Pantaleón será la constatación de la atracción que suscitan las reliquias, los milagros y fluidos como la sangre en los ámbitos populares. Aún en la actualidad se cuentan por centenares las personas que cada 27 de julio pasan por el Convento de la Encarnación de Madrid para asistir al acontecimiento prodigioso. En torno a la sangre de san Pantaleón la hagiografía menciona cómo al ser decapitado bajo una higuera seca, y ésta recibir su sangre, volvió a florecer.

La importancia de la sangre como flujo en que se contienen una serie de virtudes susceptibles de ser transmitidas sobrepasa a los orígenes del Cristianismo. Ya Plinio nos relata cómo alrededor del año 100 de nuestra era, la gente se lanzaba a la arena de los anfiteatros a beber la sangre de los gladiadores moribundos y adquirir así su fuerza y valor⁸¹⁸. Algo similar pero, con la sangre de animales o de enemigos caídos en batalla, a lo que ocurre en Asia y Centroamérica hace 2000 años y que en el Cristianismo adopta una especial significación⁸¹⁹.

Hasta ahora hemos visto que la sangre se convierte en un elemento fundamental en las prácticas devocionales españolas desde las últimas décadas del siglo XVI. Si bien la representación de la sangre de los santos se convierte en un motivo de veneración o las reliquias con su sangre en un valioso objeto sagrado, habrá una sangre especial en torno a la cual se genera una amplísima devoción que llegará a extenderse por todos los territorios bajo dominio católico. Ya desde temprano se prestó mucha importancia a la sangre de Cristo, tanto la tradición literaria como la plástica, incidían en su representación y en la construcción de relatos al respecto. Aparece ya mencionada en la exégesis de los autores del siglo IV y por primera vez representada en un Crucificado del siglo VI, concretamente el momento en que el soldado romano Longinus hunde su lanza en el costado de Cristo haciendo brotar sangre y agua⁸²⁰.

El mismo pasaje es el que utiliza Juan para referirse al humor sanguíneo: «Vinieron, pues, los soldados, y quebraron las piernas al primero, y asimismo al otro que había sido crucificado con él. Mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas. Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua»⁸²¹(il. 9). Mateo también se refiere a ella en varias ocasiones, entre ellas en el momento de instauración eucarística⁸²² o en la Epístola a los Hebreos aludiendo a las posibilidades expiatorias de ésta⁸²³.

⁸¹⁸ Plinio el Viejo, *Historia Naturalis*, XVIII, 2.

⁸¹⁹ BARBA DE PIÑA CHÁN, B., *Antropología e Historia Mexicanas*, México D. F.: 2001, p. 211.

⁸²⁰ SÁNCHEZ HERRERO, J., y PÉREZ GONZÁLEZ, M., «La Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo de Sevilla. La importancia de la devoción a la Preciosa Sangre de Cristo en el desarrollo de la devoción y la imagerie de la Semana Santa», en: *Aragón en la Edad Media*, n.º. 14-15, 2, (1999), pp. 1429-1452.

⁸²¹ Juan, 19: 32-34.

⁸²² Mateo, 26: 28. También se hace referencia a la sangre en el mismo momento en: 1 Corintios 11, 25; Efesios 1: 7.

⁸²³ Epístola a los Hebreos: 9: 14, «¿Cuánto más la sangre de Cristo, el cual mediante el Espíritu eterno se ofreció a sí mismo sin mancha a Dios, limpiará vuestras conciencias de obras muertas para que sirváis al Dios vivo?».

Además de los fragmentos bíblicos, serán numerosos los santos y exégetas que se pronuncien al respecto atribuyéndole diversas cualidades y dones. Así una serie de escritores místicos y autores espirituales entre los que destacan san Bernardo, san Francisco de Asís, san Buenaventura o Gertrudis de Helfta serán los responsables del auge, desde la Edad Media de la devoción a la sangre de Cristo. Un elemento devocional que rápidamente pasará a incorporarse a las numerosas cofradías de carácter penitencial que se multiplican en el territorio español durante el seiscientos⁸²⁴.

Al igual que ocurre en el caso de algunos santos, la sangre de Cristo también será protagonista en acontecimientos prodigiosos o milagrosos. Momentos como los de Bolsena, Daroca o Cebreiro en que interviene la divinidad mediante la sangre de Cristo; siendo esta, de nuevo, intermediaria entre los ámbitos terrenal y trascendental. En torno a ellos se generan importantes devociones configurando auténticos núcleos religiosos; acontecimientos en que la sangre aparece con carácter profético o bien, en relación al culto eucarístico.

En estrecha relación a la tradición devocional hacia la *preciosa Sangre de Cristo* en especial auge durante los siglos XVI y XVII, se genera toda una tratadística y una corriente mística que llevarán la interpretación de los efluvios sanguíneos de Cristo a su máxima capacidad retórica. Uno de estos textos será *Les Quinze effusions du sang de nostre sauveur E redempteur* de Filippo dell'Aquila, obra de la que aparecen numerosas ediciones durante el siglo XVI y llegará a ser también reeditada en 1615. Reediciones que constatan la importancia, demanda y el alcance que estos textos adquieren en las prácticas devocionales. Una descripción de los momentos en que Cristo derrama sangre a lo largo de su vida y acompañados de grabados ilustrativos.

En la línea de dell'Aquila, desde el siglo XVI, comienzan a aparecer un sinfín de publicaciones y reediciones de textos a modo de manuales devocionales. De entre ellos, los que mayor difusión tendrán, van a ser de Luca Pinelli: *Meditazioni delle cinque piaghe e del sangue esparso da Cristo* de 1604 y la obra del español Francisco de Osuna: *De las cinco llagas de D. N. Jesu Christo* de 1537, reeditada en Roma en 1616 por Guilielmi Facciotti; una obra ilustrada asociando cada una de las llagas de Cristo y efluvios sangrientos a un significado determinado⁸²⁵.

⁸²⁴ LABARGA GARCÍA, F., «La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz», en *Zainak*, n.º 18 (1999), pp. 381-392.

⁸²⁵ Además describe Osuna los diferentes fluidos que serán recogidos como cuatro ríos: «Un río salía del lugar de los deleytes que se dividía en cuatro partes. El lugar de los deleytes es la Virgen de la cual salió el primero el cual se dividió en cuatro ríos: el primero de lágrimas; el segundo de sudor mortal; el tercero de sangre pura; el cuarto de agua que salió de su costado». Remite el origen de los efluvios de Cristo durante la Pasión a la Virgen, un tema que encuentra en la poética de la leche y la lactancia un equivalente al principio de redención. Francisco de Osuna, *Abecedario espiritual*, fol. XIV. v.

Pero más allá de estos acontecimientos de carácter casi milagroso, como pueden ser la transubstanciación, o la aparición en un determinado lugar y momento de la sangre de Cristo, hay una serie de lugares en los que también aparece, y adquieren un significado importantísimo. Las imágenes, y en especial las esculturas policromadas, participan de un acontecimiento especial en relación con estos fluidos. Estos, y en especial la sangre, no solo poseen un significado dialéctico sino que constituyen unos elementos que animan la representación. Como Fernando de Herrera refiere en sus *Anotaciones*⁸²⁶: la sangre es el humor «en que consiste la vida», Murillo y Velarde la denomina en su *Aprobación de ingenios*⁸²⁷ como «tesoro de vida»⁸²⁸. Del mismo modo en que, según la teoría de los humores, la sangre determina el carácter de los *sanguinolentos*, provocando un sentimiento vital especial, la sangre representada sobre la piel de las imágenes es signo de vida. El Cristo Yacente de Gregorio Fernández del Museo Nacional de Escultura, pese a significar una representación de Cristo muerto ya depositado en el sepulcro, parece aún tener algo de vida, como si una fuerza vital aún estuviese latente. Hay una suerte de energías y sinergías que, relacionadas con los fluidos, ofrecen un atisbo de vitalidad; dan la sensación de que Cristo no está absolutamente muerto y, por tanto, la lectura que de la imagen debe efectuarse, no es la mera plasmación de un relato evangélico; hay oculto un mensaje más complejo que hay que leer e interpretar. Lo que parece claro es que los fluidos, la sangre, como señal de vitalidad, acercan a la figura; la hacen poseedora de una calidez que capta la atención del individuo. El espíritu de lo representado, aún parece contenerse en la imagen y esto es el resultado de la combinación de un acertado y delicado modelado con una virtuosa aplicación de la policromía. Además en el Yacente de Fernández, el *rigor mortis*, y la dificultad que María la Virgen encontró (relatada por Brígida de Suecia) para colocar las piernas en su posición natural, tras la crucifixión, parecen situar a la figura en un duermevela más que en una muerte sin marcha atrás. Un recurso compositivo similar al que se aprecia en el Hermafrodita dormido del Museo del Louvre. Si nos fijamos en la posición de las piernas que, aun no repitiendo la posición del Yacente, se animan mediante un sutil que la ligera movimiento reflejo de un frágil sueño, un atisbo de vitalidad que presenta a la figura a medio camino entre el sueño profundo -la muerte- y el desvelo -la vida-; entre un espacio trascendente y el mundo real.

No cabe lugar a dudas de que uno de los más inmediatos significados del derramamiento de sangre de Cristo va a ser la resemantización de esta como evidencia de la Redención. Un fluido que al ser derramado, ya sea directa o metafóricamente sobre quienes contemplan las escenas de la Pasión de

⁸²⁶ Fernando Herrera, *Anotaciones*, p. 412, en torno al tema de la melancolía tratado en *Accidentes del alma* (p. 96), se recoge que la sangre es el humor en quien consiste la vida.

⁸²⁷ Lo hace en la *Aprobación de ingenios*, fol. 11r.

⁸²⁸ Citado por *Accidentes del alma* p. 412. P. 96

Cristo en el monte Calvario, o de quienes contemplan el relato a través de una representación plástica, se convierte en símbolo redentor; casi como una nueva forma de bautismo que encuentra el devoto para lograr la salvación.

Un fluido estrechamente vinculado a la sangre de Cristo sería el agua del propio bautismo, una especie de símil, de elemento purificador; una vinculación sacramental que ya entendió y vio santo Tomás de Aquino en la *Suma Teológica*: «[...]el bautismo de agua recibe su eficacia de la pasión de Cristo —a la que uno queda configurado por el bautismo-y del Espíritu Santo como de la causa primera. Y, aunque el efecto dependa de la causa primera, esta, sin embargo, sobrepasa el efecto y no depende de él. Y por eso, sin recibir el bautismo de agua, alguien puede recibir el efecto sacramental de la pasión de Cristo configurándose a ella mediante el sufrimiento por Cristo [...]. Así pues, a cualquiera de estas dos modalidades de bautismo se la llama bautismo por hacer las veces del bautismo»; y continúa : « [...]el derramamiento de la sangre por Cristo y la acción interior del Espíritu Santo se llaman bautismos en cuanto que producen el efecto del bautismo de agua»⁸²⁹.

El tema de la sangre de Cristo, no solo como símbolo de bautismo y redención, sino como fuente de vida, gozará de una amplísima tradición en la plástica europea de los siglos XVI y XVII. Aparecen una serie de temas en torno al flujo místico, ya sea el crucificado derramando su sangre y siendo esta recogida en una pila de la que beben ya sean las ánimas o cualquier hombre y ser vivo; una fuente de sangre como fuente de vida (il. 10) y cuyo precedente más inmediato será la figuración de Cristo llenando con su sangre un cáliz, bien depositado en la tierra o bien sostenido por ángeles⁸³⁰.

No solo la sangre se erige como fluido redentor, sino que entra en juego en la tradición iconográfica y simbólica cristiana otro fluido corporal con idéntica capacidad. Si bien, la sangre derramada por las llagas del cuerpo constituye el principal elemento con que Cristo ejerce su acción redentora, muy próxima a la significación eucarística de la que ahora trataremos, la leche que emana del pecho de la Virgen encuentra una similar asociación al significarse como alimento para la cristiandad. Si la sangre de Cristo es fuente de vida, la leche del pecho materno de María será entonces, fuente de vida para Cristo e invitación y alimento divino para la cristiandad, ejemplificada en el tema de san Bernando de Claraval. En la antigüedad ya encontramos referencias a la leche como elemento que determina un hermanamiento en la misma medida en que lo hace la sangre; Aulo Gelio lo recoge así:

⁸²⁹ Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Parte III, cuestión 66.

⁸³⁰ Véase al respecto LUNA MORENO, L., «Sangre de Cristo y Cristo de la Sangre en los planteamientos iconográficos en España y Europa», en MOYA Y MARTÍNEZ, J. J. [coord.], *Vid Salvifica*, Murcia: 2010, pp. 257-276.

«Pero no importa de quién sea la leche – esto es lo que se dice – con tal de que sea alimentado y siga vivo’. Entonces ¿por qué quien habla así, si es tan incapaz de percibir los sentimientos de la naturaleza, no piensa que tampoco hay diferencia alguna entre qué cuerpo y de qué sangre se ha engendrado y alimentado a un ser humano? ¿Acaso porque se haya hecho blanca por el mucho aire y calor no es la misma sangre que ahora está en los pechos la que antes estuvo en el útero? ¿Acaso no es evidente también en esto la sabiduría de la naturaleza, en que, después que la sangre aquella engendradora modeló todo el cuerpo del ser humano en sus entrañas, estando ya próximo el parto, ascienda a la parte superior del cuerpo para proporcionar los primeros rudimentos vitales y ofrecer al recién nacido un alimento que le resulta conocido y familiar? Por este motivo se ha creído, no sin razón, que del mismo modo que la fuerza y naturaleza del semen sirven para modelar la semejanza del cuerpo y del alma, así también la naturaleza y propiedad de la leche valen también para el mismo fin. Y esto se ha podido comprobar no solo en los hombres, sino también en los animales. En efecto, si alimentamos a los cabritos con leche de oveja y los corderos con leche de cabra, resulta un hecho constatado que en éstos la lana es más dura y en aquellos el pelo más suave»⁸³¹.

Como hemos mencionado, en la Edad Media se comienza la tradición representativa simbólica de Cristo crucificado redentor; una tradición que será cada vez más frecuente. Si bien en algunas representaciones, la sangre surge de las llagas y alcanza directamente a quienes contemplan la escena de la Crucifixión, comienzan a aparecer otras figuras como ángeles que con un cáliz. Este recipiente irá adquiriendo cada vez mayores dimensiones hasta convertirse en pilas que invitan, no solo a la comunión, sino al bautismo, quedando evidente cómo la sangre derramada por Cristo adquiere valores idénticos a la Eucaristía o al Bautismo.

La eficacia y elocuencia de la función redentora de la sangre de Cristo la encontramos en una obra que realizan Lucas Cranach “el Viejo” y Lucas Cranach “el Joven” para el retablo de la iglesia de San Pedro y San Pablo en Weimar. Se trata de una tabla en que se recoge el tema de la salvación de las almas solo por la fe; una de las tesis reformistas defendidas por Lutero. En esta representación,

⁸³¹ Aulo Gelio, *Noches Áticas*, XII, 1, 10-15.

de la llaga del costado de Cristo muerto en la cruz, mana un chorro de sangre que se dirige a uno de los personajes del segundo plano. Es un claro ejemplo de cómo la sangre de Cristo se convierte en elemento redentor de las almas. También debemos relacionar esta representación con la práctica eucarística pues, se concibe para el altar principal de la iglesia; una representación sacrificial de Cristo; una alegoría del banquete eucarístico (il. 11).

Si bien como elemento redentor esta sangre aparece siendo recogida por un ángel, en ocasiones este la vierte en un pequeño tarro de cristal, dando así origen a una ahora extendidísima tradición devocional como será la veneración de las múltiples reliquias de ampollas con la sangre de Cristo que aparecen en diferentes rincones de Europa. En este sentido, en algunas representaciones fue necesario incluso alterar el relato evangélico pues, esta sangre no pudo, de ninguna manera ser recogida por los verdugos de Cristo, será entonces el motivo por el que las alegorías de la Caridad o de la Humildad, como símbolo también redentor, aparezcan llenado estas ampollas (il. 12).

La veneración a estas ampollas con la sangre de Cristo no estará exenta de polémica ya desde la Edad Media. Dominicos y franciscanos se enzarzaron en una dura controversia en torno a la divinidad o no de la sangre contenida en ellas.

En el siglo XV algunos teólogos, a fines de determinar si la Sangre derramada por el Salvador durante su Pasión permanecía unida al Verbo o no, suscitaron el debate sobre si la «Preciosa Sangre» es una parte esencial o solamente un concomitante de la sagrada humanidad. Si es una parte esencial, argumentaban, nunca podría ser separada del Verbo; si es un concomitante solo, podría serlo. Los dominicos sostenían la primera opinión, y los franciscanos la segunda.

No se negaba tanto la veracidad y su origen como la adoración y la relación de esta con la Pasión⁸³². Los primeros siguiendo a Santo Tomás de Aquino, además afirmaban que la sangre de Cristo había vuelto el Viernes Santo de nuevo al cuerpo de Cristo mientras que los menores pensaban que había

⁸³² Para más información en torno al asunto, Cousinié nos remite a RIGAUX, D., «Autour de la *De Sanguine Christi*: une relecture de quelques peintures italiennes de la seconde moitié du XV^e siècle», en AA.VV. *Le sang au moyen âge*, p. 393-403. una obra en la que se relacionan algunas pinturas del siglo XVI con la sangre de Cristo. En relación al tema, se han realizado unas jornadas de estudios en 2012: *Sang et Passion au Moyen Age* de las que no he encontrado ningunas actas pero cuyos objetivos se resumen así: «Le sang occupe une place centrale dans la culture médiévale. Symbole de mort lorsqu'il s'échappe du corps en trop grande quantité, il peut être signe de péché et d'horreur, mais également d'alliance, de purification et de rédemption comme en témoignent la force de l'analogie entre le Sang du Christ comme symbole de sa Passion et la place dévolue au sang dans l'anthropologie médiévale des passions humaines. La journée d'étude voudrait envisager sous plusieurs angles ce rapport étroit entre le Sang et la Passion, le sang et les passions en recoupant l'aspect politico-social de la violence, celui religieux de la spiritualité et des représentations mentales, sans oublier la part essentielle des émotions.»

Igualmente y en torno a la consideración de las reliquias y la sangre de Cristo en la Europa Contrarreformista, la obra de COLLIO, F., *De sanguine Christi*, 1617.

permanecido separada y por lo tanto, susceptible de ser conservada como reliquia aunque carente de divinidad. En esta disputa, el principal valedor seráfico será Francisco de la Rovere quien defendía la separación de la santidad de Cristo y de su sangre derramada, de tal modo esta sangre que permanece fuera del cuerpo de Cristo, quedaría privada del culto latréutico.

La disputa acabó ante Pío II, quien evitó tomar una posición en el primer momento; no obstante, en 1459 declara la autenticidad de una de estas reliquias conservada en Mantua para, en 1464 publicar la bula *Ineffabilis summa providentia Patris* por la que se impone el silencio en torno a la cuestión, prohibiendo cualquier controversia. Destacó la ciencia teológica de fr. Francisco de la Rovere, (poco más tarde su sucesor bajo el nombre de Sixto IV), quien en 1472 llegará a publicar el *Tractatus de Sanguine Christi*⁸³³ en el que apela a la veneración de éstas reliquias así como a los restos de sangre hallados sobre la Sindone⁸³⁴. Tal será el entusiasmo por la veneración que se emprenden arduas búsquedas del Santo Grial y de las ampollas con la «Preciosa Sangre».

Llagas de Cristo, escopia hacia el corazón

Estrechamente relacionados con la sangre de Cristo y la difusión de su devoción aparecen otros elementos relacionados, algunos de los cuales ya han sido citados a lo largo del capítulo. Además de en torno a la sangre, desde el siglo XVI surgen numerosas oraciones y se plantean ejercicios de meditación y devoción igualmente hacia las llagas, lágrimas, sudor y elementos del castigo de Cristo.

Y es que de forma indisociable, como Cousinié pone de manifiesto con la sangre de Cristo, llagas y corazón aparecen en estrecho vínculo, no solo físico sino metafórico : «Il en était encore de même pour les propres cisterciennes réformées de Port-Royal où dévotions au sang, aux plaies et au coeur étaient associées: elles devaient méditer quotidiennement, durant complies, sur “le mystère de la sepulture du Fils de Dieu” [...]»⁸³⁵.

⁸³³ Citado en LLORCA, B., GARCÍA-VILLOSLADA, R., MONTALBÁN, F. J., *Historia de la Iglesia Católica*, vol. III, Madrid: 1967^{2o}.

⁸³⁴ En el tratado publicado ya como Sixto IV, al respecto de la Sindone: «Consimilis etiam ratio aduce posset, de Sudario in quo Christi corpus fuit ci convolutum cum fuit ex cruce depositum, quod est apud Duces Sabaudiae magna cum devotione custoditum quodque est Christi sanguine rubricatum» [fol. 103].

⁸³⁵ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 83.

Ya en el tratado de Luca Pinelli aparecen este tipo de asociaciones y relaciones entre fluidos corporales en el cuerpo de Cristo. Si bien, en el momento del castigo no parece que derramase ninguna lágrima, sí serán las de la Magdalena las que acaban entremezcladas con la sangre emanada de las llagas de Cristo; un relato de extraordinaria poética en el que, a modo de enlace místico, las lágrimas de la Magdalena, como una «fuente de lágrimas», «limpian»⁸³⁶ y «comulgan» con los efluvios sanguíneos. Un intercambio en el que se produce, de un lado la curación o alivio de las llagas físicas de Cristo, y de otro, las «llagas» espirituales de la Magdalena son curadas.

Una propuesta relaciona entre las llagas de Cristo y las reliquias que contenían la sangre, la lleva a cabo san Buenaventura, al afirmar que las llagas vienen a ser «tabernáculos» donde permanece eternamente el fiel⁸³⁷. A través de las heridas, el fiel entre y penetra hasta el corazón abierto donde poder residir y alimentarse espiritualmente mediante la sangre, de todo lo que esa «morada» contenía.

Las llagas de Cristo, han sido consideradas como canales o fuentes de vida, incluso como «llamas luminosas que alcanzan a toda la humanidad»⁸³⁸. Nos indica un intercambio entre corazones; el fiel vendría a depositar su corazón dentro de Cristo, en ese «corazón de mi corazón», a la vez que Cristo le ofrece el suyo. El corazón se licúa y se convierte en sangre que fluye y alcanza al devoto en un acto de íntima comunicación.

La imagen de Cristo, ya sea en escultura como en pintura, por ejemplo en los casos del Cristo Yacente de Fernández o el Cristo muerto de Philippe de Champaigne, aparece expuesta en un espacio especial de representación; en una nada, en un fondo abstracto que tiene al cuerpo como absoluta representación; a modo de lienzo o gran masa volumétrica en la que representar un asunto. Son entonces los elementos que en él aparecen, aparentemente trasuntos de la representación, los que se erigen en verdaderos protagonistas de la imagen. Así, podemos entender, en estos ejemplos, que además de la representación de la figura muerta de Cristo, el objeto principal del artefacto serán las llagas, especialmente la del costado por las connotaciones metafóricas que podemos encontrar en torno a ellas y al mensaje eucarístico y bautismal-redentor. Por tanto, una abstracción

⁸³⁶ Las complejas relaciones metafóricas en torno a las lágrimas serán estudiadas más adelante en este mismo capítulo.

⁸³⁷ Según relata Antonio Godeau en la *Vida de san Carlos Borromeo* (1678), Madrid: 1798. El mismo Carlos Borromeo, fue un devoto y se retiraba continuamente a orar en torno a una reliquia de la sangre contenida en una ampolla y otra del santo sudario de Turín.

⁸³⁸ Nos remite el autor a la obra de LAVING, Irving, «La muerte de Bernin: visions de rédemtion», en: *Baroque vision jésuite*, cat. exp., Caen, 2003, p. 105-112; o del mismo, *Bernini e il Salvatore. La "buena morte" nella Roma del seicento*, Roma, 1998.

del espacio de representación ya sea, marcado por la oscuridad del fondo o la ausencia de personajes en torno a Cristo, que plantean una segunda y más profunda lectura de la imagen invitando a prestar atención en las heridas mencionadas y la sangre que de ella emana.

Tanto la policromía, en el caso de Fernández como la pintura en el Champaigne revelan esta doble intención del artista (il. 13). De una parte vemos cómo de ambas heridas del costado surge un flujo de sangre ya coagulado en dirección descendente hacia la pelvis de la imagen. Sin embargo, junto a estos flujos de sangre, señales de un castigo; signos de la muerte de Cristo, aparecen otros pequeños flujos o gotas de fluidos que se dirigen en dirección perpendicular; caen en vertical en el momento en que el cuerpo aparece tendido. Si pensamos las horas que debieron pasar entre la muerte de Cristo en la cruz y la deposición del cuerpo, resultaría del todo imposible, debido a la ausencia de bombeo sanguíneo por el corazón y debido a la coagulación de la sangre, que emanase una sangre tan fresca y un agua como la que se representa más difícil incluso sería el sangrado de las pequeñas incisiones ocasionadas por la corona de espinas y que aún se siguen derramando. Por tanto, hemos de entender que no se trata de una intención realista, la plasmación del fluido en esta ocasión, sino una intención dialéctica la que se esconde. Ello nos lleva a la posibilidad de considerar a este fluido y su relación con la reafirmación sacramental del bautismo y de la Eucaristía, así como a la fuerza redentora de Cristo como principal asunto de la representación.

El protagonista de la obra entonces, no sería Cristo muerto, sino el tema representado a través del fluido, su propio corazón. El empleo de la llaga como escopia hacia el corazón, alma y pozo de la divinidad, que lo abre, enseña y pone en comunicación directa con el fiel por medio del flujo que de Cristo continúa manando. Si bien el cuerpo se presenta muerto, el interior aún permanece con vida; su alma está latente y muestra de ellos son las gotas que continúan derramándose en un *non finito* poder redentor.

Estas heridas han sido comparadas con las Puertas del Paraíso, como Pedro Ansalone considera en su *Tesoro del alma cristiana*: «Y de donde o de qué otra parte me podrá venir el perdón de los pecados si no es de esta Llaga, hermosa como puerta del Paraíso?»⁸³⁹, consideradas también como «ventanas abiertas en un muro», o por ejemplo, por Vincenzo Caraffa, como las puertas del «Templo vivo de su divinidad» en el caso de Cristo⁸⁴⁰. En este sentido puede constituir una paradoja, la de un cadáver viviente, pues Cristo, su alma, su espíritu, no ha muerto, permanece con vida, y de ahí la

⁸³⁹ ANSALONE, P., *Tesoro del alma cristiana. Las Llagas santissimas de Jesus* (1758), Trad. de Joseph Binafia, Manresa: 1834, p. 165.

⁸⁴⁰ CARAFFA, V., *Fascetto di Mirra, ovvero Considerazioni varie sopra le Piaghe di Christo*, Viena: 1638, p. 214.

fluidez de sus heridas, y por ello, aún a través de un cuerpo muerto, podemos alimentarnos de un espíritu, de un alma muy viva⁸⁴¹.

Algunas llagas se han asociado a diferentes atributos divinos en toda la literatura que, en torno a la devoción a las llagas, se desarrolla desde la segunda mitad del siglo XVI. La humildad, entonces, emana de la herida de los pies; de la mano izquierda, lo hace la paciencia; por la derecha la obediencia. Y de la misma manera, según el origen de cada rastro o flujo de sangre vertida, puede determinar en nosotros unos u otros beneficios. Y no solo esto, sino que también depende del momento de la Pasión en que se haya producido, relacionando flujo de sangre, efecto y momento pasional: «[...]le sang versé lors de la circonsicion effacerait le péché de luxure, celui du Jardin des Olives ôterait celui de la colère («l'ire»), la flagellation est associée à la gourmandise (?), tandis que le sang de la couronne d'épines est attaché à la «superbe», celui des mains à l'avarice, celui des pieds à la paresse, et du côté à l'envie»⁸⁴².

Dice Buenaventura: «Las llagas de Jesús son las flores rojo sangre de nuestro dulce y florido Paraíso, sobre las cuales ha de revolotear el alma como una abeja, libando ya en esta, ya en aquella. Por la herida del costado ha de llegar hasta el corazón mismo. A la vez corre la sangre en arroguemos por el Paraíso»⁸⁴³.

A partir de la operación escópica que supone la apertura de las llagas, y especialmente aquella del costado, el acceso al corazón constituirá, cada vez más un elemento devocional. Será durante el siglo XVII cuando la devoción al corazón de Cristo adquiriera una extensión sin precedentes. Si ya estuvo presente en las oraciones de santa Teresa, san Ignacio o san Felipe Neri, ahora, en torno a la meditación franciscana propuesta hacia las llagas de Cristo, la devoción al sagrado corazón se extiende y conquistando los imaginarios del catolicismo seiscentista (il. 14)⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ BELTING, H., «Le corps et les images come articles de foi», en, *La vraie image*, tard. J. Torrent, París: 2007, p. 132-134.

⁸⁴² COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII siècle*, Paris: 2011, p. 114.

⁸⁴³ San Buenaventura, «La Vid Mística», en: *Obras completas.*, pp. 727-731

⁸⁴⁴ Extraordinaria difusión tuvo la devoción, sobre todo durante el siglo XVIII. Un ejemplo será la obra del religioso del Oratorio de san Felipe Neri, el padre Teodoro de Almeida, *Entreteneamientos del corazón devoto con el santísimo corazón de Jesús como símbolo del amor y algunos actos del desagravio o de obsequio*, trad. de Francisco Vázquez, Madrid: 1818.

«Su preciosísima sangre se le derramaba por tantas venas como espadas traspasaron mi corazón. Las venas de sus manos y pies fueron horadada, y el dolor de sus nervios perforados le llegaba hasta el corazón y desde su corazón volvía de nuevo a recorrer sus terminaciones nerviosas. Su corazón era fuerte y vigoroso, al haber sido dotado de una buena constitución, esto hacía que su vida resistiera luchando contra la muerte y que su amargura se prolongara aún más en el colmo de su dolor»⁸⁴⁵.

A través del corazón de Cristo, directamente entramos en contacto con el corazón de Dios. La intención es la representación de ese Dios que, al ser infinito e incorpore, es teóricamente irrepresentable. En este sentido, Cousinié nos indica que la intención de Champaigne en su Cristo muerto será, sin duda, la representación de la divinidad pero en este caso, no lo hace a través de un rostro de extrema belleza, sino que Dios es representado en las llagas de Cristo, «[...] entrevu à travers les plaies du corps du Christ, qui serait *derrière* la toile/voile traversée, ou peut-être au sein du support»⁸⁴⁶.

Si bien la devoción al Sagrado Corazón ya la encontramos, en relación a la llaga del costado en san Agustín, san Ambrosio y san Juan Crisóstomo la consideran como origen de la sangre y el agua de la que se reciben los sacramentos⁸⁴⁷. Es en el siglo XVII el momento en que se impone, de manera sistemática e iconográfica esta devoción; coincidiendo con el periodo en que se producen las visiones místicas de santa María Margarita de Alacoque y que encontraron respaldo teórico en los textos de san Bernardo de Claraval, santa Clara, san Buenaventura, santa Gertrudis, santa Ángela de Folino, santa Catalina de Siena, santa Teresa o san Francisco de Sales. A partir de este momento y, partiendo desde Francia, alcanza todo el continente europeo durante el siglo XVIII.

«Estando así, lacerado y lívido, tan solo su corazón se mantenía vigoroso, pues tenía una buena y fuerte constitución. De mi carne, Él recibió un cuerpo purísimo y bien proporcionado. Su cutis era tan fino y tierno que al menor arañazo

⁸⁴⁵ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro I, cap. 27.

⁸⁴⁶ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII siècle*, Paris: 2011, p. 118.

⁸⁴⁷ FONTBONA, J., *La Cena del Señor. Misterio de comunión*, Barcelona: 2002, pp. 100 y ss.

inmediatamente le salía sangre, que resaltaba su piel tan pura. Precisamente por su buena constitución, la vida luchó contra la muerte en su llagado cuerpo. En ciertos momentos, el dolor en las extremidades y fibras de su lacerado cuerpo le subía hasta el corazón, aún vigoroso y entero, y esto le suponía un sufrimiento increíble. En otros momentos, el dolor bajaba desde su corazón hasta sus miembros heridos y, al suceder esto, se prolonga la amargura de su muerte»⁸⁴⁸.

Con este relato la Virgen revela a Brígida de Suecia cómo fueron los instantes en que Cristo se debatía entre la vida y la muerte pero, sin embargo, deja constancia, al igual que las representaciones del Cristo muerto de cómo el corazón se niega a morir, de cómo el corazón como pozo de todo lo divino, permanece con vida a pesar del cuerpo.

En estas páginas hemos podido comprobar cómo la estética de los fluidos ha sido empleada como un lenguaje codificado. De un lado, como dialéctica plástica empleada por los artistas para transmitir unas determinadas sensaciones, mientras que, por otra parte, son la herramienta elocuente empleada por el ámbito trascendental, de la divinidad, para comunicarse con la esfera terrenal. En este último sentido encontramos dos sistemas metafóricos de comunicación; de una parte la misma sangre Cristo que es *derramada* en la cruz sobre quienes contemplan la escena como elemento de redención, o bien ese flujo en ampollas y relicarios o asociadas a relatos milagrosos; de otra parte como elemento retórico empleado por Dios y que, de forma espontánea, aparece como señal de comunicación. En este último sentido, las llagas sobre san Francisco de Asís vienen a significar un poderoso y evidente mensaje plasmado, a través del derramamiento de sangre en forma de estigma sobre la piel.

La mayor parte de los tratados de oración o de meditación que se difunden entre los siglos XVI y XVII suscitan la existencia de una íntima relación entre dos ámbitos. Una relación fundada sobre un intercambio verbal, incluso de contacto táctil recíproco gracias a la «penetración», «absorción» e «incorporación» de un complejísimo imaginario visual en el intelecto del individuo.

Meditando sobre las «efusiones» de sangre o sobre las «cinco llagas», el devoto tiende a ampliar el sentido de sus oraciones. Según Lucas Pinelli, al contemplar cada una de las llagas y señales del

⁸⁴⁸ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro I, cap. 10. Vemos en esta descripción la correspondencia entre fluidos y corazón, y, efectivamente digo «vemos» por la visual descripción que Brígida de Suecia hace de la visión; un relato absolutamente teatralizado que invita a la meditación a través de la composición visual mental propuesta por Loyola.

martirio de Cristo, el devoto está implorando la intercesión del corazón de Este⁸⁴⁹ (il. 15). Una de las intenciones que mueven a la oración y a la meditación propuestas por Pinelli, será la búsqueda de fuerza, gracia, virtud, salud, etc. En el fondo de la cuestión reside un intercambio; se produce un diálogo, una especial interlocución que culmina con una respuesta a las peticiones; la concesión de los dones reclamados. Podemos así constatar, de una parte una emisión dialéctica dirigida por el fiel hacia el ámbito divino, a la vez que una respuesta, no dialéctica, sino contenida en la concesión de un don o en un acto simbólico, que parte de la trascendencia. Un lenguaje que utiliza como elemento dialectal a los fluidos y llagas de Cristo. En relación a ello, considera Cousinié, retomando a Caraffa y a Pinelli, que: «[...] les plaies sont d'ailleurs parfois comparées à des «fenêtres» d'où le Christ observe le dévot, ou bien à des «bouches» et à des «langues» continuant de solliciter miséricorde et pardon pour le monde»⁸⁵⁰.

A primera vista, la observación de las heridas y del propio Cristo se produce a través de una tabla, un lienzo o una representación de la divinidad, algo insuficiente, lejano y superficial; pero hay una serie de mecanismos retóricos que permiten a la representación en convertirse ella misma en objeto de devoción. Una resemantización de la obra de arte mediante un proceso a partir del cual, la pintura o escultura alcanza a significarla; un proceso casi de «Encarnación». Según esto: «Le dépassement de l'image se réalise ainsi non par un détournement du regard, une abstraction généralisatrice ou un oubli de l'image, mais, très concrètement, par sa *percée*, sa *traversée* vers un *au-delà* de la toile qui est évoqué par les plaies/incisions représentées à la surface du panneau. La proximité absolue de la vision, l'excès de la vision, débouche paradoxalement sur un *aveuglement* du voyant, aveuglé à la forme représentative par son contact, sans plus de distance, avec la matière et la couleur, traversant la toile en tant que support et espace de représentation pour accéder à une autre vision, contemplative, qui se réalise dans un espace moins visible qu'unitif et fusionnel»⁸⁵¹.

Gracias a los fluidos, los cuerpos aparentemente privados de movimiento se convierten en el principal elemento retórico, en un activo alejado de los tradicionales elementos emisores de un lenguaje o una acción; ahora se produce una acción de otra naturaleza, interior, estática; secreta y de compleja lectura; dos ámbitos, como los refiere Cousinié, uno corporal, «natural», «mortal» y otro «sobrenatural» e «inmortal». Además el autor, al respecto de lo tratado y en torno a Cristo

⁸⁴⁹ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 104.

⁸⁵⁰ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 104.

⁸⁵¹ COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 111. Véase también del mismo autor *Image et Méditation au XVII^e siècle*, Rennes: PUR, 2007.

muerto de Champagne, abre la posibilidad a que se esté produciendo otra acción oculta y que no apreciamos; sería entonces este el momento, entonces, en que Cristo desciende al Limbo durante los tres días en que permanece muerto, y ese flujo que aún sigue emanando, la evidencia material de la acción, el bautismo de quienes aún no lo están y acude a su salvación. De nuevo vemos la relación entre Cristo y la capacidad redentora de su sangre que impregna y dota o enriquece de sentido o significado a numerosas realizaciones plásticas. Se trata por tanto de «une action dissimulée, parallèle à la non-action apparente, et c'est elle qui peut devenir également le modèle de la propre relation du Christ au dévot attendant dans le monde, comme les âmes dans le Purgatoire, ce réveil, salut et union au Christ»⁸⁵².

Estos Cristos yacentes aparecen representados en espacios de la más absoluta abstracción, evitando la distracción de otros elementos, que podrían ser de carácter anecdótico, en pro del incremento de la capacidad de elocuencia de las figuras. Se pretende que nada distraiga en el proceso de contemplación y meditación, permitiendo la comunicación entre los elementos. Solamente un sudario ligeramente manchado de sangre sirve de escenario, un recuerdo a la Sindone que enfatiza la presencia de la imagen. Se trata por tanto de un espacio sobrenatural, trascendental, de la «cuarta dimensión» que refiere Duchamp, ruptura de esa «cuarta pared» teatral y que invita a una intimísima contemplación.

Muy relacionado con los manuales de meditación y oración en torno a las llagas de Cristo y fluidos sanguíneos, se extiende la devoción a los instrumentos del castigo, participando igualmente de la recuperación de reliquias que se produce tras el Concilio de Trento. Estas reliquias van adquirir una importancia que llega incluso a igualar a la relevancia que tiene la Forma eucarística. Consecuencia inmediata será la construcción de grandes centros devocionales como el vallisoletano Monasterio de la Santa Espina erigido para albergar la santa reliquia. Esta reliquia se venera en un camarín que no siempre permanece abierto; mediante un sistema de puertas, la reliquia puede exponerse o bien desaparecer de la vista. En estas puertas, a modo como de representación sustituta encontramos la pintura de un ostensorio con una Sagrada Forma. Se está produciendo una asociación o casi identificación entre elementos devocionales, ahora de idéntica consideración⁸⁵³.

⁸⁵² COUSINIÉ, F., *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011, p. 126.

⁸⁵³ La importancia de elementos asociados con los efluvios de Cristo y con las llagas queda constatada también en nuevas oraciones y prácticas como la que Francisco de Borja propone; una suerte de rezos a modo de rosario en torno a la corona de espinas y a las cinco llagas.

Una absoluta llamada de atención, por parte de la escultura a este asunto, si no tanto a la devoción, si a mostrar la crueldad del castigo a través de los instrumentos de la pasión, la encontramos en el grupo del Entierro de Cristo, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid obra de Juan de Juni. Será la figura de José de Arimatea mostrando, con gran patetismo, una de las espinas que habían quedado clavadas en la cabeza de Cristo. No cabe lugar a dudas de que esta será una de las primeras escultura que podríamos considerar como pertenecientes a una estética muy próxima al Barroco (il. 16). La elocuencia de la figura que abandona el espacio de representación, que se abstrae y por un momento es ajena a lo que sucede en el entierro, para dirigirse de una forma directa al espectador, resulta una evidencia de que las intenciones en la representación están cambiando. No solo basta a Juni sobrecoger mediante una representación patética, sino que utiliza una de sus figuras para que dialogue con quien contempla la escena invitándolo a participar del horror de la misma.

La Virgen también resultará protagonista junto a las espinas de Cristo en el relato inspirado por Brígida de Suecia en el que se describe cómo María se pincha al retirar las espinas que habían quedado incrustadas en la cabeza cumpliéndose la palabra del profeta Oseas, *Sanguis sanguinem tetigit*⁸⁵⁴. Tanto Rubens como Juan de Cartagena en sus *Homilías* reflejan un asunto en el que, no solo se produce un derramamiento de un flujo sanguíneo, sino la unión, de nuevo, entre las sangres de madre e Hijo; como describe fray Diego de Santiago (il. 17):

«Aplicó -la Virgen- sus benditas manos para quitar la corona, que tan introducida se hallaba en la cabeza: y como estaban las puntas tan espesas, heríase las manos la Señora: con poco que removía la corona, refrescábansele a la cabeza de Christo las llagas: corría sangre de estas llagas y de aquellas heridas: y ensangrentadas manos de María con la sangre de sus manos, y con la sangre de la cabeza del Hijo, vea la Señora mezcladas en sus manos dos sangres. Quien distinguía de sangres era la diferencia de veneros; no sus entrañas, que quebrantadas de dolor para abrir puerta a la sangre que se les venía a las manos, era la viveza de sus sentimientos el ver que entre los despojos del mayor martirio y del mayor desprecio había encontrado su sangre otra sangre parcial, ó otra parte de sangre que dio al mundo para el común remedio»⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴ Juan de Cartagena, *Homil.*, IX, t. III, pp. 456 y 457, citado por MÂLE, Emile en *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 260.

⁸⁵⁵ Diego de Santiago, *Dolores de María Santísima historiadados, ponderados y empeñados*. Madrid: 1790, pp. 364 y 365.

Al igual que las espinas de la corona, elementos como clavos, sudario o flagelos van a aparecer en las representaciones, en este caso no tanto como objetos de veneración, de la manera en que sí lo hacen comportándose como reliquias, sino como testimoniales que, enfatizan la credibilidad del relato a la vez que aportan la nota dramática retórica suficiente para la conmoción barroca.

Ya hemos visto cómo el efluvio sangriento puede aparecer representado de varias maneras, en función de las connotaciones elocuentes y dialectales que residan tras su representación. Lo que parece claro, en toda la tradición, no solo estética sino retórica de la representación de la sangre, es que resulta fundamental el estado de fluidez de la misma. Hemos visto cómo las ampollas con sangre de un santo adquieren cualidades especiales a partir de la licuefacción. Es decir, que el cambio de estado de una materia se erige en garante de una serie de cualidades; resultaría como si la divinidad o santidad permaneciese latente en la ampolla de sangre durante el año y volviese a cobrar vida, a despertarse y a recuperar los valores que en ella se depositan, derivados de una creencia, en el momento de la licuefacción⁸⁵⁶. Algo similar ocurre en relación a la sangre derramada por Cristo. encontramos representaciones en la escultura en que estos solo reclaman una intención dramática, teatral o narrativa, mientras que en otras representaciones, esta presencia aspira a una intención teatral. Para ilustrar esta hipótesis vamos a emplear dos imágenes mencionadas; de una parte la figura de Cristo, perteneciente al grupo del Entierro del Museo Nacional de Escultura que Juan de Juni realiza entre los años 1541 y 1545, y de otra el Cristo Yacente que Gregorio Fernández realiza sesenta años más tarde y también en el mismo museo (ils. 18 y 19). En la primera podemos comprobar cómo el flujo que emana del costado de Cristo, se ha transformado ya casi en una costra; se ha secado y coagulado. Resulta ser la representación de un flujo sanguíneo carente de vida, energía o fuerza dialectal; sirve solamente como recuerdo del castigo vivido. Sin embargo, como ya se ha expuesto en puntos anteriores, tras la representación del flujo sanguíneo en el costado del Yacente de Fernández, se esconde otras intenciones que van más allá del relato iconográfico; Se oculta toda una capacidad retórica y relato metafórico redentor que hace uso de la técnica polícroma para su expresión.

Por tanto debemos entender cómo este flujo, en su estado líquido, ya sea sobre una imagen escultórica o pictórica, o el fluido en sí, adopta unos significados culturales muy diferentes. Si bien,

⁸⁵⁶ Frédéric Cousiné se refiere a esto mismo al reflejar en su *estética de los fluidos* : «Dans le cas du *Christ mort* notamment, la manifestation toujours vive du sang s'écoulant encore des plaies, pourrait démontrer l'adhésion à la croyance en l'incorruptibilité du sang du Christ, conséquence de la persistance de l'union du sang versé par le Christ au Verbe, y compris lors des trois jours au tombeau», pp. 85 y 86.

puede erigirse, mediante la licuefacción, en símbolo de vitalidad, dinamismo y energía, con capacidades determinadas, en el momento en que se coagula, se transforma en señal de muerte y pérdida de capacidades no solo físicas sino también retóricas.

Conclusión

La sangre de Cristo, en la estatuaria barroca española, al igual que hemos visto en los tratados tanto medievales como modernos, puede adquirir significaciones que van más allá de la simple representación anecdótica o argumental. Un proceso de representación de extraordinaria poética que se hace acompañar de toda una tradición literaria ya sea en forma de tratados devocionales, libros de oración y meditación, sermones y relatos de carácter religioso.

Si bien hemos utilizado como ejemplo solamente la sangre derramada por Cristo, los santos o personajes relacionados con el catolicismo, se debe a que, mientras que en escultura o grabados encontramos numerosas representaciones en que la sangre aparece como protagonista, ajena a relatos religiosos, en escultura, cuando se representa, lo hará vinculada a una iconografía cristiana; esencialmente en la escenas de la Pasión, en escenas de martirio o en representaciones metafóricas eucarísticas. Sería entonces conveniente una investigación de los significados y capacidades elocuentes del flujo sanguíneo en otro tipo de representaciones, esencialmente pictóricas y ajenas al ámbito religioso en que se desenvuelve la escultura barroca española. Escenas de género, de batallas u otros relatos de carácter histórico o mitológico hacen uso de la representación de los fluidos como elemento narrativo.

Sangre/Eucaristía

«Esto hizo conmigo el Señor: Me mostraba de lejos su sacratísimo costado y yo lloraba por el deseo inmenso de acercar mis labios a la sagrada herida [...].

Después acercó mi boca a la llaga del costado. Entonces mi alma, arrebatada por un deseo grande, entró toda en aquella herida, y en ella encontró tanta dulzura y tanto conocimiento de la divinidad que, si lo pudierais comprender, os maravillaríais de que mi corazón no se haya despedazado y de que haya podido continuar viviendo en semejante arrebato de amor y ardor»⁸⁵⁷.

Estas palabras de Catalina de Siena⁸⁵⁸ describen a la perfección la devoción y sentir de la santa hacia la sangre de Cristo. Un fluido que aparece continuamente presente en la literatura mística como alimento y como bien eucarístico. Una iconografía y unos relatos que van a ser recuperados en una inmensa campaña de reafirmación eucarística como una de las principales campañas contrarreformistas. Un ejercicio propagandístico para el que la recuperación de textos desde la Antigüedad hasta la historia reciente, resultará la principal base teórica y modelo. Además, el empleo de un novedoso y complejo programa de imágenes cuya difusión alcanza hasta el último rincón ocupado por el catolicismo. Los textos de Catalina de Siena van a significar uno de los más importantes ejemplo eucarísticos y de veneración a la sangre y cuerpo de Cristo:

«Nos basta con quererlo para que la sangre de Cristo sea nuestra bebida y su carne nuestro alimento; el hambre del hombre no puede saciarse de ninguna otra manera, y solo la sangre puede saciar su sed. Si el hombre poseyese el mundo entero, no le bastaría para saciarse, puesto que las cosas del mundo son inferiores a Él. No puede satisfacerse más que con la Sangre, porque la Sangre se halla impregnada de la divinidad eterna del ser infinito, cuya naturaleza es superior a la del hombre»⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ Catalina de Siena en SAENZ, A., *Arquetipos cristianos*, Pamplona: 2005, p. 41.

⁸⁵⁸ Se ha considerado a la santa como uno de los pilares básicos de la devoción ala sangre de Cristo. Incluso la mística que se desarrolla en torno a ella, se ha denominado «mística cateriniana», MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., «Imágenes emocionadas. Devoción e identidad en la España Moderna», en CANALDA, S. y FONTCUBERTA, C. (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona: 2014, pp.13-32, p. 29.

⁸⁵⁹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., «Imágenes emocionadas. Devoción e identidad en la España Moderna», en CANALDA, S. y FONTCUBERTA, C. (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona: 2014, p. 42.

Este fragmento es una prueba absoluta, no solo del valor de la Eucaristía, sino del papel que la representación de la sangre de Cristo adquiere en el arte; unas connotaciones dialécticas que llevan a establecer un metarrelato, una doble lectura de los artefactos plásticos en que aparecen⁸⁶⁰. Ejemplos de la resemantización de las esculturas en torno a las necesidades programáticas y a la difusión de elementos eucarísticos la encontramos en tres Cristos yacentes, dos de ellos en Valladolid y el tercero en la ciudad de Lerma (Burgos). Si aún quedan dudas respecto al significado de estas imágenes y de los flujos sangrientos que las recorren, y hacen poseedoras de un metarrelato además del propio alcance iconográfico, encontramos en ellos una característica que les hace trascender el concepto de imagen religiosa. No solo encontramos en ellos la representación de la sangre y el cuerpo como alegoría eucarística encontramos en ellos sino que, la llaga del costado, aquella escopia abierta hacia el corazón, oculta un pequeño ostensorio. Si en el Cristo Yacente que Gregorio Fernández realiza para el Convento de Santa Clara de Lerma en 1606, se dispone un pequeño relicario imitando la llaga con una ampolla que contiene la sangre de Cristo, el similar yacente⁸⁶¹ de la Iglesia Conventual de San Pablo de Valladolid incluye un relicario para albergar la Sagrada Forma⁸⁶². El tercero de los yacentes, en la iglesia de Jesús Nazareno de Valladolid, obra de Pedro de Ávila, acoge, en lugar de un ostensorio con la Sagrada Forma o un pequeño relicario con la sangre de Cristo, un sello de los denominados «Agnus Dei», traídos de Roma y realizados con la cera del cirio pascual bendecido por el Papa que, igualmente adquirirían propiedades milagrosas. En el sello, la inscripción «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*» remite al poder redentor de Cristo, a partir de cuyo derramamiento de sangre, al modo que eran sacrificados los corderos, limpiaba los pecados de los hombres⁸⁶³.

Podemos por tanto entender a algunos de estos yacentes no solo como interpretaciones de un asunto iconográfico sino como auténticas mesas de altar en las que todo, incluido el paño, está dispuesto para el banquete eucarístico. Una confluencia entre penitencia, eucaristía y redención representada por la «fuente» aún viva de Cristo.

⁸⁶⁰ Esta sería la manera en que deben entenderse y leerse algunas de las representaciones de Cristo yacente.

⁸⁶¹ Jesús Urrea lo ha atribuido a Gregorio Fernández como una obra realizada en torno a 1610 en URREA, Jesús, *Esculturas de Gregorio Fernández*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular, 1984.

⁸⁶² Al igual que hemos visto en el Cristo Yacente del Museo Nacional de Escultura, obra igualmente de Gregorio Fernández, aparece un flujo sanguíneo en dirección vertical. Además la dimensión que adquiere la mancha le otorga un protagonismo, haciendo casi de la representación una suerte de bodegón abstracto con la Sagrada Forma y la representación de la sangre.

⁸⁶³ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.,

«Yo soy la vid, vosotros los sarmientos»⁸⁶⁴.

Las referencias a la sangre de Cristo como origen de la Eucaristía constituirán uno de los elementos más veces representados de la estética barroca española. Ya en un momento previo a los impulsos plásticos contrarreformistas, en la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca, un Cristo de la Sangre derrama de las llagas su sangre que es recogida por ángeles en cálices. Una escena que se convertirá en una constante del episodio plástico contrarreformista y barroco.

La devoción sacramental llevará a la aparición de numerosas hermandades y cofradías que tendrán al «Santísimo Sacramento» como principal objeto de devoción. Estrechamente vinculada a la Eucaristía, a partir de la sangre, Emile Mâle recoge la descripción del escudo que portaban los cofrades durante la procesión de la Cofradía de santa María del Sufragio en Roma. En él, un ángel inclinaba una urna de la que salía un chorrillo de agua, «imagen de las oraciones que aliviaban las almas de los que sufrían»⁸⁶⁵.

Esta relación directa entre sangre que emana del cuerpo de Cristo y culto eucarístico encuentra un momento de especial significación en el siglo XIV en aquella misa oficiada por el Papa Gregorio I Magno, este había tenido la visión de Cristo en el altar derramaba un flujo de sangre que iba llenado el cáliz (il. 20).

En torno a la revalorización del culto eucarístico, se crea a lo largo del «Planeta católico»⁸⁶⁶ un complejo imaginario retórico-visual que hará de los artistas, los auténticos predicadores postconciliares. La aparición del tabernáculo en los retablos, adornados con imágenes de Cristo, como niño, resucitado o en momentos de la Pasión⁸⁶⁷, será durante los siglo XVI un elemento en que poner en práctica los juegos retórico-visuales de la maquinaria plástica española. Absolutos artefactos elocuentes en los que el misterio eucarístico es representado a partir de la figura de Cristo, especialmente la iconografía vinculada a la Pasión, muerte y Resurrección (il. 21).

Estrechamente relacionada con la Eucaristía, en un proceso de asimilación de roles, el Sagrado Corazón, viene a sustituir, en no pocas ocasiones a la representación eucarística. Como si no hubiese diferencia, en la iglesia de Santa María de León vemos un relieve, del Corazón de Jesús dentro de

⁸⁶⁴ Juan 15: 1-8

⁸⁶⁵ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 68.

⁸⁶⁶ R. DE LA FLOR, F., «El Planeta católico», en MÚJICA, R. (ed.), *Barroco peruano*, Lima: 2002, pp. 3-30.

⁸⁶⁷ No solo con la representación del Resucitado, sino de Cristo como Buen Pastor, niño, portando a un cordero, o representaciones pacifistas como la del Museo Nacional de Escultura; en este último sentido, encontramos la asimilación entre Pasión, Sangre y Eucaristía en un mismo elemento.

un ostensorio, y al pie, en actitud de adoración aparecen San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier»⁸⁶⁸. Se trata del establecimiento, desde los años de la Contrarreforma de una asociación e identificación entre Sagrada Forma, efluvio sanguíneo y corazón como «moradas» de la divinidad.

La vocación eucarística del «Estado católico» no solo queda plasmada mediante la representación de la propia Eucaristía, sus motivos alegóricos o temas estrechamente vinculados. Van a ser los santos que especialmente defendieron y veneraron a la Eucaristía los nuevos emblemas empleados por las órdenes religiosas. San Buenaventura, san Ramón Nonato, san Carlos Borromeo,⁸⁶⁹ santa Clara de Asís,⁸⁷⁰ san Ignacio de Loyola y san Norberto (il. 22). hay otra representación de origen eucarístico, que aunque no representada tanto en escultura, sí que abunda en pintura en las artes españolas del Siglo de Oro; será el tema de la última comunión, con especial difusión de las de san Buenaventura, santa Teresa o san Jerónimo.

Que la sangre humana al hombre
sea daño y no sustento,
distingo el antecedente;
la sangre humana, concedo,
que no está divinizada;
la divinizada, niego,
como lo está la de Cristo,
produciendo a un mismo tiempo
dos efectos, natural
y espiritual efecto,
por la hipostática unión,
y decláreme un ejemplo.
De ponzoña la triaca
se compone, pero siendo

⁸⁶⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca*, p. 22.

⁸⁶⁹ Ya se ha comentado la devoción que practicaba a la reliquia de la sangre de Cristo y a la Eucaristía.

⁸⁷⁰ Santa Clara de Asís se erige como una de las figuras más importantes en torno a la Eucaristía y su reafirmación por el milagroso acontecimiento que ocurre en 1240 en el que la santa consigue hacer huir a unos soldados sarracenos con solo mostrarle la Sagrada Forma.

conficionada con otros
 cordiales medicamentos,
 es remedio que los guía
 y lleva al corazón. Luego
 aunque humana sangre sea
 la sangre de Cristo, yendo
 templada con la divina
 substancia de Dios inmenso,
 es antídoto con que,
 quitado el horror primero,
 lo que humano fuera daño,
 divinizado es remedio⁸⁷¹.

A lo largo del relato construido hasta ahora subyace la idea de la sangre de Cristo como alimento para el alma y es que, en relación al funcionamiento de la teoría de los humores, los valores y cualidades del individuo residirían en la sangre, en circulación por todo el cuerpo. La sangre como licuación del corazón, entendido a su vez como «pozo» o «morada»⁸⁷². Como tal, mediante la Eucaristía, los hombres reciben de la sangre de Cristo una serie de valores; de ahí la extensión del flujo como alimento que ya no solo es recogido en cálices por ángeles sino que aparecerá representada en lagares. Esta idea subyace en Buenaventura al reconocer en el vino «la imagen de la sangre que se extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensada por los judíos en el lagar de la Cruz» (il. 23).⁸⁷³

Como alimento para el corazón, los visionarios medievales en no pocas ocasiones se describen bebiendo del flujo divino. Como absolutas devotas de la sangre de Cristo, la ya mencionada Catalina de Siena, para quien la sangre «es expresión de la redención operante de Jesucristo y revelación del amor eficiente y providente de Dios sobre el hombre»⁸⁷⁴ y Ángela de Foligno suponen

⁸⁷¹ Pedro Calderón de la Barca, *Loa para el auto sacramental intitulado "A Dios por razón de estado"*, versos 209-234.

⁸⁷² Sobre la construcción del sujeto, véase R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012.

⁸⁷³ Buenaventura, «Tratado de la preparación de la Santa Misa», en: *Obras completas*, p. 587

⁸⁷⁴ ROYO MARÍN, Antonio, *Los grandes maestros de la vida espiritual*, Madrid: 1973, p. 244

los ejemplos más relevantes del banquete místico en el que se cierra ese ciclo de relación de amor entre las santas y Cristo, una sangre con la que se riega el jardín que es la Iglesia⁸⁷⁵

Santa Ángela de Foligno también se aproximará tanto a las llagas que tiene la impresión casi de beber, a partir de cuyo acto comprende las dimensiones y la urgencia del Amor. Un ejemplo de la transmisión de valores a partir de la sangre de Cristo.

La Virgen también se alimenta de la sangre de Cristo, al igual que Este lo hizo con su leche. Un intercambio de dones y bienes de naturaleza espiritual a través de un fluido que constata la importancia que éstos adquieren en la representación plástica barroca. La sangre y su poder redentor, que todo lo inunda, no solo metafóricamente sino físicamente aparece en toda una tradición plástica que tiene su origen en la Edad Media. Con el contacto sanguíneo, no solo se tiñen los espíritus sino todo cuanto rodea a Cristo. El sudario sobre el que se «escribe» con sangre o el manto de la Virgen en la obra de Simon Vouet *Le Vœu de Louis XIII en Notre Dame* (il. 24) donde las ropas de la madre se han teñido de rojo tras el contacto con la sangre; de nuevo una relación poética entre los fluidos y la representación.

Lágrimas

«Vosotros que pasasays la vida llorando por los bienes del cielo, perseverad en vuestro llanto, que no caen en tierra vuestras lágrimas. Antes, quando salidas de vuestros ojos van corriendo por las mexillas, manda Dios a los angeles que las tomen antes que caygan en el suelo, y se las presenten en el cielo para recrearse con la vista dellas»⁸⁷⁶.

⁸⁷⁵ SÁNCHEZ HERRERO, J., «Pasión y sangre», en *L'enseignement religieux dans la Corounne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIII^e-XV^e siècle)*, Madrid: 2003, p. 136.

⁸⁷⁶ Martí Gelabertó, *La palabra del predicador*, Barcelona: 2005, pp. 186 y 187. Esta descripción de enorme fuerza visual recoge la consideración del llanto en la España de los sermones y las predicaciones del siglo XVII.

El llanto ha sido una constante a lo largo de la historia. Identificado con prácticas, tanto individuales como sociales, se convierte en un gesto habitual desde la Edad Media, especialmente el llanto en público. Ya sean las plañideras de la Antigüedad más temprana, el público hispano que, compungido atiende a los sermones de Vicente Ferrer o Bernardino de Siena y al discurrir de procesiones pasionales en la España del Siglo de Oro o a miles de coreanos llorando en público la muerte del líder Kim Jong-il, las lágrimas y el llanto conllevan una suerte de intensas significaciones socioculturales. De nuevo el derramamiento de un fluido se convierte en una potente arma dialéctica que emite una información y que, a la vez, los receptores aprehenden de una manera especial. van a intervenir en esta especial comunicación elementos absolutamente diferentes a los que habitualmente han sido utilizados para las prácticas discursivas.

Las lágrimas han sido entonces interpretadas como una señal de la comunicación directa de Dios con el individuo. Se producen en el espacio y en el momento en que la divinidad pretenden manifestarse, de la misma manera que podía hacerlo mediante desmayos o estigmas. En estrecha relación con la mística, la ascética y las nuevas modalidades de oración y meditación, invitan a considerar las lágrimas como la manifestación interior de la divinidad.⁸⁷⁷

Serán muy numerosos los momentos y causas por las que, el llanto hace acto de presencia en los textos derivados del Cristianismo. Si bien en el Antiguo Testamento encontramos cómo afecta a los profetas Isaías, Jeremías, Ezequiel o Joel o al rey David, en el Nuevo comprobaremos que también el mismo Jesucristo derramó sus lágrimas⁸⁷⁸. De quien no constaba que hubiera reído nunca⁸⁷⁹. Además de los mencionados, los santos cuyo llanto mayor trascendencia ha tenido, por su significación serán María Magdalena y san Pedro arrepentido; modelos ejemplares en los que el llanto ha *obrado* de una manera especial.

El llanto, si bien se asocia a acontecimientos emocionales, de la misma manera que son la evidencia de un cambio emocional en el individuo, a partir de la afección de un sentimiento determinado; las

⁸⁷⁷ El contexto en que encontramos esta nueva manera de entender la religiosidad se inicia en el siglo XII, momento a partir del cual se aspira a un tipo de comunicación más directa entre fiel y Dios. Ello coincide con el inicio de la sistematización en la indagación de los comportamientos del propio cuerpo humano, del hombre y de sus modos de actuación. De esta manera, a partir del entendimiento del funcionamiento de la mente, el alma y el cuerpo del individuo, se pueden generar unos mecanismos determinados conducentes a la vectorización de la sociedad.

⁸⁷⁸ Hay que señalar en este punto cómo las pasiones y las emociones no fueron circunstancias que moviesen a Cristo. Es muy representativo el que Cristo se mostrase melancólico, incluso derramando lágrimas en determinados momentos a la vez que en ningún momento se refiere a que riera. Por tanto, el llanto es susceptible de ser considerado como uno de los afectos con mayor relevancia para el Cristianismo.

⁸⁷⁹ PÉREZ.SÁNCHEZ, A. E., SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A., (eds.), *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000.

lágrimas derramadas se van a convertir en una señal de cambio, en la frontera entre un estado, no solo emocional, y otro; en el tránsito hacia una nueva vida. En este sentido María Taussiet refiere cómo Lope de Vega, tras la muerte de su mujer e hijo toma la decisión de ordenarse sacerdote; una decisión que adoptada a partir de un tiempo de duelo y llanto, asociándose por tanto ese derramamiento de lágrimas a un proceso de cambio⁸⁸⁰.

En torno al llanto, al poder, función y beneficios de las lágrimas, desde el siglo XVI se han generado numerosos tratados y escritos de carácter teórico en que éste aparece considerado como ejercicio de comunicación con la divinidad; una vía para alcanzarla, pero también una respuesta mediante el «don de lágrimas». Y es que las lágrimas tienen esa capacidad de transmitir un mensaje mediante un lenguaje no verbal; se piensan durante el barroco como elementos autónomos para la expresión que revela un estado interior; verdadera imagen del individuo para la cultura y el sentir seiscentista.

Robert Southwell constituye uno de los modelos de comportamiento barroco; unido a la Compañía de Jesús desde 1580, se traslada a Inglaterra predicando de manera clandestina y permaneciendo en el territorio desoyendo el decreto de la reina Isabel resultando finalmente ejecutado en 1595. Durante los años que permanece en el país desarrolla una obra literaria entre la que destacamos su *Mary Magdalen Funeral Teares* de 1591 en donde adapta la tradición de María Magdalena a los ejercicios de meditación ignacianos. Será tal la importancia y el flujo del llanto de la Magdalena que los ángeles que acuden a recoger sus lágrimas acaban por sumergirse en el torrente que derrama⁸⁸¹.

Un emblema de esta poesía en torno a las lágrimas que se genera durante la segunda mitad del siglo XV, será la obra de Tasso, *Lagime della Beata Vergine e Lagime di Cristo* que ve la luz en 1593 y en la

⁸⁸⁰ TAUSIET, M., «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S, *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: ABADA, 2009, pp. 189.

⁸⁸¹ BENEDICT, M. R., «The Ministry of Passion and Meditation: Robert Southwell’s Marie Magdalens Funeral Teares and the Adaptation of Continental Influences», en *English Theses*, Georgia: 2010, consultado en http://cholarworks.gsu.edu/english_theses/79 en mayo de 2015.

que recoge los episodios y motivos del llanto en un precioso poemario que va a resultar fundamental para la creación plástica italiana del siglo XVII en torno a la poética de las lágrimas⁸⁸².

En Italia también, la obra de Roberto Belarmino *Libro del gemido de la paloma*, de 1659 supondrá un antes y un después en la forma en que el clero y los devotos entienden la espiritualidad. Una obra deudora de los *Ejercicios* de Loyola en la que las lágrimas aparecen como el instrumento más idóneo para la comunicación con Dios⁸⁸³.

En 1649 aparece una obra que resultara fundamental para la medicina, las artes y la filosofía como es el *Tratado de las Pasiones del Alma* de Descartes donde entiende que cuerpo y alma se encuentran en las lágrimas.⁸⁸⁴

Otra obra mucho menos conocida es la del franciscano Bernardino Turamini de 1632, *Lacrime sacre loquaci d'amare Divino, Appassionato*⁸⁸⁵ donde presenta a la lágrima como un espacio retórico común a Cristo, la Virgen, Luzaro, y Marta; emblema de la santidad y expurgación.

Ya en España, las obras de Blas Verdú, *Tratado de las lágrimas y conversión de Santa María Magdalena* de 1605⁸⁸⁶; la de Luis de Puente, *Guía espiritual* de 1609 y en la que decida una parte fundamental al significado de las lágrimas⁸⁸⁷; o la *Defensa de las lágrimas de los justos perseguidos...*, de Pedro Calvo en

⁸⁸² «V oi che sovente il Re d'eterno regno/ Alla colonna, e'n su la croce esangue/ Qui contemplate, e'l duro, iniquo sdegno/ Ond'aspramente egli è percosso e langue;/ D'alta corona di martiri indegno Chi si dimostra? e nega il sangue al sangue?/ Deh, chi le vene mai n'ebbe sì scarse,/ Che temesse versarlo ov'ei lo sparse?/ [...] Ma chi piange? e che piange? alme pietose,/ Pensate meco, è l'Uom che duolsi e piange./ Ma l'Uomo è Dio, che'l suo divino ascose/ Nel suo mortal che s'addora ed ange./ L'uom freme Dio ch'a sè n'impose/ Il peso; e non avvien ch'egli si cange:/ Ma fa il caduco eterno, ond'ei s'adora; Tal che al pianger dell'Uom Dio stesso or plora.» en TASSO, Torquato, «Lagrima della Beata Vergine e Lagrima di Cristo», en LATINI, Brunetto [ed.], *Raccolta di lirici e satirici italiani*, Parte 1, Firenze: Tipografia Borghi e Compagni, 1835, pp. 629 y 630.

⁸⁸³ BELARMINO, R., *Libro del gemido de la paloma, esto es del bien y utilidad de las lágrimas, por el eminentísimo cardenal Roberto Belarmino, de la Compañía de Iesus. Aumentado y traducido del latín en castellano por el Padre Alonso de Andrade, de la Compañía de Iesus, natural de Toledo, Calificador del Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición*, Madrid: María de Quiñones, 1659.

⁸⁸⁴ DESCARTES, R., «Origen de las lágrimas», en *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649), ed. de Agustín Izquierdo, Madrid: 2005, pp. 152-155.

⁸⁸⁵ Citado por MELLACE, R., «La escuela de las lágrimas. La sensibilidad barroca y la música», en AULLÓN DE HARO, P. [coord.] *Barroco*, Madrid: 2013, pp. 969-987.

⁸⁸⁶ VERDÚ, B., *Tratado de las lágrimas y conversión de Santa María Magdalena...*, Barcelona: 1605.

⁸⁸⁷ PUENTE, L. de, *Guía espiritual* (Valladolid: 1609), Madrid: 1942.

1611, suponen la apertura seiscentista a la retórica del llanto y de las lágrimas de extraordinario impacto y aceptación de la sociedad española barroca⁸⁸⁸.

Además de los tratados recogidos, se encuentran multitud de capítulos y referencias a las «lágrimas barrocas», su origen, función y significado, así como una extraordinaria creación poética cuyos máximos exponentes serán Lope de Vega y Juana Inés de la Cruz,⁸⁸⁹ no solo en cuanto al empleo de las lágrimas en su obra, sino a cómo el llanto afecta decididamente la propia creación literaria. En este sentido, no solo los literatos, sino que también los artistas son reflejo de cómo el llanto o una fuerte intensidad emocional les empuja hacia, y condiciona la creación artística. Por ejemplo, los últimos años de vida del escultor granadino José de Mora, según relata el fraile De la Chica, el escultor estaba sumido en un estado de locura y melancolía que le llevaba dibujar y a modelar pequeñas figurillas en barro y cera⁸⁹⁰.

Las emociones y su expresión durante el siglo XVII constituirá una forma auténtica de mostrar las verdaderas bondades del individuo. Son muy numerosos los relatos hagiográficos en que se describen los episodios de santos envueltos en lágrimas⁸⁹¹,

Marcos de Lisboa, en las *Crónicas de S. Francisco*, nos hace referencia a los muchos motivos de llanto del santo y cómo ÉSTE se deshacía en lágrimas.⁸⁹²

El llanto no constituye una forma espontánea de expresar las emociones, sino que podía ser fruto o parte de un ritual como aparece en diferentes culturas⁸⁹³, y es que el derramamiento de lágrimas resultaba esencial como prueba visible de la existencia de algunos sentimientos en el individuo.⁸⁹⁴

Como principal órgano de control de las emociones, el corazón, como «pozo» o de pósito de bondades y verdadera residencia del alma del individuo, «se pensaba que los ojos tenían una

⁸⁸⁸ CALVO, P., *Defensa de las lágrimas de los justos perseguidos...*, Valencia: 1611.

⁸⁸⁹ Para saber más véase la extraordinaria contribución al tema de GONZÁLEZ ROLDÁN, A., «Imágenes del llanto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 255-282.

⁸⁹⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *José de Mora*, Granada: 2000, p. 136.

⁸⁹¹ Marcos de Lisboa en su *Crónicas de San Francisco*, describe los numerosos motivos que llevaban al santo a deshacerse en lágrimas casi haciéndole perder la vista. Citado en LIGORIO, A. M. de, *Meditaciones sobre la Pasión de Jesucristo* (1777), Madrid: 1980.

⁸⁹² p. I, lib. I, cap. 86

⁸⁹³ Cita en este punto las islas de Andaman, los indios Tapiaré en Brasil o algunos rituales del sur de Italia.

⁸⁹⁴ WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, pp. 148.

especial conexión con el corazón, pues le servían de expresión hacia el exterior»⁸⁹⁵. Como recoge Catalina de Siena: «Quiero que sepas que toda lágrima procede del corazón»⁸⁹⁶, porque no hay ningún miembro en el cuerpo que desee satisfacer tanto al corazón como el ojo»⁸⁹⁷.

Y es que, estrechamente vinculado con el sentir católico, se consideraba a la nación española como especialmente blanda y abierta a la expresión emocional, especialmente hacia el llanto, como veremos, símbolo de virtud cristiana. Una expresión emocional que resultará del todo indisociable de la contemplación de las imágenes, ya sean mentales o físicas durante los ejercicios de meditación. Al respecto y en una afirmación de absoluta defensa del uso de las imágenes, Teresa de Ávila no podía entender la corrientes iconoclastas:

«Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento que, si no era lo que vía [veía], no me aprovechava nada de mi imaginación, [no] como hacen otras personas que pueden hacer representaciones adonde se recogen... a esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados de los que por su culpa pierden este bien! Bien parece que no aman a el Señor, porque si le amaran, holgazanes de ver su retrato, como acá aun da contento ver el de quien se quiere bien»⁸⁹⁸.

Y es que, como Henry Rosenthal afirma, quizá la especial emotividad de la sociedad española del seiscientos sería una cuestión dependiente del medio físico y cultural de desarrollo. Por tanto,

⁸⁹⁵ WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, p. 157.

⁸⁹⁶ A lo largo de toda la prosa y poética barroca, la figura del llanto como licuación del corazón tendrá una importantísima aparición. Algunos de los más bellos ejemplos los aporta Juana Inés de la Cruz, por ejemplo de sus *Villancicos a San Pedro*, en el villanco V, entre los versos 1 y 6 aparece recogido: «¡Oh Pastor, que has perdido/al que tu pecho adora!/ Lloro, llora:/ Y deja, dolorido/ En lágrimas deshecho/El rostro, el corazón, el alma, el pecho.» y continúa en el villancico VII, vv. 4-7: «Desatado en raudales el pecho,/ en fuentes perennes vierte el corazón,/ e inundando en cristales sus penas,/ anega con llanto lo que antes negó».

⁸⁹⁷ Catalina de Siena, *Il Libro*, p. 235. Cita original: «Io voglio che tu seppi che ogni lagrima procede del cuore, perché neuno membro è nel corpo che voglia tanto soddisfare al cuore quanto l'occhio».

⁸⁹⁸ Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, 9:6, citado por WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, p. 162.

factores como el clima, la alimentación o la conciencia del individuo como ser social y su posición constituirían factores relevantes para la expresión de las emociones.⁸⁹⁹

Las lágrimas no solo adquieren el valor dialectal de expresión de los sentimientos o emociones del individuo; adquieren unas connotaciones, dentro del catolicismo, que las llevan a significar un elemento imprescindible para la salvación. Tras el pecado original, el mundo se convierte en un «valle de lágrimas⁹⁰⁰» para cuya salvación no basta con el bautismo. Es necesario actuar, llevar a cabo una acción interna sumatoria como el derramamiento de lágrimas, identificadas con la «virtud católica». Blas Verdú hace referencia a ello y a su poder afirmando que:

«tanta es la fuerza de las lágrimas que con ella vencio Jacob al angel [...] La oración enternece a Dios, pero las lagrimas casi le fueran [...] [son balas que las arroja el coraçon y tiran tan largo que hazen golpe en el coraçon de Dios. Es la artillería de la Iglesia para conquistar el cielo»⁹⁰¹.

Como instrumentos virtuosos que también deben ser derramadas por la nobleza, María de Padilla Recoge:

«Llora con justas causas tiernas lágrimas la Nobleza, y con ella todas las Virtudes, lo mucho que algunos de sus hijos devieran sentir los excesos de las relaxadas vidas que professan, viéndolos olvidados desto tanto, que parece le precian mas de blasón tan obscuro, que de los clarísimos heredados de sus Progenitores, y faltaran lágrimas, y tiempo para llorar causas tan dignas de llanto, prorrumpe el suyo la Nobleza exclamando [...]. Como aquella fuente de aguas vivas, y raudales

⁸⁹⁹ ROSENTHAL, M. M., «On the Function of Religion in Culture», *Review of Religion*, 5, n.º 2 (enero de 1941), pp. 168.

⁹⁰⁰ John Milton en *El Paraíso perdido* refleja cómo las lágrimas suponen un punto de inflexión en el devenir de la humanidad, especialmente en el momento en que Eva se siente rechazada por Adán «con lágrimas que no cesan de fluir» (verso 910), se arrojaba a los pies de aquél para suplicarle que la perdonara. Después, una vez reconciliados entre sí, tanto él como ella se mostraban contritos y apesadumbrados antes Dios: «confesaron humildes sus pecados, imploraron perdón, regando el suelo con sus lágrimas» (versos 1100-1102).

⁹⁰¹ Blas Verdú, *Tratado de las lágrimas...*, Barcelona: 1605, fols. 3r y v., citado por TAUSIET, M., «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 179.

copiosísimos, que aquí fueran de verdaderas, y eficaces lágrimas. Son estas quita esencia del alma, la sangre más viva del corazón y lenguaje del, a que se debe (como dice Séneca) más fe que a las palabras»⁹⁰².

La lágrima y el llanto acaban instituyéndose en el Barroco español como espejos de una realidad interior, haciendo evidentes los estados del alma que afloran hacia el exterior mediante una serie de mecanismos fisiológicos, a modo de vapores que manan de los ojos y y parten directamente de la sangre,⁹⁰³ estrechamente vinculado con el corazón que se deshace y el depósito del alma humana.

Siguiendo a Rodríguez de la Flor: «[...] la lágrima, en efecto, es *efecto* mismo del amor -“lágrimas de amor”-, y, en este sentido, es el único humor y el único gesto humano no sujeto a una doble lectura: la única leal e inobjetable evidencia de la nostalgia humana de un bien por siempre inalcanzable. Pues son precisamente estas lágrimas aquello de lo que, en definitiva, se hace entonces depender el último resquicio de salvación para el género humano»⁹⁰⁴.

«Nuestro Redentor [...], entre otras lecciones que nos dio, fue una de llorara muchas veces, y ninguna de reír, en que aprobó las lágrimas y reprobó la risa [...] Lloro, pues, Cristo muchas veces. La primera cuando nació, según el común sentir de los santos, conformándose con todos los hombres [...] los cuales [...] todos entran llorando en el mundo, y la primera voz que se oye de su boca es el gemido y el llanto, publicando desde luego que nacen para llorar y no para reír en este miserable destierro. [...] Lo segundo, sabemos que lloró la destrucción temporal, y mucho más la espiritual, que amenazaba la ciudad de Jerusalem [...] También lloro Cristo cuando fue a resucitar a Lázaro, su amigo, muerto de cuatro días [...] Lo cuarto, lloro Cristo en el huerto [...] También lloro en la cruz [...] Y aunque es verdad que los evangelistas no dicen nada más de las lágrimas de Cristo [...]

⁹⁰² PADILLA, M. de, *Lágrimas de la Nobleza*, Zaragoza: 1639, p. 12.

⁹⁰³ «Y no es sino una misma materia la que compone la sangre mientras está en las venas o en las arterias, y los espíritus cuando está en el cerebro, en los nervios o en los músculos, y los vapores cuando sale en forma de aire, y por último el sudor o las lágrimas cuando se condensa en agua sobre la superficie del cuerpo o de los ojos» en DESCARTES, R., «Origen de las lágrimas», en *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649), ed. de Agustín Izquierdo, Madrid: 2005, pp. p. 152.

⁹⁰⁴ R. DE LA FLOR, F., *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: 2007. pp. 283 y 284.

sabemos que se retiraba frecuentemente a orar a los desiertos [...] y es muy verosímil que acompañase su oración con lágrimas, sollozos, gemidos»⁹⁰⁵.

A diferencia de como *a priori* pudiese parecer, el llanto no supuso un síntoma de debilidad o fragilidad emocional; todo lo contrario y, en este sentido, Jesús fue el primero en hacerlo, y además, en varias ocasiones como relata Roberto Belarmino y como aparece recogido en diferentes textos evangélicos. Llorar se considera como un regalo de la divinidad, el mismo Cristo dice «Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados»⁹⁰⁶. Con las medidas contrarreformistas, el conocido como «don de lágrimas» se revaloriza; un tipo de llanto involuntario del que gozan solo unos pocos elegidos, entre ellos Ignacio de Loyola o Teresa de Ávila⁹⁰⁷.

Puesto que las lágrimas, según Descartes, proceden de la sangre, retomando la teoría de Harvey en relación a la circulación de la sangre a partir del corazón, órgano considerado como origen de los sentimientos, que incluso estaba tan caliente que no podía ponerse en la mano, se piensa que este calor resultaba ser un don divino, de ahí la naturaleza trascendental de las lágrimas⁹⁰⁸.

El fenómeno por el que era concedido este *don* estaría condicionado por una serie de prácticas devocionales, no resultando fácil alcanzarlo. Si bien Teresa de Ávila en un primer momento se queja de la dificultad para el llanto, más tarde reconoce haber ya recibido la dicha del «don de lágrimas»⁹⁰⁹.

Reconoce que sus primeras experiencias con el llanto se deben a causa de sus pecados para más adelante, hacerlo depender de la meditación imaginativa, vía de oración que reconoce, tanto

⁹⁰⁵ BELARMINO, R., *Libro del gemido de la paloma...*, pp. 116-120. Citado por TAUSIET, M., «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, p. 178.

⁹⁰⁶ Mateo, 5: 5.

⁹⁰⁷ Recoge TAUSIET, M. «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, p. 191 en relación al «don de lágrimas» concedido a Loyola y a Teresa de Ávila: «En una orientación progresiva de fuera hacia adentro, las lágrimas reales de ambos místicos iban a distinguirse de las lamentaciones ficticias y estereotipadas de los personajes de la literatura caballeresca [que continuamente lloraban por cuestiones amorosas] por su intimidad, así como por una búsqueda constante de autenticidad y pureza».

⁹⁰⁸ En relación al tema del corazón y su relación con los flujos corporales y consideración, véase FRENCH, R., *William Harvey's Natural Philosophy*, Cambridge: 1994, esp. pp. 183-194. También se recoge información al respecto en RUBLACK, U., «Flujos. El cuerpo y las emociones en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, pp. 99-122.

⁹⁰⁹ Teresa de Ávila, *Libro de la vida*, cap. IV, en *Obras completas*, Madrid: 1967, p. 42.

esfuerzo le costaba al comienzo; sin embargo constituirá esta una manera de meditación que acabará erigiéndose en el principal rasgo de la piedad barroca contrarreformista. Va a ser por medio de esta vía, ante la visualización mental de la Pasión de Jesucristo o de los episodios de María Magdalenas, que la santa llegue a experimentar «grandísimos derramamientos de lágrimas», una causa que, insiste, era «muy amiga de las imágenes»⁹¹⁰.

Igualmente Ignacio de Loyola se verá afectado por el don de lágrimas; lo hace de forma exagerada, hasta en seis o siete ocasiones diarias. En su *Diario espiritual* aparecen anotadas las veces que lo hacía; hasta en 175 ocasiones en los primeros cuarenta días de registro; motivo que incluso le ocasionó dificultades de visión a lo largo de su vida. Para conseguirlas, reconocía hasta tres vías posibles: «sobre los propios pecados o ajenos», «en consideración o amor de las personas divinas» o «en los misterios de Cristo Nuestro Señor»⁹¹¹.

La lágrima se alza como elemento del lenguaje con Dios; un signo por Él reclamado en los procesos de expurgación del alma, a modo de ofrenda o demostración de la sinceridad del individuo y arrepentimiento, pero también un regalo, como José Valdivieso recoge:

«¡Fuego, toque a fuego, agua, ojos míos,
que se quema la casa de San Francisco!
¡Agua, ay Dios, que se abrasa, que el fuego es grande,
pues que salen las llamas por cinco partes!»⁹¹²

Tipos de lágrimas

«Pastor a cuya gloria me levanto,
zagala, honor de aquestas selvas bellas,
en lágrimas bañáis las nobles huellas:

⁹¹⁰ Teresa de Ávila, *Libro de la vida*, Cap. IX. pp. 63-66

⁹¹¹ *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, (1963), pp. 711-713. Citado por

⁹¹² VALDIVIESO, J. de, *Romancero espiritual* (1612), Madrid:1984, p. 19.

¿que un cordero perdido lloráis tanto?

Lloras, María, y tu precioso llanto
suben para su lumbré las estrellas;
y lloras tú, Joseph, cuyas querellas
son de los aires ornamento santo.

Más de una voz el aire desordena
del uno y otro pecho atribulado,
que a Jesús llama entre mortal gemido.

Mas de aqueste dolor nace otra pena,
viendo que, cuando más hayáis llorado,
no igualará el dolor al bien perdido»⁹¹³.

No todas las lágrimas son iguales, ni tienen el mismo significado ni origen. Ya hemos visto cómo en Loyola y Teresa de Ávila éstas se consideran como producto o don que es otorgado por la divinidad. Pero las implicaciones que adquiere el llanto en el barroco trasciende el espacio místico. Su consideración como verdad revelada, como retrato del alma entraña un peligro evidente: el engaño y la posibilidad de mostrar una imagen, a través de las emociones, que no se corresponde con la realidad.

Como fenómeno revelador, difícil de interpretar y estrechamente vinculado a las connotaciones culturales del individuo, han supuesto un instrumento de comunicación, un elemento dialéctico que debe saberse interpretar⁹¹⁴. Por ello, a comienzos del siglo XVII, en Italia ve la luz la obra de Belarmino el *Libro del gemido de la paloma*, una obra en la que establece una clasificación de los tipos

⁹¹³ ESPINOSA, P., *Soneto por el llanto de Nuestra Señora y de San José al Niño perdido*, h. 1610-1650, sacado a la luz por Ramón García González y publicado en www.cervantesvirtual.com (Consultado el 14/03/2015).

⁹¹⁴ Véase LUTZ, T, *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*, Madrid: 2001.

de lágrimas y motivos para el llanto. Diferencia tres tipos de lágrimas: buenas, malas y neutras o indiferentes; estas últimas serían las derivadas de las desgracias y vicisitudes de la cotidianidad; sin ninguna connotación trascendental. Las malas, según establece, aquellas derivadas del engaño, utilizadas para obtener fines perversos y cuyo origen radica en el diablo.

En España la traducción del libro no llegará hasta 1659 bajo el título *El libro del gemido de la paloma, esto es, del bien y utilidad de las lágrimas*⁹¹⁵. En la obra plantea la existencia de tres tipos de lágrimas: unas buenas, otras malas y otras neutras o indiferentes (las derivadas de las desgracias cotidianas). Las malas serían las utilizadas para el engaño; para la obtención e fines perversos y cuyo origen radica en el diablo⁹¹⁶. Por último, las lágrimas buenas serían las derramadas en señal de arrepentimiento o bien, aquellas derivadas de las prácticas devocionales y de meditación. Ejemplares resultarán las que relata Francisco de los Santos en *Las tarascas de Madrid y tribunal de espantos*⁹¹⁷:

«Volví el rostro a un ¡ay! lastimoso, y reparé que había salido de una mujer⁹¹⁸ [...] y atento noté que iba descalza, y muy vestida de lágrimas los ojos, arrojando suspiros [...] Llegéme a ella, compadecido de su tristeza, con intento de remediarla en lo que pudiese; y preguntando la causa de su afición, me respondió: -Solo es mi ansia haber enojado a un Dios tan bueno con mis muchos desaciertos, pues ha que le ofendo lo que ha que vivo. Fue sin hablar más razón que la que dijo. ¡Oh gran Dios, que por estos ángeles consientes tantas tarascas como hay en este lugar!»⁹¹⁹.

⁹¹⁵ BERLAMINO, R., *El libro del gemido de la paloma, esto es, del bien y utilidad de las lágrimas*, Madrid: 1659.

⁹¹⁶ Estos tipos de lágrimas son bien definidos, siguiendo el influjo del tratado italiano de Belarmino por PUENTE, L. de, *Guía espiritual* (Valladolid: 1609), Madrid:1942. p. 189.

⁹¹⁷ Francisco de los Santos, *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso* (1665), Madrid:1976, p. 300, recogido por TAUSIET, M., «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 167-202.

⁹¹⁸ Pese al ejemplo de Cristo derramando lágrimas, éstas se asociaban por lo general a la figura de niños, mujeres y hombres extremadamente sensibles.

⁹¹⁹ pp. 300-301. Vemos entonces cómo la escultura religiosa de una mujer envuelta en lágrimas sirve como ejemplo de actuación; como un ejemplo de un sentir. Ya no es solo lo que el relato iconográfico o iconológico en determinados ciclos, quieran hacer entender a los individuos, sino que la propia actitud de los personajes representados, incluso en cuanto a gestos fisiológicos, es digna de imitación.

Constituye este un ejemplo de cómo las lágrimas derramadas sobre un rostro poseen una enorme capacidad retórica, capaz de conmover el alma de quien las contempla. Así podemos entender que debía producirse el acto de contemplación íntima de una imagen derramando lágrimas. Un recurso técnico de extraordinaria capacidad elocuente, el del llanto, que va a ser utilizado en la representación plástica como elemento para alcanzar los corazones, conquistarlos y predisponer al espectador, mediante un estado casi catártico a la recepción de un relato o mensaje que reside en el tema iconográfico.

Puesto que la condición del hombre es más la de llorar que la de reír, como recordaba Juana Inés de la Cruz, el hombre debía luchar por alcanzar el lloro, el creyente debía «abrir sus entrañas y removerlas hasta romper en lágrimas procedentes de lo más profundo»⁹²⁰.

Para Belarmino, los fieles debían ser como palomas gemidoras: «La paloma es sencilla, cándida, limpia, fecunda, sin hiel, y gime continuamente [...] En lugar de cantar, llora. Como dice San Bernardo, tiene el gemido por canto, y la muestra de su mayor alegría es su mayor llanto»⁹²¹. Además, aquellos que lloran con Cristo serán los escogidos mientras que, quienes ríen pertenecen a los reprobados para el infierno, recoge el cardenal.

Estas lágrimas derramadas adquieren un valor de ofrenda, similar a las derramadas durante el acto de arrepentimiento sincero o de penitencia; a modo casi de sangre; una asociación que ya hemos mencionado y que, como ofrenda no resulta banal. Esta identificación entre sangre y lágrimas la encontramos también en Lope de Vega⁹²²:

Con sangre, Cordero santo,
por mí a Dios satisfacéis,
y yo a vos llorando tanto,
y así os ruego que juntéis
con vuestra sangre mi llanto.

⁹²⁰ Son muy numerosas las posibilidades para alcanzar ese estado que se establecen en el Barroco, sin lugar a dudas, las esculturas, y el diálogo en íntima contemplación disponían a ello.

⁹²¹ BERLAMINO, R., *El libro del gemido de la paloma, esto es, del bien y utilidad de las lágrimas*, Madrid: 1659. pp. 2 y 25.

⁹²² Lope de Vega, *Rimas sacras* (1614), Barcelona: 1983, p. 400

Lágrimas como señal del dolor

«El lienzo besa con amor materno
mojándole con lágrimas continas,
diziendo: «¿Dónde están, ay Dios eterno,
vuestras faciones tiernas y dibinas?
¡Qual debe de ir, Señor, el cuerpo tierno
de las blasfemas jentes tan indignas.
maltratado y llagado todo abierto,
pues de sudor de sangre bais cubierto!

¿Dónde está el rosicler vañado en sangre?
No es ésta su color sangrienta y pálida?
¿Cómo consentís, hijo, se desangre
el cuerpo de la roja sangre cálida?
No es bien que consintáis que así se sangre;
pues una gota vuestra sola es válida
para la redempción de todo el orbe,
bien es que alguna parte, hijo, se estorbe»⁹²³.

Si hay un personaje cuyo llanto se haya representado especialmente en la historia del arte cristiano, será el de María la Virgen. Si bien en los evangelios canónicos no se menciona que derramase lágrima alguna, la poética de los siglos XVI y XVII la han retratado desvanecida y envuelta en lágrimas, más como recurso emocional mediante el que afectar al espectador, que como evidencias

⁹²³ LOPE DE VEGA Y CARPIO, F, «Llanto a María», en *Los cinco Misterios Dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su sagrada Resurrección* (h. 1614).

de un relato. Sí que se menciona en los evangelios apócrifos⁹²⁴ y, sobre todo, en la tradición mística y literaria, usada como referencia para la creación del imaginario plástico barroco.

Será el furor por tratar de humanizar la imagen de la Virgen e identificar en ella, algunos de los dramas habituales de la sociedad, que se represente, desoyendo el relato canónico y atendiendo a otras fuentes rota en dolor e incluso desmayada. Quizá la fuente en que María se muestra más humanizada de todas cuantas tienen su eco en las representaciones desde la segunda mitad del siglo XVI, serán las visiones de Brígida de Suecia; en ellas, la Virgen le narra algunos momentos de la Pasión:

« [...] pues así que vi que a mi Hijo lo azotaban atado a una columna y que lo clavaron en la cruz, caí exánime en tierra, y al volver en mí permanecí afligida y sufriendo con tanta paciencia, que ni mis enemigos ni nadie veían en mí más que una seria dignidad. [...] Consistió en el tacto mi cuarto dolor, porque yo con otras personas bajamos de la cruz a mi Hijo, lo envolví en un lienzo y lo puse en el sepulcro; y entonces aumentóse mi dolor de tal manera, que mis manos y pies apenas tenían fuerza para sostenerse. ¡Con cuánto gusto me hubiera entonces sepultado con mi Hijo! [...] Padecía el sexto dolor con las tribulaciones de los Apóstoles y amigos de Dios, cuyo dolor era también mío, y me hallaba siempre temerosa y afligida: temerosa, de que sucumbieran a las tentaciones y trabajos; y afligida, porque en todas partes padecían contradicción las palabras de mi Hijo. Mas aunque la gracia de Dios perseveraba siempre conmigo, y mi voluntad estaba conforme con la del Señor, no obstante, mi dolor era continuo y mezclado de consuelos, hasta que en cuerpo y alma subí al cielo al lado de mi Hijo»⁹²⁵.

⁹²⁴ En el fragmento dedicado al Tránsito de la Virgen, se hace referencia al llanto durante el duelo :«Y los guardias veían a la Virgen María llegar cada día al sepulcro y sobre el Gólgota, y llorar, y decir, con las manos en alto y el rostro en tierra: ¡Oh Señor y Dios mío, sácame de este mundo perverso, pues temo que los judíos, mis enemigos, me den muerte!», en *Evangelios Apócrifos*, trad. de Edmundo González-Blanco, Valladolid: 2015, p. 397.

⁹²⁵ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro VI, cap. 42.

Incluso la Virgen invita a la misma Brígida a seguir su ejemplo: «Mira mi dolor e imítame en lo que pudieres. Considera mis angustias y mis lágrimas y duelete de que sean tan pocos los amigos de Dios»⁹²⁶.

Lágrimas penitencia/ arrepentimiento/ expurgación

¡Oh, bien hayan las lágrimas lloradas
por culpas en tus ojos cometidas,
aquellas de tu amor agradecidas,
y éstas de tu grandeza perdonadas!

¡Oh, qué dulces que son bien empleadas,
y a los umbrales de tu cruz vertidas!
¡Plugiera a Dios tuviera yo mil vidas,
todas en llanto de tu amor bañadas.

Si lágrimas, si voces pueden tanto,
quien llora sus pasados desatinos
da al cielo gloria y al infierno espanto.

No conocen los hombres tus caminos;
pero conocen que del alma el llanto
detiene el curso de tus pies divinos⁹²⁷.

⁹²⁶ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro VI, cap. 46.

⁹²⁷ Lope de Vega, *Rimas sacras*, p. 324.

Si la Virgen, hemos visto, invita a Brígida de Suecia a seguir su ejemplo, derramando lágrimas, compadeciéndose por los males de la humanidad, la piedad contrarreformista promueve un tipo de lágrimas de carácter penitencial que funcionan como elemento purificador de las almas.

En la España del Barroco se vive un auténtico «clímax» emocional en que las expresiones de la interioridad se constituyen en otro elemento más del lenguaje y en una parte de la práctica penitencial. La reafirmación del sacramento de la penitencia como una «hoguera de las vanidades» y herramienta para la depuración de las almas, encuentra en las lágrimas un elemento de expurgación, una señal de la «muerte mística» del individuo y contacto con la divinidad.

Estas lágrimas, señal de la ablución del alma suponen el complemento necesario al bautismo y su presencia en las imágenes devocionales, una permanente catequesis de la lección sacramental de la penitencia. Suponen además la mejor expresión gráfica del dolor de conciencia por las malas acciones, de las que no se libra ningún ser humano, tomando el ejemplo de Pedro y su llanto como signo de arrepentimiento. Pero también son la muestra del perdón divino, de una fuerza redentora que conduce a la salvación.⁹²⁸

Estas lágrimas derramadas durante la meditación y durante la contemplación de la Pasión, tendrían un efecto purificador de los pecados; de ahí la insistencia y la relevancia que los manuales de meditación y oración entorno a la pasión adquieren en la sociedad barroca.⁹²⁹ Suponen una de las estrategias que concibe la Contrarreforma como inmediata reacción al cuestionamiento del sacramento de la penitencia.

⁹²⁸ CANTERA MONTENEGRO, J., «El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento», en: AA.VV., *La Iconografía en la Enseñanza de la Historia del Arte*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p. 144

⁹²⁹ BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, Ciudad de México: 1966; y *Corrientes espirituales en la España del siglo XVI*, Barcelona: 1963.

No cabe duda de que María Magdalena constituye quizá el ejemplo más evidente en la plástica barroca de la vía de arrepentimiento y penitencia⁹³⁰. Encarna de una forma absolutamente patética este viraje vital; la nueva vida y actitud tras el arrepentimiento; al igual que veíamos en Lope de Vega, las lágrimas significan la frontera en un proceso de conversión, entre un antes y un después. Como ya supo apreciar Emile Mâle, el de la Magdalena fue un tema que causó una autentica furia entre los artistas del siglo XVII. Iglesias, oratorios y espacios domésticos fueron conquistados por María Magdalena como modelo de la «virtud de las lágrimas»⁹³¹ y perfecto motivo de meditación. Todo el mundo debía practicar el llanto como ejercicio de expurgación pues, como el mismo san Agustín refiere: «vale más una lágrima derramada en memoria de la Pasión de Cristo que hacer una peregrinación a Jerusalén y ayunar a pan y agua durante un año»⁹³².

Uniando las formas de penitencia tradicionales con la puesta en valor de la lágrima como elemento saneador de los espíritus, R. de la Flor recoge: «Uniendo lágrimas y sangre es como se configura la imagen máxima de lo disciplinar y penitente. Sangre que corre por las espaldas que mira hacia el pasado y refiere los pecados cometidos; lágrimas vertidas por las mejillas, que se derraman por los cauces del futuro»⁹³³.

Un interesante ejemplo en torno a la identificación de las lágrimas con la penitencia encontramos en la obra de Juana Inés de la Cruz. Si en su *Primero Sueño* Juana Inés enumera los órganos que intervienen en el proceso fisiológico de las lágrimas, en buena parte de su obra se retirara la conversión del corazón en estos mismos efluvios casi divinos⁹³⁴.

⁹³⁰ Debemos tener en cuenta que la creación de la figura de María Magdalena es tardía y no se corresponde en su totalidad con ninguna de las mujeres que aparecen en la Biblia. María Magdalena además, no es prostituta, y la prostituta no tiene nombre ni sigue a Cristo. La importancia de la figura de María de Magdalena para el gnosticismo, en que se convierte en el principal de los apóstoles, fuerza, en parte, esta conversión. Su forma definitiva solo se da durante el papado de Gregorio Magno. Véase: ÁLVAREZ MUÑOZ, M., «María Magdalena. La mujer en el cristianismo primitivo», en ALFARO GINER, C., y TÉBAR MEGÍAS, E. (eds.), *Protaigynaiques: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad*, Valencia: 2005, pp. 135-150; GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P., «Prostitutas y control de la natalidad en el mundo grecorromano», en HERNÁNDEZ, P. (coord.) et al., *Amor y sexualidad en la historia*, Salamanca: 2015, pp. 137-155; y MONZÓN, E., «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en ZAFRA MOLINA, R., y AZANZA, J. J. (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona: 2011, pp. 529-540.

⁹³¹ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 2001, p. 73.

⁹³² Lo recoge LIGORIO, A. M. de, en las *Meditaciones sobre la Pasión de Jesucristo* (1777), Madrid: 1980.

⁹³³ R. DE LA FLOR, F., *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: 2007, pp. 287 y 288.

⁹³⁴ Véase GONZÁLEZ ROLDÁN, A., en *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza: 2009.

Imagen emblemática de arrepentimiento, junto a la de María Magdalena san Pedro en lágrimas ocupa buena parte del imaginario plástico relacionado con el llanto. Las lágrimas de quien se pensaba incapaz de la traición y que, como señal verdadera de arrepentimiento las derrama en un proceso casi de reconversión y nuevo «bautismo». Y es que siguiendo a Emil Cioran, ya en el siglo XX, durante el seiscientos en España se podía llegar a pensar que «en el Juicio Final solo se pesarán las lágrimas»⁹³⁵.

Un efectivo recurso de salvación reconoce José Valdivieso cuyo peso será decisivo en el Juicio Final:

Ved que las lágrimas son
unas eloquentes lenguas
que en el tribunal de Dios
sacan en favor sentencia.⁹³⁶

Como muy certeramente define R. de la Flor:

«[...] la lágrima es, sobre todo, la muestra penitente de la existencia de un contrato secreto; aquel que establece el alma con Dios. Por ello es también metáfora de la confesión realizada, y, sobre todo, producto de una comunicación directa e inmediata con la institución divina, lograda además a través del sufrimiento y de la pena que mimetiza el cuerpo crítico. Señal entonces del “dolor de los pecados” y del “propósito de la enmienda”, y evidencia misma de los procesos de contrición y atrición del alma. *Flevit amare*»⁹³⁷.

El misionero Francisco Javier encarna el modelo jesuítico de santidad. Estrecho colaborador de Loyola y arduo misionero, también personifica la imagen del llanto como señal de amor a Dios, en su biografía, aparece dedicando las noches a ello, según refleja Francisco García: «[...] pasaba las noches en oración, hincado de rodillas delante de un Crucifijo, a quien hablaba con el corazón, más que con palabras; y con lagrimas más que con voces. Viéronle Antonio Pereira y Diego Pereira, que acechaban por los resquicios del aposento (que era fabricado de hojas de palma) estar por

⁹³⁵ CIORAN, E., *De lágrimas y santos*, Barcelona: Tusquets, 1988, p. 25.

⁹³⁶ VALDIVIESO, J. de, *Romancero espiritual* (1612), Madrid:1984, p. 18.

⁹³⁷ R. DE LA FLOR, F., *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: 2007, p. 289.

muchas horas inmóvil en alta contemplación, lleno de luces el rostro y los ojos llenos de copiosas lágrimas»⁹³⁸.

Las «buenas lágrimas», refiere Brígida de Suecia suponen un ejercicio en contacto con un Dios, pues hacen «buenas obras y fructifican en presencia de Dios. Y como al crecer las flores atraen a sí al rocío que cae, de la misma manera las lágrimas vertidas por amor a Dios, encierran a Dios en el alma, y Dios atrae así a esta alma»⁹³⁹. Pero no solo sirven para el contacto con un ser trascendental, sino que también serán una manera para el conocimiento del propio corazón.

Si bien Eva sacó el fruto prohibido del Paraíso, portando consigo la clave del pecado, la figura de la mujer durante los siglos XVI y XVII⁹⁴⁰ especialmente, va a ser un especial foco de atención y duda. Es por ello, que la difusión de las imágenes femeninas como penitentes goza de especial difusión en el Barroco español. El ejemplo de las santas, debía ser propagado, muestra de la expurgación del alma. En este sentido, la figura de Santa María Egipciaca (il. 25), como encarnación de los valores de arrepentimiento y penitencia, comienza a hacer especial acto de aparición en aquellos beaterios y conventos de arrecogidas que, durante las décadas postridentinas y especialmente tras la pragmática de Felipe IV de 1623 que vino a prohibir los burdeles, pueblan la geografía española⁹⁴¹. De un lado, sirve de ejemplo y modelo de comportamiento femenino y dedicación a la vida contemplativa como señal de amor a Dios, y, de otro, supone la reafirmación de los valores sacramentales años atrás cuestionados.

No solo la santa constituye un símbolo de una realidad concreta, sino que se reviste de elementos que soportan el verdadero significado de su figura. El derramamiento de lágrimas como la más sincera ofrenda, inequívoca señal de un corazón lacerado que se abre paso a través de éstas que emanan como último recurso de salvación. Son la señal de una ejemplar muestra de arrepentimiento, contrición y atrición del alma, un recurso plástico que hace saltar los resortes emocionales del individuo -«movere»- y le invita a la reflexión.

El vestido de carrizo y los cabellos hasta la cintura son la más evidente señal del retiro anacoreta; una libre y efectista interpretación seiscentista que busca la teatralidad y que no duda en modificar

⁹³⁸ GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús*, Libro II, Cap. 1, Barcelona: 1864, p. 88.

⁹³⁹ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro VI, cap. 61.

⁹⁴⁰ La sospecha mayor procede de los países protestantes, que es donde más fuerza adoptó la caza de brujas.

⁹⁴¹ MOLINA MOLINA, A. L., *Mujeres públicas, mujeres secretas*, Murcia: 1998, pp. 143 y ss.; RAMOS VÁZQUEZ, I., «La represión de la prostitución en la Castilla del siglo XVII», en *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 32 (2005), pp. 263-286.

la descripción iconográfica primitiva, de negación corporal y desprecio de la feminidad, para mostrarnos a una santa, que tanto tiene de salvaje como de sensual, que oscila entre la morticidad y la lubricidad convirtiéndola en un atractivo ejemplo penitencial, alejado del suntuoso y pecaminoso adorno femenino. Desierto, soledad, silencio y desprecio por el mundo se ven reflejados en este ejercicio de Luis Salvador Carmona. La mano derecha sobre el corazón, a la manera de los Ejercicios ignacianos, son la señal de sinceridad, interioridad y aceptación de la divinidad durante la oración. Un ejercicio de indagación introspectiva en el que la calavera soporta la renuncia al mundo terrenal y evidencia la condición de humildad de una nueva María de Egipto que, arrepentida, ha decidido retirarse al desierto del Jordán en un ejercicio de amor y entrega a Dios.

El poder de las lágrimas y la fuerza que tienen como evidencia líquida del corazón desecho, ya hemos visto que aparece reflejadas en la poesía de Juana Inés como ejemplo de comportamiento individual. Este derramamiento sincero de lágrimas constituye para el momento un elemento de la democratización de la santidad y de los dones espirituales; cualquier persona es susceptible de llorar como señal del contacto divino. Ello unido al carácter teatral de la sociedad barroca y a las cualidades emocionales de las lágrimas, hará del llanto un elemento protagonista en algunos de los rituales públicos, un elemento clave en la «*pathopeia*»⁹⁴² suscitada por la cultura barroca.

Las lágrimas, durante el siglo XVII no son evidencias espontáneas de un acontecimiento trascendental pasajero, sino que, como evidencias de una comunicación privilegiada con un universo sobrenatural mediante la excitación de los sentidos, eran susceptibles de ser programadas, provocadas en un determinado momento y haciendo uso de distintos recursos retóricos expresivos, ya sean a través de la palabra o de la imagen, todo ello, en una atmósfera pensada y dispuesta previamente⁹⁴³.

Estas técnicas de conquista emocional plantean el verdadero significado que debemos reconocer en las lágrimas; si bien, desde una perspectiva histórica, somos capaces de atender el funcionamiento y los recursos utilizados e ingenios para conseguir el llanto de una masa, en el siglo XVII la masa social no sería consciente, en la manera en que ahora lo somos, de la manipulación⁹⁴⁴.

⁹⁴² R. DE LA FLOR, F., *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: 2007, p. 289, p. 284.

⁹⁴³ Sobre este asunto, véase WILLIAM, C.: *Religiosidad popular: estudio antropológico de un valle español*, trad. Enrique Luque Baena, Madrid: 1978. También del mismo: «Images as Beings in Early Modern Spain», en: KASL, R. (ed.), *Sacred Spain: Art and Belief in the Golden Age*, Indianápolis: 2009, pp. 75-100.

⁹⁴⁴ Puede resultar arriesgada esta afirmación y hay que tomarla con las suficientes precauciones, pues parte de la sobreestimación de la capacidad actual para ser conscientes de posibles manipulaciones mediáticas.

Recoge Juan de Ávila en su *Audi Filia* (1556) cómo la vestimenta de las imágenes procesionales durante la Semana Santa no era fruto de una casualidad o un ornato concreto sino que las ropas se pensaban para provocar las lágrimas: «Y cuando quieren sacar una imagen, *para hacer llorar*, vístenla de luto, y pónenle todo lo que incita a tristeza»⁹⁴⁵. Estas imágenes en ocasiones son acompañadas de figurantes que, vestidos de María o de los santos acompañan el desfile procesional envueltos en lágrimas moviendo a los espectadores a la emoción y compasión.

No quedan muy lejos estas intenciones y recursos emocionales pues, como Christian William apunta aún en la actualidad el llanto sigue siendo provocado por medio de una serie de recursos expresivos durante la Semana Santa. Lo relata con el contemplar del paso de la Macarena en la Madrugada del Viernes Santo: «surge de una identificación con La Macarena a nivel humano como una persona que sufre y es intensamente amada. [...] tiene que ver probablemente con el hecho de estar de pie toda la noche, al final del invierno, con la fragancia del azahar en el aire, la luna llena en la noche del Jueves Santo y el efecto de una talla muy realista y artística. Este tipo de llanto público, pues, al igual que el de las procesiones en tiempos de crisis, venía provocado por una dramaturgia religiosa en la que reliquias, imágenes o personas representando a santos desempeñaban un papel importante»⁹⁴⁶. Por tanto está reconociendo dos factores esenciales en la consecución del llanto; de una parte las condiciones físicas y ambientales en que se produce la acción, y de otra, la identificación emocional con el personaje representado; el reconocimiento, por cercanía y humanización de la figura representada, de unas condiciones emocionales como pueden ser las de la Virgen durante la Pasión o un santo en penitente arrepentido; síntomas emocionales y de explosión interna que se reflejan hacia el exterior en forma de lágrima.

Los jesuitas fueron especialmente hábiles, mediante los sermones, en la consecución del llanto de la audiencia. Un extraordinario dominio de la oratoria y la interpretación, acompañada de un extraordinario entorno artístico, figuran como instrumentos retóricos perfectos para obtener la compunción pública.⁹⁴⁷

El llanto colectivo va a ser del mismo modo entendido como una vía para evitar castigos colectivos. Así las procesiones de la Semana Santa o las rogativas para solicitar el final de un castigo o desastre general, serán los momentos claves para mostrar el corazón blando y rendido ante Dios a través del vertido de lágrimas casi como si la imagen presente en la procesión atendiese a la cantidad y calidad

⁹⁴⁵ ÁVILA, J. de, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi filia* (1556), Barcelona: 1963, p. 2642.

⁹⁴⁶ WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», p. 148.

⁹⁴⁷ Véase el capítulo en torno a la Retórica y a los sermones en este mismo trabajo.

de los lloros vertidos. Lo que se pretende es mostrar las lágrimas de la totalidad de la comunidad como una señal inequívoca de que esta por entero se encontraba afectada de un determinado mal⁹⁴⁸. Por tanto podemos entender las lágrimas también como una evidencia de un «corazón colectivo» o «corazón nacional»⁹⁴⁹. En 1764 el predicador fray Sebastián Coll en Montblanc, en un sermón que dirige a los fieles para explicar por qué no surtió efecto la exposición de la reliquia con la mandíbula de san Matías, culpa a estos y a la ausencia de lágrimas:

«Todos conocemos y humildes confesamos, que la rebeldía de nuestros corazones había endurecido los Cielo: no llovía, porque no se lloraba; estaba la tierra como nuestras Almas, árida seca y sin juego [...] Fuisteis vosotros a san Matías para alcanzar el agua del Espíritu Santo, que es el Don, y el Dador de todas las gracias»⁹⁵⁰.

Esta misma habilidad para provocar las lágrimas y mover a la compasión de la que los predicadores gozaban se constata en el virtuosismo de los artistas con cuyas representaciones se invita al llanto o en los actores de teatro; una «ciencia de las lágrimas» que afecta a los productos culturales ideados para ser consumidos por las masas sociales⁹⁵¹.

Uno de los versículos más cortos que encontramos dice: «Jesús lloró»⁹⁵². Resulta muy efectiva la afirmación que realiza el evangelista y es que Cristo derramó sus lágrimas en diferentes momentos de su vida; lo hace conmovido por el dolor de Marta y María por la muerte de Lázaro⁹⁵³. Como Hijo de Dios, Cristo es capaz de experimentar las sensaciones dolorosas del hombre; un acto de solidaridad y entendimiento similar al que se pide al fiel. Derramará sus lágrimas en diferentes

⁹⁴⁸ WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, pp. 143-165.

⁹⁴⁹ En relación a este asunto, la nación por entero se muestra apesadumbrada y llorosa frente a males que son entendidos como nacionales, ya sean epidemias o exequias regias, la nación por entero vertía lágrimas.

⁹⁵⁰ Fray Sebastián Coll, *Relación de las fiestas, que a Nuestra Señora la Virgen María de la Sierra dedicó a la Real Villa de Montclach...*, citado por GELABERTÓ VILAGRAN, M., «Cultura clerical, religiosidad de los laicos y orden político en la Cataluña moderna (Siglos XVI-XVIII)», en *Pedralbes*, 23 (2003), pp. 685 y 704.

⁹⁵¹ WILLIAM A. C. Jr., «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma*, Madrid: 2009, p. 163.

⁹⁵² Juan, 11: 35.

⁹⁵³ Juan, 11: 28-37.

momentos de la Pasión (il. 26⁹⁵⁴), incluso en la cruz, por el castigo recibido y por la conmoción que le supone ver a María y a san Juan envueltos en lágrimas (il. 27): «Así que me hubo encomendado a su discípulo, alzó la cabeza y dio una voz salida de lo íntimo de su pecho, y con los ojos llorosos, fijos en el cielo, dijo: Dios mío, Dios mío, ¿por que me habéis desamparado?»⁹⁵⁵. Es la descripción de María la Virgen del momento previo a la muerte de Cristo que recoge Brígida de Suecia. En esta escena, lágrimas y sangre, fruto de una misma fuente son derramadas signo de amor hacia Dios y dolor por el sufrimiento terrenal. Este relato servirá a los artistas españoles para ejercitarse en la representación de los fluidos y las pasiones en estremecedoras escenas de duelo.

Pero Cristo, durante la Pasión no solo «lloró» en el momento inmediato a la crucifixión, ni todas las lágrimas derramadas fueron iguales. Atendiendo a algunas representaciones, Cristo derrama lágrimas de sangre, un llanto, según describe el *Diccionario de espiritualidad*, consecuencia de un dolor violento o de una pena amarga⁹⁵⁶ y que como fenómeno fisiológico reconocido («hematidrosis») se le puede encontrar una explicación fisiológica, aunque sea estrictamente espiritual la inherente a estas representaciones (il. 28). Este llanto también puede aparecer acompañando a la sudoración, igualmente sanguínea durante la oración de Cristo en el huerto de los olivos; es el caso del realizado por Fernando Ortiz en 1756 en la Parroquia de los Santos Ciriaco y Paula de Málaga (il. 29).

Sangre y lágrimas símbolo del poder redentor de Cristo no encuentra mejor representación iconográfica que en el Cristo del Perdón (1755) de Luis Salvador Carmona para el Convento de los Sagrados Corazones de Madrid. En él lágrimas y sangre desde las llagas y señales del castigo son derramadas como agua del bautismo para salvación de la humanidad representada en el globo terráqueo sobre el que la figura se arrodilla orante y en el que la escena del pecado original ocupa totalmente superficie de representación.

Discurso que emana directamente del corazón, ya sea convertido en sangre o en lágrimas, como efluvio que es derramado por los ojos, el poder de las lágrimas, en relación a la fuerza, casi de carácter mágico- que los fluidos adquieren en la representación, ocupa una posición de prestigio en la representación mística literaria y en la plástica española desde las últimas décadas del siglo XVI.

⁹⁵⁴ Este tipo de imágenes generalmente conforma una pareja junto a una *Mater dolorosa* en un sistema de estrecha relación en el que participan gestos, miradas, actitudes, sangre y lágrimas en una absoluta y elocuente lección mística y purificadora.

⁹⁵⁵ Brígida de Suecia, *Revelaciones*, Madrid: 1901, Libro IV, cap. 52.

⁹⁵⁶ ANCILLI, E., *Diccionario de espiritualidad*, Vol. 2, Barcelona: 1983, pp. 245-247.

La fuerza y el poder elocuente de las lágrimas será tal que aún hoy las esculturas religiosas siguen derramando «milagrosos» efluvios sanguíneos por los ojos, considerado como una forma de comunicación del ámbito sobrenatural con el mundo real⁹⁵⁷.

El 13 de mayo de 1982 aparece publicado en el periódico local *Ideal* de Granada la noticia de que más de 50.000 granadinos habían acudido a lo largo de la tarde del día interior a contemplar como una dolorosa derramaba lágrimas de sangre. Rápidamente se interpretó el mensaje como el pesar de la Virgen por la reciente victoria del gobierno socialista. Mas allá de lo anecdótico del asunto, interesa constatar cómo el derramamiento de lágrimas ha sido considerado como un elemento dialectal mediante el que las imágenes nos comunican un mensaje, que puede ser el de su propia interioridad.

No podemos concluir el apartado sin incidir en la importancia de la obra de Juana Inés de la Cruz y su literatura en torno a las lágrimas y la relación de estas con el amado. Un verso de la santa refleja y resume a la perfección la construcción de todo este aparato teórico anterior en torno a la lágrima y significado:

«[...] las lágrimas hablan por el enamorado mejor que las palabras»⁹⁵⁸.

Otros fluidos

Fundamentalmente van a ser dos los fluidos representados en las representaciones plásticas barrocas, los ya mencionados sangre y lágrimas. No obstante, en ocasiones excepcionales podemos encontrar otros fluidos que, si bien no siempre adquieren las connotaciones simbólicas de la sangre y las lágrimas, si supondrán detalles anecdóticos o fragmentos del relato simbólico.

⁹⁵⁷ El 13 de mayo de 1982 aparece publicado en el periódico local *Ideal* de Granada la noticia de que más de 50.000 granadinos habían acudido a lo largo de la tarde del día interior a contemplar cómo una dolorosa derramaba lágrimas de sangre. Rápidamente se interpretó el mensaje como el pesar de la Virgen por la reciente victoria del gobierno socialista. Mas allá de lo anecdótico del asunto, interesa conocer cómo los fluidos constituyen

⁹⁵⁸ Citado por GONZÁLEZ ROLDÁN, A., « Imágenes del llanto en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S, *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 255-282.

El más complejo de cuantos encontramos será la representación del sudor. Si no encontramos restos de ese sudor que Descartes recoge como el agua agitada que se evapora hasta condensarse en la superficie del cuerpo,⁹⁵⁹ sí encontramos representaciones de Cristo sudando gotas de sangre durante las agónicas horas de oración previas al prendimiento en el huerto como aparece reflejado en el Evangelio de Lucas: «Entonces, se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba. Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra»⁹⁶⁰. Una de las representaciones más tempranas será el Señor de la Oración en el Huerto que Jerónimo Hernández realiza en 1578 para la Hermandad de Monte-Sión en Sevilla (il. 30).

En 1756, Fernando Ortiz realiza un Cristo de la Oración en el Huerto de los Olivos en el que aparecen gotas de sangre que emanan de su frente a modo de sudor y de sus ojos a modo de lágrimas. Al parecer no hay noticias de restauraciones o repolicromías posteriores. Juan Antonio Sánchez López en *El alma de la madera* recoge noticias sobre este Cristo de uno de los mejores escultores malagueños del siglo XVIII.

Igualmente el Señor de la Oración en el Huerto de la Hermandad de Montesión de Sevilla, obra de Jerónimo Hernández (s. XVI) aparece con sudor de sangre en rostro y cuello. También el de Salzillo para Murcia presenta gotas de sangre en su frente como muestra de la agonía interna y de la experiencia de oración mística del momento.

No solo Cristo aparece sudando sangre en el imaginario contrarreformista y barroco. La hagiografía revela cómo algunos santos también fueron receptores de este «don» mortificador del cuerpo y elevador de las almas.

Sudor sanguíneo en Diego de Contreras, toledano que escribe unas décimas que se conservan en un manuscrito de la Biblioteca Nnal, el 3799: «A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de San Francisco Xavier:

Suda Dios sangre estando atribulado,
Xavier en sus descansos, que fue prueba
de su virtud, motivo de su fama;

⁹⁵⁹ DESCARTES, R., «Origen de las lágrimas», en *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649), ed. de Agustín Izquierdo, Madrid: 2005, pp. Art. 129, p. 152.

⁹⁶⁰ Lucas, 22: 43 y 44.

y, confesando Dios estar pagado
porque sangre a su sangre Xavier deba,
de nuevo por Xavier sangre derrama⁹⁶¹.

«[...]el sudor comparte con las lágrimas y la sangre la evidencia material de un alma en pena, de la que Cristo mismo se alza para la época en arquetipo. Acerca de este *De sudore Iesu Christi*, había escrito Luis Vives un tratado cuyas consideraciones resuenan en el espacio barroco»⁹⁶².

Los fluidos en las visiones místicas

Hemos podido comprobar cómo los relatos de aquellos visionarios y místicos suponen, de forma paralela al los relatos canónicos, la principal fuente, no solo de representación, sino devocional en la España contrarreformista. Figuras coetáneas a los siglos XVI y XVII pero también la recuperación de la mística medieval. Los casos más relevantes serán los de Catalina de Siena (1347-1380) y Brígida de Suecia (1303-1373). La primera de ellas resultará una figura capital en la difusión de la devoción a la sangre de Cristo. Si bien ya hemos reflejado cómo la santa ansía la sangre hasta el punto de sumergirse en ella «que todo lo lava y purifica», incluso bebiendo directamente del costado de Cristo, también recibirá en su cuerpo la impresión de los estigmas. Fue en abril de 1375 cuando, mirando a un crucifijo vio salir rayos de sangre de las llagas de Cristo que llegaban hasta ella imprimiéndole las marcas de la Pasión en su cuerpo, aunque permaneciendo invisibles para el resto⁹⁶³.

La otra gran devota de la sangre de Cristo será Brígida de Suecia, algunos de cuyos textos han aparecido en el capítulo y sabemos que fueron considerados, tanto por las órdenes religiosas como por los propios artistas para la composición de sus escenas y representación de imágenes. La descripción tan visual que la mística hace de los episodios, reflejando incluso pequeños detalles,

⁹⁶¹ Francisco Javier y la sangre que suda en sus descansos se suma a la de Cristo. Citado por ALATORRE, A., *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México D. F.: 2003. Está presente en la obra el sudor de sangre de Cristo en Getsemaní (Lucas, 22:44)

⁹⁶² El tratado *Sacrum Diurnum de sudore Iesu Christi*. Lyon: Melchor y Gaspar Trechsel, 1532.

⁹⁶³ PAPASOGLI, G., *Catalina de Siena. Reformadora de la Iglesia*, Siena: 1982, pp. 161-163.

concierten a su obra en auténtico manual iconográfico y de inspiración para las artes del Barroco. El siguiente relato prácticamente nos describe la piel de Cristo casi al modo en que lo haría un teórico o un artista policromador:

«Estando así, lacerado y lívido, tan solo su corazón se mantenía vigoroso, pues tenía una buena y fuerte constitución. De mi carne, Él recibió un cuerpo purísimo y bien proporcionado. Su cutis era tan fino y tierno que al menor arañazo inmediatamente le salía sangre, que resaltaba su piel tan pura»⁹⁶⁴.

La importancia que las llagas y sangre de Cristo adquieren en el imaginario de la santa que le van a llevar a diseñar el hábito de sus monjas con las señales del suplicio de Cristo a modo de cinco cruces rojas.

San Francisco de Borja en sus *Siete meditaciones sobre las siete fuentes de sangre*⁹⁶⁵, refleja los momentos de la vida de Cristo en que este derramó su sangre por nuestra redención. Devota igualmente de la sangre de Cristo se muestra santa María Magdalena de Pazzis, quien considera a estas fuentes como elemento purificador del pueblo de Dios y para el perdón de sus pecados.

Policromía y teatralidad barroca

«La imagería y el teatro eran populares, por lo tanto el escritor como el escultor, coinciden en la tendencia de mover a devoción, para lo que recurren a la acentuación de lo expresivo y de lo impresionante y alejarse de lo estrictamente equilibrado en las formas y en el color»⁹⁶⁶.

⁹⁶⁴ Esta parte del relato que ha sido consultada en internet, nos remite al Libro 7, al capítulo 15.

⁹⁶⁵ BORJA, F. de, *Tratados espirituales*, Barcelona: 1964, pp. 426-430

⁹⁶⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, Granada: 1971, p. 17.

La historiografía que ha reconstruido el episodio, no solo escultórico, sino cultural español, ha coincidido en destacar el carácter teatral y escenográfico que acompaña a las representaciones plásticas en el Siglo de Oro. Una teatralidad no solo escenográfica alrededor de las obras o en el momento en que salen a escena en una representación pública, sino que hayamos una intención teatral en los gestos y tratamientos que reciben las figuras.⁹⁶⁷

La policromía supone, como ha sido ya tratado en este capítulo uno de los elementos fundamentales para la comprensión de determinadas esculturas. A través de ella el mensaje de la obra adquiere los matices retóricos precisos reforzando además la su efectividad.

La importancia del color y sus cualidades dialectales no son, por supuesto exclusivas de la escultura policromada. A lo largo de la historia, el color ha recibido muy diferentes consideraciones, pero será sobre todo en las primeras décadas del siglo XX cuando se tome en consideración y se planteen una serie de estudios dispuestos a desentrañar esa fuerza y significado ocultos. Al pensar en color y significado, rápida mente el nombre de Kandinsky y su obra teórica *De lo espiritual en el arte* nos viene a la mente, y es que nadie como él hasta entonces supo ver la verdadera fuerza y posibilidades lingüísticas que el color, como si fuera una música, posee. Unos efectos, estos los de la pintura, sumados a las técnicas características de la policromía barroca española, que por medio de su aplicación, convierten a las esculturas en seductores y expresivos artefactos artísticos.

La representación de los fluidos, ya sea en escultura como en pintura requiere de un virtuosismo técnico excepcional por parte del pintor o policromador. Apeles ya destacó por sus habilidades como pintor y pervive un interesante episodio de los recogidos por Plinio en que el maestro de la Antigüedad trata busca la manera realista de representar la espuma en la boca de un perro:

«El pintor consideraba que no acababa de representar la espuma del animal arquean [...] y la espuma se veía que estaba pintada, no que salía de la boca del perro. Con el espíritu atormentado [...] cambiaba de pincel sin obtener en modo alguno resultados satisfactorios. Por último, furibundo [...] lanzó una esponja a la parte del cuadro que le disgustaba. Y aquella esponja repuso los colores que el

⁹⁶⁷ Véase el capítulo dedicado a la teatralidad en esta misma obra o mi trabajo «Arte y teatro en las relaciones sociales del XVII español», en RAMÓN-TORRIJOS, M. M., Y GREGORIO-GODEO, E, *Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: Actas del 5º congreso internacional de SELICUP*, Cuenca: 2014, pp. 77-94.

pintor había eliminado [...] logrando así el azar en aquel cuadro el efecto de la naturaleza»⁹⁶⁸.

La representación de elementos volátiles o cuyo comportamiento resulta del todo imprevisible requiere un especial control técnico para su correcta representación; más aún en este tipo de obras barrocas que participan de una intención realista. La pintura sumada a los múltiples recursos técnicos como son las gotas de cristal -transparente o coloreado-, resinas o estucos formando un relieve que parece fluir o la representación dibujada de las gotas sobre la superficie de la piel como Juan de Juni reproduce en sus figuras (il. 31), sumada a los fragmentos de corcho, pergamino y otros materiales que, coloreados, adquieren el aspecto de fluidos corporales o heridas que se dirigen al ánimo del espectador⁹⁶⁹. Como sabe reconocer María Elena Gómez Moreno en estos elementos: «los simples gozados del encontramos en ello un valor estético, una emoción a la que el color contribuye en gran manera»⁹⁷⁰.

A partir de las diferentes técnicas y materiales empleados, el resultado será diferente, y de ello va a depender ese otro significado dialectal que adquieren las imágenes por encima del propio valor de representación pues cada fluido representado, se hace con una intención diferente, desde el mero servilismo anecdótico a la significación y trasunto de la representación. Hegel lo describe en su *Estética* como : «A cada suerte de material real corresponde cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando entre sí un oculto acorde y correspondencia»⁹⁷¹.

Incluir cómo se representan los fluidos: técnicas y maneras de disposición. Podemos encontrar diferentes maneras de representarlos, bien la emanación de estos mediante un goteo representado de forma mimética o bien los fluidos aplicados a una superficie, ya sea un sudario, un paño de la verónica o cualquier otra superficie. Hay flujos naturales y flujos milagrosos; el fluido como elemento anecdótico, o el fluido como protagonista, generalmente milagroso, simbólico o significativo, en una representación.⁹⁷²

⁹⁶⁸ Plinio, *Historia natural*, Libro XXXV, “Los pintores”.

⁹⁶⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, Granada: 1971, p. 13.

⁹⁷⁰ GÓMEZ MORENO, M.^a E., *La policromía de la escultura española*, Madrid, 1943, p. 7.

⁹⁷¹ Citado por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, Granada: 1971, p. 12.

⁹⁷² Ver PONTÉVIA, J.-M., «La mécanique des fluides», en *Écrits sur l'art et pensées détachées*, III, Bordeaux: 2001, pp. 247-253.

La obra por excelencia de referencia para entender los procesos técnicos con que estos fluidos eran representados por los policromadores, será el *Arte de la pintura*⁹⁷³ que Francisco Pacheco deja a modo, no solo de recetario técnico sino también iconográfico o espiritual. En él se incluyen muchos de los materiales que aparecen en las esculturas como elementos empleados para la imitación de los flujos. resultan de gran impacto las heridas con sangre que parece ya coagulada y que Gregorio Fernandez utiliza en algunas de sus esculturas como el yacente del Museo Nacional de Escultura (il. 32), para la que emplea fragmentos de corcho que asemejan un trozo de piel y sangre seca, o el pergamino estucado y policroma para simular la piel levantada.

Para la simulación de la sangre se empleaba el óleo aplicado directamente sobre la carnación. Pero también puede encontrarse otras técnicas, cada una de las cuales busca un efecto determinado, como por ejemplo el volumen de un flujo de sangre que ha sido constante y que ya se ha coagulado, para ello se emplea una base de estuco sobre la carnación, o de resinas poco diluidas como la sangre de drago o dammar, coloreado encima. Igualmente las gotas de cristal, ya sean imitando lágrimas o sangre, cuyo rastro se representa a punta de pincel, con óleo en el caso de la sangre, o con restos de barniz diluido o goma laca en el caso de las lágrimas. En cuanto al empleo de pigmentos, a partir de los estudios de materiales que he podido conocer en Museo Nacional de Escultura de Valladolid, durante el Barroco, para obtener el rojo de la sangre, se empleaban aquellos derivados de la cochinilla o del mercurio y el plomo⁹⁷⁴.

Serán bastantes los recursos que, al servicio del realismo e intensidad dramática, sean utilizados en estas representaciones plásticas que adquieren, tras una detenida lectura una dimensión dialectal que explica la repetición de imágenes se el despliegue plástico desarrollado desde las últimas décadas del siglo XVI.

⁹⁷³ PACHECO, F., *El arte de la pintura*, BASSEGGODA I HUGAS, B. [ed.], Madrid: 1990.

⁹⁷⁴ Para saber más véase MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «La policromía en la escultura castellana», *Archivo español de arte*, tomo XXVI, 1953, pp. 295-312.



(II. 1) *Cristo Crucificado*. Luis Salvador Carmona
(1740-1760)



(II. 2) *Lactación de San bernardo*. Alonso Cano
(1640-1660)



(II. 3) *Bautismo de Cristo*. Juan Martínez Montañés (1610-1622). Sevilla, Iglesia de la Anunciación, Sevilla.

(II. 4) *Impresión de las llagas a San Francisco*. Entorno de Mora (ss. XVII-XVIII)





(Il. 5) *Procesión de disciplinantes*. Francisco de Goya y Lucientes (1808-1812)



(Il. 6) *Ecce Homo*. Anónimo castellano (fin. s. XVII)



(II. 7) *Cabeza de San Juan Bautista.*
Torcuato Ruiz del Peral (1750)

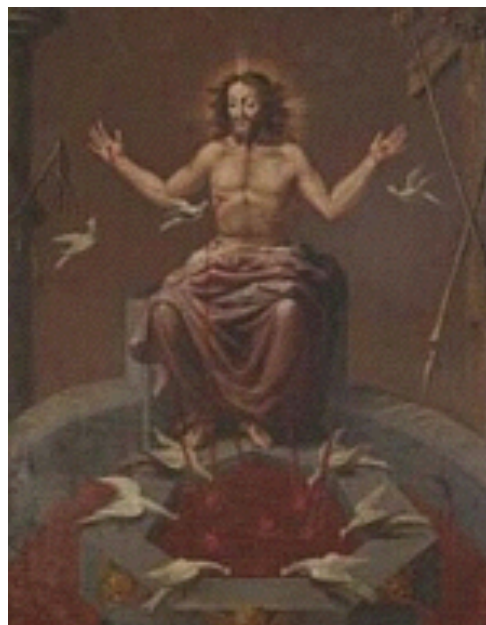
(II. 8) *San Pantaleón.* José de Mora (1700)





(II. 9) *Crucificado* (detalle de gotas de agua y sangre). Gregorio Fernández (1634)

(II. 10) *Cristo como fuente de vida*. Anónimo
(fin del s. XVII)





(Il. 11) *Sangre grállica de Cristo*. Hieronymus Wierix (h. 1585)



(Il. 12) *Cristo de la Sangre*. Nicolás de Bussy (fin del siglo XVII).



(Il. 13) *Cristo Yacente* (detalle). Gregorio Fernández (1609)



(Il. 14) Portada del libro *Entretenimientos del corazón devoto* del P. Teodoro de Almeida (1722-1804)



(Il. 15) *Cristo de la Victoria* (detalle).
Domingo de Rioja (h. 1635)

(Il. 16) *Santo entierro* (detalle José de
Arimatea). Juan de Juni (1541-1545)





(II. 17) *Lamentación sobre Cristo muerto de San Juan y la Virgen.*
Pedro Pablo Rubens (1614-1615)



(II. 18) *Santo entierro* (detalle). Juan de Juni (1541-1545)



(Il. 19) *Cristo yacente* (detalle). Gregorio Fernández (h. 1627)



(Il. 20) *Cristo de la sangre* (detalle). Mateo Cerezo “el Joven” (atrib.)
(1664-1665)



(21) *Sagrario con escenas de la Pasión*. Bautista Vázquez (atrib) (h. 1570-1580)

(Il. 22) *Santa Clara*, Alonso Cano (h. 1675)



(Il. 23) *Cristo en el lagar*. Anónimo (siglo XVII)

(Il. 24) *Crucifixión*. Simon Vouet (1622)



(Il. 25) *Santa María Egipciaca*. Luis Salvador
Carmona (1709-1767)



(Il. 26) *Ecce-Homo*. José de Mora (último tercio del siglo XVII)

(Il. 27) *San Juan*, Pedro Roldán (h. 1703)



(Il. 28) *Cristo Mayor Dolor*. Andrés de Carvajal (h. 1771)



(Il. 29) *Cristo de la Oración en el huerto de los olivos*. Fernando Ortiz (1756)

(II. 30) *Cristo de la Oración en el huerto de los olivos*. Jerónimo Hernández (1578)



(II. 31) *Santo entierro* (detalle). Juan de Juni (1541-1545)



(Pl. 32) *Cristo yacente* (detalle). Gregorio Fernández (h. 1627)



Página anterior: *Dolorosa*. José Risueño (atrib.) (primer cuarto del siglo XVIII)

10. Teatro

Arte y representación en la España barroca

Introducción

La crisis política, económica, social y espiritual que afecta a Europa durante el siglo XVII significó la necesaria transformación del pensamiento y de las pautas de comportamiento. En España, el peso de la Contrarreforma fue el elemento que desencadenó la ideación de personalísimos modelos sociales de pensamiento y de una intensa reforma espiritual. El nuevo dirigismo cultural, tal y como analizó Maravall⁹⁷⁵, comporta un movimiento de doble dirección; no solo se ejerce una energía dirigista desde las esferas de control dominantes, tal y como se ha propuesto tradicionalmente, sino que, la masa popular es tenida en cuenta a partir del estudio de sus gustos y mecanismos de pensamiento y actuación para así, elaborar los mecanismos ideológicos y persuasivos de mayor

⁹⁷⁵ MARAVALL, A., *Cultura del Barroco*, Madrid: 1980. En la página 130, define la cultura como: «un instrumento operativo, cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada, a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que conforman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento».

eficacia persuasiva a la vez que de agrado para la masa social. En esta línea de actuación, las artes y la literatura constituyen, junto a la representación pública, las principales herramientas de alcance popular.

Desde este momento, el vínculo entre las artes plásticas y el teatro es tan estrecho que llegan incluso a confundirse. La obra dramática como «Obra de arte total» en que convergen las conquistas plásticas más novedosas y los preceptos morales y religiosos, se presenta como una de las principales alternativas de evasión para la población. Significan además el principal escenario de la sociedad en el que cada individuo ocupa un lugar determinado. Entonces las grandes empresas artísticas ahora diseñadas, se configuran a partir de las conquistas del teatro, acaban empleándose en los templos religiosos los mismos mecanismos y artefactos que se usan en la representación teatral. Arte y ornato, deudores de la estética teatral se ponen al servicio del pensamiento y del Estado para la ideación de los mecanismos culturales del Barroco.

Prácticamente en cualquier estudio en que se trate, de manera más o menos amplia, la cuestión barroca, aparecen términos como teatralidad, teatral o teatro. De una parte, la abundancia de obras dramáticas en la literatura del siglo XVII; por otra, la recepción de los modelos estéticos derivados de esta y que acaban inundando, no solo a las artes, sino a cualquier aspecto de la sociedad. El teatro, en todas sus dimensiones se erige como el centro de la vida alcanzando a todos los estamentos y ámbitos geográficos.

Ha sido puesta de manifiesto la capacidad desbordante y expresiva del estilo teatral barroco, y cómo esta característica acaba por impregnar las realizaciones seiscentistas; sin embargo, en este trabajo, pretendo demostrar cómo no solo las grandes realizaciones plásticas, especialmente las estatuarias, son afectadas por la estética teatral, en cuanto efectos lumínicos, composición y expresividad; sino que hay otras actitudes, igualmente teatrales, y procedentes de un sentir íntimo y espiritual, que son reflejadas en las estatuas desde finales del siglo XVI⁹⁷⁶.

A lo largo del siglo XVII se produce un desbordamiento de lo teatral hacia todas las manifestaciones de la sociedad y que deriva de cosmovisión barroca. La importancia de la imagen y de la exteriorización barroca a partir de lo visible determinan una serie de conductas artificiales condicionadas por el imaginario siglodorista, en buena parte determinado por la dramaturgia; uno de los escenarios y escaparates más importantes en la exposición de conductas y caracteres. Su recepción social y artística hacen de la escena dramática un referente teórico y estético de primer

⁹⁷⁶ Emilio Orozco considera el desbordamiento y expresividad teatral como una derivación del sentido íntimo y espiritual. OROZCO, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona: 1969, p. 13.

orden. En el barroco las prácticas sociales se teatralizan; todos los agentes: urbanismo, individuos, artes, música y textos son componentes del *Teatrum Mundi*, dispuestos a las órdenes de un «director» celestial:

«No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso.
al que dio papel breve,
solo le tocó hacerle como debe;
y al que se le dio largo,
solo el hacerle bien dejó a su cargo.
Si te mandó que hicieses
la persona de un pobre o un esclavo,
de un rey o de un tullido,
haz el papel que Dios te ha repartido;
pues solo está a tu cuenta
hacer con perfección el personaje,
en obras, en acciones, en lenguaje;
que al repartir los dichos y papeles,
la representación o mucha o poca
solo al autor de la comedia toca»⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ Francisco de Quevedo, *Epicteto y Phocílides en español con consonantes*, Madrid: 1635. Esta obra pudo significar la principal fuente de inspiración para la obra californiana *El gran teatro del mundo* de 1655, paradigma de la concepción del universo como obra teatral en que todos tenemos asignados unos roles y modelos de comportamiento.

En la concepción barroca del mundo resultan muy numerosos los elementos que se adoptan del teatro; partiendo de la misma composición y significado de este, hasta las actitudes y gestos. Recursos como la visión, el sueño y los juegos de engaño y desengaño resultan igualmente elementos comunes a los modos en que se entiende la realidad y todo cuanto rodea al individuo. Calderón de la Barca y *El gran teatro del mundo* son quizá los principales referentes en esta consideración, pero debemos también tener en cuenta otras obras como *Lo fingido y lo verdadero*⁹⁷⁸ de Lope de Vega en que igualmente se concibe el mundo como una representación sobre un escenario en el que los hombres son los actores. Recoge Julián Gállego: «En la España de esa centuria todo es teatro, y como lo diría el genial Calderón de la Barca, todo el mundo es un gran teatro, monarcas, prelados o pobres no son sino comediantes que han de esforzarse por interpretar bien su papel. Las recepciones, las ceremonias del culto cristiano, incluso la vida cotidiana, toma un aire teatral que choca a los forasteros»⁹⁷⁹.

El *sueño* es otro de los elementos igualmente empleados en los juegos barrocos pues constituyen una de las puertas entre lo real y sobre lo natural. Si había un lugar en que se produce el engaño, este es el teatro; una eficaz maquinaria puesta al servicio de la apariencia que acaba afectando a todos los órdenes de la existencia.

Sin embargo, el teatro no fue visto desde el comienzo como un eficaz instrumento persuasivo que podía servir a los intereses contrarreformistas. El clima de confusión, destrucción de un sistema y construcción de otro nuevo, que se produce durante el siglo XVI, llevó a religiosos y moralistas a la desconfianza de un mundo en el que la apariencia, el engaño y la mentira formaba parte de las manifestaciones culturales sociales. Se impondrá, de forma inmediata, fuertes restricciones a la práctica, cuando no los intentos por hacerla desaparecer. En el ambiente de la contrarreforma observamos, de una parte conductas como la de Carlos Borromeo, en convivencia con la puesta en valor del teatro como elemento pedagógico similar a los sermones, catecismo y doctrinas de nueva propagación⁹⁸⁰.

De entre las posturas más radicales en España, las de Juan de la Mariana significan una durísimo afrenta al teatro. En su *Tratado de los juegos públicos*, desde el comienzo critica la experiencia dramática:

⁹⁷⁸ Lope de Vega, *Lo fingido y lo verdadero*, Madrid: 1621.

⁹⁷⁹ GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos*, pp. 134 y 135.

⁹⁸⁰ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 74.

«Queriendo con nueva disputa de los espectáculos refrenar cuanto mis fuerzas alcanzaren la antigua locura de los juegos públicos [...]. Tanto puede la costumbre cuando poco a poco se va deslizando en peor, lo cual ciertamente hemos de reprobamos con auctoridad y argumentos, y probar que la licencia y libertad del teatro, la cual principalmente nos pone en cuidado, no es sino una oficina de deshonestidad y desvergüenza, donde muchos de toda edad, sexo y calidad se corrompen, y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos. Amonéstaseles lo que pueden hacer; y encinédense en lujuria, la cual principalmente por los ojos y orejas se despierta, doncellas en primer lugar y mozos, los cuales es cosa muy grave y perjudicial en gran manera a la república cristiana que se corrompan con deleites antes de tiempo; porque ¿qué otra cosa contiene el teatro y qué otra cosa allí se refiere sino caídas de doncellas, amores de ramerías, artes de rufianes y alcahuetas, engaños de criados y criadas, todo declarado con versos numerosos y elegantes y de hermosas y claras sentencias esmaltado por donde mas tenazmente a la memoria se pega, la ignorancia de los cuales es mucho más provechosa?»⁹⁸¹.

Carga especialmente contra aquellas representaciones que se producían en el interior de los templos. Ni si quiera el argumento de las obras las justifica:

«[...] Pero dirás por ventura que en los templos no se tratan de cosas torpes, sino que representan historias sagradas, tomadas o de los libros divinos, o de las historias de los sanctos, lo cual pluguiese a Dios fuese verdad, y no antes para mover al pueblo a risa tratasen de cosas torpísimas. Y es cosa muy grave no poder negar lo que confesar es grande vergüenza; sabemos muchas veces en los templos santísimos, principalmente en los entremeses, que son a manera de coros, recitarse adulterios, amores torpes y otras deshonestidades, de manera que cualquier

⁹⁸¹ MARIANA, J. de, *Tratado de los juegos públicos*, en *Obras del Padre Juan de la Mariana*, t. II, cap. 1, Madrid: 1854, p. 413. Si nos fijamos, está reconociendo en estas obras, algunas de las claves del teatro y artes del Barroco: la capacidad, por medio de un producto atractivo de transmitir y mover a los espectadores. Debemos esperar solo un poco a que la Contrarreforma tome conciencia de ello y emplee al teatro como una de las armas más decididas y eficaces de persuasión

hombre honesto está obligado a huir tales espectáculos y fiestas si quiere mirar por el decoro de su persona y por su vergüenza; y ¿creeremos con todo esto que las cosas que huyen los hombres modestos son agradables a los santos? Yo antes creería que todos estos juegos se deberían desterrar de los templos santísimos como estirécol y burla de la religión, principalmente cuando se hacen por públicos faranduleros, porque siendo su vida torpe, parece que con su misma afrenta afean antes la religión, y acostumbrados a cosas torpes, el olor de que están empegados les sale y exhalan por la boca, los ojos y todo el cuerpo, aun en los lugares santísimos [...]»⁹⁸².

Sin embargo, poco a poco se va tomando conciencia de la eficacia del teatro como estrategia de control y persuasiva; solamente necesitaba de una depuración en sus formas y concepción. Según Adriano Prosperi:

«Se il mondo cattolico mantenne da un lato la concezione dei sacramenti come veicoli efficaci della grazia divina regolata dalla mediazione sacerdotale e dall'altro la venerazione per le immagini e la pratica del teatro e delle sacre rappresentazioni nei monasteri e nelle scuole, si sforzò tuttavia di modificare in senso spiritualizzato e interiorizzato tutte queste cose. Si sforzò anche di impedire ogni forma di derisione e di inversione, soprattutto nei confronti delle cose sacre e in primo luogo della Sacra Scrittura e fece oggetto dei suoi attacchi gli elementi di ambiguità sessuale donne vestite da uomo, per esempio- e le vere e proprie minacce alla castità ravvisate nel mettere in scena episodi di amori o anche nero premettere la presenza di attori maschi in ambienti esclusivamente femminili, come i monasteri di donne»⁹⁸³.

⁹⁸² MARIANA, J. de, *Tratado de los juegos públicos*, en *Obras del Padre Juan de la Mariana*, t. II, cap. 7, Madrid: 1854, p. 423.

⁹⁸³ PROSPERI, A., «La Chiesa tridentina e il teatro: Strategie di controllo del secondo '500», en *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma: 1994, pp. 15-30.

Pronto se dieron cuenta de las posibilidades expresiva y persuasivas que el teatro ofrecía. De manera inmediata se incorporó como disciplina auxiliar a su pedagogía académica⁹⁸⁴. Un lugar en el que insertar alegorías, representantes de cualidades morales, revestidos de carne y hueso que dialogan con los individuos⁹⁸⁵. Son expuestas todo tipo de situaciones en una simbiosis entre cotidianidad, esfera terrenal y plano simbólico y sobrenatural. En este sentido, el Padre Acevedo ofrece los argumentos necesarios para el empleo del teatro para el provecho de la sociedad, retomando a Cicerón⁹⁸⁶:

«Ser de la humana vida una imitación
un espejo do se de lo que acá pasa
y una imagen que la verdad bien representa
dixo un sabio definirse lo que nos
comedia, aunque es griega la vox, llamamos»⁹⁸⁷.

El teatro se erige como elemento central no solo de la vida cortesana⁹⁸⁸, sino que va a ser consumido por la totalidad de la sociedad. La programación cultural supo darle un lugar de privilegio y emplearlo como lugar desde el que defender los valores atacados por el protestantismo. Unos

⁹⁸⁴ Véase GRIFFIN, N., «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», en *Filología Moderna*, n. XV (1975), pp. 403-413. También del mismo autor: *Jesuita School Drama. A Checklist of critica literature*, Londres: 1976.

⁹⁸⁵ MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», en *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro: 2000, p. 13.

⁹⁸⁶ El Padre Francisco Acevedo era profesor de Retórica; tengamos en cuenta la importancia que Cicerón alcanza durante el Barroco relacionado con los estudios sobre la Retórica.

⁹⁸⁷ ACEVEDO, F., *Caropus*, Ms. 9/2564, fol. 169v; citado en MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», en *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro: 2000, p. 10.

⁹⁸⁸ TILTENOT, H., «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en CASTELLI, E. (coord.), *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: Fratelli Bocca, 1955, pp. 233-242.

valores que, según apunta Bataillon, no han sido cuestionados tanto por la Reforma, como son debidos a la relajación de las costumbres católicas⁹⁸⁹.

Por tanto la dramática ocupó un destacadísimo lugar en la producción cultural del Siglo de Oro. Sin embargo su importancia en este trabajo, no solo se debe al peso que el teatro adquiere en la cotidianidad, sino a los puntos en común, en cuanto a la significación de espacios, al empleo de efectos y actitudes y a los recursos plásticos y ornamentales que hallamos en absoluta correspondencia.

Sociedad exhibicionista (Fiesta y autorepresentación social)

Uno de los elementos que mejor caracterizan y evidencian la fuerza expresiva del barroco, es el de la fiesta. Una fiesta que, en la España del Siglo XVII constituye una práctica social constante en que los elementos escenográficos y las actitudes teatrales están siempre presente⁹⁹⁰. Es el espacio principal de representación del *Theatrum mundi*. Una fiesta que se traduce en todas las cortes europeas como la «potencia del Estado»⁹⁹¹ y cuya celebración es fundamental para la comprensión de las sociedades absolutistas.

El teatro y sobre todo su recepción y repercusión social, se convierte en uno de los principales instrumentos de deconstrucción de la cultura humanista y construcción de la barroca. Se produce un modelo único de cultura para todas las clases sociales pues, cualquier individuo, es susceptible de respetar y cumplir aquello que sobre el escenario se está representando.

El espacio urbano, además de los corrales de comedias y de los espacios para el teatro, se convierte en el lugar más importante en que se desarrolla la escena dramática del mundo. Resultan enormes los despliegues, decoraciones y tramoyas que se idean para el ornato y empleo de calles y plazas como fondo de escena. Todo tipo de eventos, celebraciones públicas, civiles y religiosas conquistan el

⁹⁸⁹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 74.

⁹⁹⁰ OROZCO PARDO, J. L., *Fiesta barroca*, Granada: 1985.

⁹⁹¹ TILTENOT, H., «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en CASTELLI, E. (coord.), *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 233-242.

espacio urbano, de forma temporal o permanente, lo copan de elaboradas maquinarias persuasivas mediante las cuales atraer y convencer a las masas⁹⁹². «El público se dejaba seducir por el impresionante despliegue de esplendor, riqueza y orden que se ofrecía a sus sentidos y que, independientemente de su contenido narrativo concreto, actuaba como un discurso implícito sobre la gloria y generosidad de la institución que organizaba la celebración»⁹⁹³.

Detrás de la fiesta reside una enorme complejidad que hacía necesaria la intervención de arquitectos y todo tipo de artistas para su diseño y posterior construcción. Supone entonces una expresión de las artes figurativas; en el ornato urbano, pintura⁹⁹⁴. Las ciudades entonces se piensan como un espacio teatral a través del que establecer un dialogo. Así, las reformas de Madrid y el espectáculo público que se conciben durante el siglo XVII, son una respuesta arquitectónica y urbana al periodo de crisis que azotaba el país⁹⁹⁵. El Estado debía “autorepresentarse” y no había mejor manera que la espectacularización de sus espacios públicos⁹⁹⁶. En el Madrid de los Austrias, calles, plazas, edificios públicos, casas y palacios se convertían en un elemento más de la tramoya teatral⁹⁹⁷.

El modelo en que se piensa el espacio físico barroco, el de la realidad; un lugar en el que cada individuo debe representar el papel que le ha tocado en el *Gran teatro del mundo*, resultaba necesario el ornato; especialmente en aquellas fiestas y fechas señaladas en que la ciudad debía convertirse en la «*imago-mundi*»⁹⁹⁸. En un atractivo escenario en que situar la convivencia entre la cotidianidad y los misterios del espacio sobrenatural. Un boato y alarde decorativo de gusto cristiano que viene a

⁹⁹² Gracián, los conceptistas o s. Ignacio de Loyola, ya reconocieron a las artes como un medio de expresión para orientar una serie de comportamientos en los hombres por medio de la penetración en sus almas y en la psicología individual o colectiva, para que así, la población se vea inducida a moverse en una determinada dirección cuyo fin último será la autoconservación de la sociedad. Además de la práctica literaria dramática en sí, la literatura conceptista se va a convertir en el guión de ese “gran teatro del mundo” barroco que rige las pautas de comportamiento de la colectividad, transformándose los mismos conceptistas en los directores de escena en su misión de “enseñar a vivir”.

⁹⁹³ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 341.

⁹⁹⁴ Que podía ser, de forma efímera para una fiesta concreta, o permanente para la decoración de espacios de especial significación.

⁹⁹⁵ BIEDMA TORRECILLAS, A., «Teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?», en *Boletín Millares Castro*, n.º 16 (1997), pp. 113-128.

⁹⁹⁶ Véase GÁLLEGO, J., «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», en *Revista de Occidente*, n. 73 (1969), pp. 19-53.

⁹⁹⁷ BIEDMA TORRECILLAS, A., «Teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?», en *Boletín Millares Castro*, n.º 16 (1997), pp. 113-128.

⁹⁹⁸ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 51.

identificar el lujo con la divinidad⁹⁹⁹. A la vez, resultaba un foco especial de atracción para los sentidos de fieles y devotos:

«El público se dejaba seducir por el impresionante despliegue de esplendor, riqueza y orden que se ofrecía a sus sentidos y que, independientemente de su contenido narrativo concreto, actuaba como un discurso implícito sobre la gloria y generosidad de la institución que organizaba la celebración»¹⁰⁰⁰.

A partir de la reproducción de espacios y del empleo de recursos escenográficos resultaba posible la representación de un espacio que no tenía por qué existir; de un espacio simbólico que tiende a la verosimilitud. Desde la consideración de este principio, la fiesta pública es usada por el Estado como el lugar en que mostrar una realidad que existe más en el mundo de las ideas que en el de las cosas. Se idea una «civitas dei» en la que el Estado ejerce su actividad teopolítica¹⁰⁰¹.

La fiesta barroca supone uno de los espacios físicos y simbólicos que nos aportan mayores claves para comprender el uso, función y sentido de la imagen. En este contexto la imagen se da la mano con el texto al igual que ocurre en el teatro. Todo un espectáculo que debía resultar atractivo para el individuo y alejado de las restricciones morales y dogmáticas¹⁰⁰², y todos los contenidos se disponían para tal fin. Una «tecnología de lo espectacular» que ocultaba, al igual que los efectos y tramoya escénica el verdadero «drama de lo humano», siendo el objetivo, como apunta Rodríguez de la Flor: «alienar a la comunidad del modo trágico en que transcurre lo propio humano, y en el que se precipita, indefectiblemente, todo lo histórico»¹⁰⁰³.

⁹⁹⁹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, p. 50.

¹⁰⁰⁰ PORTÚS, J., «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 299-348.

¹⁰⁰¹ « Esa representación festiva es un reflejo de la decadencia material del imperio hispano como recurso para crear una política de la reputación sostenida mediante el espectáculo»; en R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 28.

¹⁰⁰² «Como el teatro, la fiesta era un espectáculo de vocación masiva, cuya existencia se justificaba por la presencia de una masa de población a la que había que adoctrinar y que siempre se mostró ávida de asistir a este tipo de actos. En consecuencia, tanto el uno como la otra acabaron siendo instrumentos de propaganda», en PORTÚS, J., «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, p. 340.

¹⁰⁰³ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 257.

Y es que la fiesta barroca no solo es el momento en que las estructuras de poder conceden un papel y un lugar determinado a los individuos; es la ocasión en que todos los hombres aceptan y asumen su rol autorepresentándose como les ha correspondido. Pierre Bourdieu considera estos actos de la siguiente manera:

«Es así como los actos de teatralización, a través de los cuales los grupos se brindan en espectáculo (primero ante ellos mismos), ceremonias, procesiones (como las Panateneas), cortejos, desfiles, manifestaciones, etc., constituyen la forma elemental de la objetivación y, al mismo tiempo, la manifestación, para sí mismos y para los demás, de los principios de división según los cuales se organizan objetivamente y a través de los cuales se organiza la percepción que tienen de sí mismos»¹⁰⁰⁴.

Al igual que el poder se manifiesta en la fiesta, también la Contrarreforma lo hace, igualmente empleando el urbanismo como espacio para la representación. Si bien, las festividades pasan a vigilarse de manera cautelosa, incluso con intentos de prohibición, la Iglesia acaba por aceptarla advirtiendo las ventajas que puede ofrecer para la misión evangélica. En estos términos fray Juan de la Cruz recoge los motivos por los que ha de continuar con la celebración:

«La primera por derecho natural. La segunda por la ordenación e Dios que quiere darnos su bienaventuranza merecida por nuestras obras... y otra más fundamental y principal de nuestro propósito... por la particular obediencia que debeos a la autoridad de la Iglesia, cuya cabeza es Cristo Jesús... y ella instituyó las ceremonias sanctas y sabias o por escrito o por universales costumbres del pueblo cristiano... Porque ciertamente cantando con reverencia y con cordura y con alegría espiritual, y semejante haciendo las otras ceremonias estatuidas y

¹⁰⁰⁴ BOURDIEU, P., *El campo político*, La Paz: 2001, p. 77; citado en R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 261.

acostumbradas por la devoción de Dios, mueve a Devoción y levanta el espíritu de los que lo ve...»¹⁰⁰⁵.

Si hay una fiesta o ceremonia en que la participación de la Iglesia resulte del todo decidida, esta va a ser la procesión¹⁰⁰⁶. Desfiles procesionales, fiestas y procesiones del Corpus Christi; desfiles procesionales para la recepción de reliquias, incluso de imágenes religiosas, convierten al espacio urbano en una Jerusalén celestial¹⁰⁰⁷. Será la procesión uno de los contextos de mayor teatralización en que encontramos la presencia de la escultura barroca. Es el momento en que la escultura adquiere movimiento y participa de un contacto especial con el fiel y el espectador. Es en la calle y en ese fluir de fieles y penitentes, donde cobran sentido algunos de los artefactos estatuarios más destacados del Seiscientos. Imágenes que son concebidas para ello, y de ahí algunos de sus rasgos, tales como las policromías y estructuras ligeras.

Es este el momento en que el boato ornamental, las colgaduras, altares efímeros, adornos, carros e incluso juegos autómatas cobran especial significación. En la procesión participan todos los estamentos de la sociedad, cada uno de los cuales ocupa un lugar determinado¹⁰⁰⁸.

Además la procesión es el lugar en el que todos los mecanismos persuasivos se ponen de acuerdo para conseguir la persuasión de los fieles. Durante los desfiles, en que las patéticas figuras procesionales y aquellas de disciplinantes y penitentes estimulaban todos los resortes sensoriales provocando determinados sentimientos empáticos entre los asistentes y compasión que, en muchas ocasiones culminan en la conmoción y en las lágrimas. Ilenia Colón Mendoza recoge la confluencia

¹⁰⁰⁵ Fray Juan de la Cruz, *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración y divinos loores vocales y de las obras virtuosas y sanctas ceremonias que usan los cristianos, mayormente los religiosos*, Salamanca: 1555, p. 321 y ss.; citado por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, pp. 49 y 50.

¹⁰⁰⁶ Sobre la fiesta barroca y la procesión se ha escrito en abundancia; Muy completos resultan los trabajos de R. DE LA FLOR, F. y GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el barroco, 1652: descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca: 1994; BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura: aproximación al Barroco español*, Madrid: 1990; MORALES FOLGUERA, J. M. (dir.), *Fiesta y simulacro*, cat. exp., Sevilla: 2007.

¹⁰⁰⁷ Sobre la concepción y significado de la procesión, véase MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990, pp. 49 y ss. La reconversión de las ciudades de aspecto medievalizante, por medio de fuertes campañas urbanísticas ha sido estudiado por OROZCO PARDO, J. L., *Christianópolis: Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, 1985.

¹⁰⁰⁸ La estructura del desfile procesional está previamente configurada. cada año esta era determinada en las procesiones que, hermandades como las de Semana Santa organizaban. resulta fácil conocerlas en libros de cabildos como el de la Hermandad de las Angustias de Valladolid, donde miembros participantes, pasos procesionales y gremios ocupan un lugar determinado (¿?).

de los factores que captan el alma del espectador y cómo es en la procesión el lugar en que la Contrarreforma desarrolla la máxima capacidad persuasiva:

«The sculpture's participation in the processional further opened the channels of communication between spectator and the Divine. Although processions provides an optimal way of communicating with the Divine through sculpture, the seventeenth-century Spanish beholder believed that God was inherently present in religious sculpture in general. As a vessel for God's divinity, the *Cristo yacente* offered the Counter-Reformation supplicant a palpable, tangible, and authentic expression of divine presence. One could hardly ask for a more powerful -or more convincing- affirmation of the faith»¹⁰⁰⁹.

Si bien la fiesta barroca podía parecer *a priori* un ejercicio de esparcimiento y liberación para el individuo, extremadamente presionado por unas políticas moralistas y teológicas; en realidad, con la aceptación de la fiesta, estaba aceptando todo el componente ideológico y definido de la sociedad que reside detrás. Como apunta Fernando Rodríguez de la Flor: «el espacio de lo espectacular y lúdico, lejos de ser el dominio de una libertad (entendida a la moderna, en cuanto emancipación del sujeto), es, en sentido foucaultiano, y, en concreto para el caso español, un dominio privilegiado de encauzamiento; un lugar de sujeción y de *indoctrinación* donde el espacio queda altamente definido en su plano simbólico. [Y en este sentido, la plaza pública o coso taurino se erige como el lugar] donde el espectador, situado en el laberinto, es a la vez el prisionero y el guardián de los destinos que en él se cumplen»¹⁰¹⁰.

Las ciudades se conciben como emblemas del catolicismo; todo en ellas es reflejo de un profundo sentir espiritual. La imagen de Cristo y los santos aparecen en cualquier esquina o fachada. Los programas urbanísticos no podían dejar lugar a dudas del sentimiento religioso de sus ciudadanos y, cuando este se veía amenazado, rápidamente se idean las soluciones necesarias para solventarlo. En este sentido, Madrid como capital de la hispanidad, debía ofrecer una imagen y una unidad católica que no admitiese dudas. Desde el siglo XVII, por ser corte del estado español; todo lo que en ella aconteciera, se magnificaba considerablemente por ser reflejo de la autoridad real. Un

¹⁰⁰⁹ COLÓN MENDOZA, I., *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández*, Florida: 2015, pp. 107.

¹⁰¹⁰ R. DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012, p. 258.

ejemplo son los acontecimientos derivados a partir del 5 de julio de 1624 cuando, en la iglesia de san Felipe el Real, un tal Reinaldo de Peralta, arrancó la hostia de la manos del sacerdote que se disponía a consagrarla, y posteriormente arrojarla al suelo. La respuesta debía ser rápida, tanto que se obviaron los pasos del proceso habitual evitando así el traslado del caso a Toledo, y fue entonces procesado en Madrid, ciudad donde, tan solo nueve días más tarde de los hechos, fue condenado a la hoguera en un auto de fe particular y organizado en exclusiva para él¹⁰¹¹. Se llevó acabo también un octavario con sermones al respecto en la misma Iglesia de san Felipe con los principales predicadores de Madrid así como una procesión en la que el monarca estaría presente, abanderando todo el proceso reconstituido y de desagravio. Se llevaron a cabo otras procesiones en diferentes lugares de Madrid, e incluso el propio monarca organizó en los corredores del palacio. Felipe IV se tomó como algo personal el acontecimiento y la posterior defensa eucarística. Madrid y el rey no podían permitirse ostentar un acto así, por lo que la respuesta debió ser inmediata, superior al acontecimiento y en la que estuviese presente toda la ciudadanía.

Sociedad teatralizada

La practica teatral no se limita en exclusiva a determinadas representaciones de la vida pública o a los corrales de comedias. Todo durante el siglo XVII queda bajo el dominio de las apariencias. Los individuos y sus actitudes se teatralizan. Es el mismo Baltasar Gracián quien propone la importancia del aparentar y del parecer por encima de revelar la auténtica realidad. Una actitud que, si bien idea para el ámbito de la corte, rápidamente se extiende y alcanza a la totalidad de los estamentos sociales. Cada individuo debe comportarse como se espera de él y no dejar ver lo que esconde su alma. «La vida no solo se teatraliza en el seno del poder, sino que es algo mucho más general que afecta a la sociedad entera, a la vida cotidiana. La gente se comporta como personaje del teatro del mundo, de acuerdo a una forma preestablecida que concibe como ideal»¹⁰¹².

¹⁰¹¹ RÍO BARREDO, M. J. del, «La ciudad como corte: la construcción de una capital ceremonial (Madrid, 1590-1630)», en *Actas del XIII Congreso AIH*, tomo IV, pp. 214-224.

¹⁰¹² BIEDMA TORRECILLAS, A., «Teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?», en *Boletín Millares Castro*, n.º 16 (1997), pp. 113-128.

La fiesta es el escenario ideal para la representación de estas actitudes individuales, pero finalmente, el desarrollo alcanza el día a día. La fiesta acaba participando decididamente en la sociedad y determinando los comportamientos y prácticas rituales. La cultura profundamente visual solicitaba la exteriorización de un alma, que no tiene que ser sincera¹⁰¹³. En la cosmovisión barroca ficción y realidad se confunden al igual que ocurre en la representación escénica.

Será aquí donde mayor sentido cobre la concepción del mundo como teatro, de un escenario en el que cada cual ha de interpretar el papel que le ha sido encomendado; Juan de Borja lo recoge del siguiente modo:

«Grande es el engaño de los hombres, pues haviendo tantas cosas, que nos desengañan, de cuan poco dura todo, lo que se estima, y tiene en mucho esta vida, todo no basta, para que se tenga en tan poco, como merece todo lo que en el mundo ay, pues, si se quiere mirar con atención, lo que en el passa, se verá, que es un theatro, adonde continuamente entran unos, y salen otros à representar fabulas, y entremeses, muy para reír (si la Caridad Christiana no obligase mas à llorarlo). Que cosa mas para reyr, que ver el cuydado, con que los hombres trabajan, por perpetuar sus vidas, sus nombres, y sus estados»¹⁰¹⁴.

Actitudes teatrales. Gestos

En el contexto de una sociedad teatralizada, debemos entender la importancia del gesto como elemento del lenguaje corporal; un instrumento de comunicación igual de válido que la palabra en un mundo en que la visión y la imagen son elementos dialectales y elocuentes fundamentales. El

¹⁰¹³ En los últimos años estos gestos y actitudes han sido estudiados por sociólogos, antropólogos e historiadores; algunos de los más destacados son los siguientes: VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid: 1990; GÓMEZ GARCÍA, P., «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en AA.VV., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada: 1999.

¹⁰¹⁴ BORJA, J. de, *Empresas morales*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: 1981, p. 282.

hombre actúa para ser observado en la vida. Será aquí donde el gesto físico, los ademanes, la forma de caminar, de moverse y de comportarse determinan la calidad y cualidad de su interior. Son la traducción formal de las características interiores. Va a ser este el espacio de comunicación en que se produzca la mayor confluencia y reapropiación de signos entre el individuo, las artes plásticas y el teatro. La expresión corporal pasa del teatro a la cotidianidad de forma consciente o inconsciente.

No solo los gestos y movimientos; también actitudes heroicas o posiciones frente a las situaciones de la vida como la manera en que Don Rodrigo Calderón, valido caído en desgracia sube al cadalso en Valladolid (1621) o el momento en que el Almirante don Manuel Meneses¹⁰¹⁵, en 1628 en el momento del naufragio de su escuadra se viste con magnificencia y comienza a recitar un soneto de Lope de Vega¹⁰¹⁶. Gestos como estos resultan tremendamente teatrales y muchos de ellos, no solo van a ser representados, si no por las artes plásticas, sí en relatos literarios. O incluso relatos similares con algunas connotaciones religiosas pasan a la escultura. Es decir, las esculturas ya no solo se muestran como los actores o repitiendo sus actitudes mediante gestos dramáticos, sino que se opta por la representación de los momentos de mayor dramatismo en la vida de un santo; así, la Cabeza de San Pablo de Juan de Villabrille se convierte en espectacular y dramática representación del santo. Crucifixiones, martirios y todo tipo de actitudes heróicas, como salidas de una representación teatral, son los momentos preferidos por la plástica barroca para la figuración.

La posición de brazos, manos, pies, torso y vestimenta nos informan del papel que una figura adopta en el momento representado, ya sea en un corral de comedias o en el retablo barroco de una catedral. Especialmente las manos y el rostro se convierten en un lenguaje comprensible desde la complejidad cultural barroca. cada gesto adquiere un significado. Un sistema de comunicación de especial significación desde los últimos años del siglo XVI, en relación al nuevo rol de la imagen y de la visión. Gestos que son tomados incluso por la oratoria en el siglo español de la retórica y la persuasión¹⁰¹⁷.

Pero para una lectura correcta de aquello que se presenta ante los ojos del espectador, resulta necesario entender las formas de comunicación gestuales del barroco; el papel que la comunicación no verbal desempeñaba en la transmisión. Julián Gállego recoge en *Visión y símbolos* que «en nuestros días parece de buena educación manotear lo menos posible; en el XVII, las manos tienen en la

¹⁰¹⁵ Nos llega el relato de la mano de Ortega y Gasset en *Velázquez*, Madrid: 1950, p. 140 y ss.

¹⁰¹⁶ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 135.

¹⁰¹⁷ Gestos y recursos escénicos se ponen al servicio de la oratoria y de la predicación, un tipo especial de representación teatral en el que texto, declamación, interpretación gestual e incluso iluminación, música y tramoya son retomados e incorporados en uno de los productos teológico-culturales de mayor aceptación.

conversación un papel primordial. Sin necesidad de palabras, ellas hablan de por sí, y los textos de la época emplean a menudo la expresión de «poner las manos», que significa aplicarlas, o bien levantarlas y ponerlas tendidas y juntas, o cruzadas, con los dedos entrelazados, ante el pecho, además que, según el diccionario de la Real Academia, hacemos de ordinario en las oraciones o para pedir misericordia: *Supplices manus extollere*»¹⁰¹⁸.

La reapropiación gestual ha sido común a lo largo de la historia; ya no solamente en los contactos entre las artes y los individuos. Sino que, comunidades, culturas e individuos han hecho, y hacemos uso de una comunicación no verbal, en ocasiones con la misma, o incluso mayor intensidad comunicativa que la palabra. Un curioso a la vez que claro ejemplo lo encontramos en determinadas comunidades afroamericanas de los años setenta, en ellas surge un modelo de cultura y de baile denominado *voguing* fruto de la reapropiación de elementos de diferentes culturas como son la egipcia y la africana, combinadas a su vez con pautas de comportamiento, gestos, y movimientos procedentes de procedencias tan dispares como la cultura americana o de las películas de Kung-fu. Además, estos elementos procedentes de un imaginario visual, pasan a incorporarse en la actividad cotidiana, trascendiendo el momento de representación. El director de cine afroamericano Marlon Riggs trata en un texto sobre el «chasquido» como una de estas reapropiaciones gestuales y su significado sociocultural:

«For black gay men, this burden of (mis)representation compounded. We are saddle by stoic caricatures of the black male, now fused with newer notions of the Negro faggot. The resultant dehumanization is multilayered and profound.

What strikes me as most insidious and paradoxical is the degree to which popular African American depictions of us as black gay men so keenly resonate with American majority depictions of us as black people. Within the black gay community, for example, the SNAP! contains a multiplicity of coded meaning: as in -SNAP!- “Got your point” Or -SNAP!- “Don’t even try it.” Or -SNAP!- “You fierce!” Or -SNAP!- “Get out my face.” Or -SNAP!- “Girlfriend, pleeease.” The snap can be as emotionally and politically charged as a clenched fist, can punctuate debate and dialogue like an exclamation point, a comma, an ellipse, or

¹⁰¹⁸ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972, p. 298.

altogether negate the need for words among those who are adept at decoding its nuanced meanings»¹⁰¹⁹.

Una comunicación y reapropiación gestual similar barroca es la recomendación de Loyola en su *Ejercicios espirituales* para combatir determinadas:

«[...] que cada vez que el hombre caiga en él [el pecado], ponga la mano en el pecho doliéndose de haberlo cometido; y esto se puede hacer delante de otras personas sin que lo adviertan»¹⁰²⁰.

Este fragmento y actitud descrita en los *Ejercicios* ignacianos la identifica Gállego en el Cristo de El Expolio de El Greco (il. 1). En este lienzo la mano de Cristo, abierta sobre el corazón, se ofrece al Padre en el primer momento de la Crucifixión; un acto más que de arrepentimiento, de entrega a la voluntad divina. Esta actitud la encontramos ampliamente repetida en la estatuaria barroca española. Santos y santas penitentes como la Magdalena de Pedro de Mena (il. 2) o, de nuevo, el propio Cristo como el Ecce-Homo de Gregorio Fernández en el Museo catedralicio de Valladolid (il. 3).

El espacio escénico y la representación

A la hora de hacer llegar, una serie de conceptos, como los numerosos misterios eclesiásticos que pretenden ser inducidos en la población, surge el problema de la aparente inverosimilitud. Es decir, resulta necesario hacerlos creíbles; por ello, la práctica artística naturalista o el teatro a través de determinados recursos, contribuyen a acercar los misterios y pasajes a los espectadores. Los personajes sagrados en los templos se humanizan, se acercan a los espectadores, comparten sus

¹⁰¹⁹ RIGGS, M., T., «Black Macho Revisited. reflections of a SNAP! Queen», en CRENCHEW, K. W., y CARBADO, D. W., *Black men on race, Gender, and sexuality*, Nueva York-Londres: 1999, p. 309.

¹⁰²⁰ LOYOLA, I. de, *Ejercicios espirituales* (1548), Zaragoza: 1904, pp. 44 y 45.

pasiones, dramas o milagros; interactúan con el espectador mediante composiciones abiertas; le llaman e inducen a la reflexión y a la oración. Es en este espacio en el que la escultura constituye uno de los mecanismos artísticos de mayor eficacia, Ilenia Colón lo recoge afirmando: «Sculpture facilitates closer contact between the spectator and the vision by occupying the same space as the viewer and, furthermore, by providing both a tactile and a visual experience»¹⁰²¹.

El teatro, frío, rígido e inverosímil, que se desarrolla durante el siglo XVI, lejano al espectador, cambia extraordinariamente el modo de operar; ahora la escena abandona la embocadura del escenario, desciende, interactúa con el auditorio, le interpela, participa con él; el soliloquio se transforma en el mecanismo más directo para llevar al espectador, de la forma más directa posible el mensaje textual. Se rompe esa «cuarta barrera» y hace descender aquello que acontece en el escenario, *a priori* ficticio e irreal, al espacio que habita espectador; al plano de lo real. Adriano Tiltentot recoge reconoce que «I confini tra lo spazio destinato all'azione e la decorazione, tra l'attore che recita e lo spettatore, tra il mondo quotidiano e il mondo dell'illusione sono divenuti del tutto fluidi, conformemente colle aspirazioni di quell'epoca teatrale»¹⁰²².

La verosimilitud como principio constituyente de las artes y de la práctica teatral significa el principal método de acercamiento a la sociedad. De esta forma las tesis dogmáticas, los milagros, aquello aparentemente no creíble, ha sido visto y oído por el espectador y por tanto aprehendido. Ahora el hombre barroco ha visto y sentido, ya sea en un teatro sobre el escenario, o en un retablo, cómo determinados misterios se han materializado sobrepasando la esfera de lo irreal hasta alcanzar y compartir su propio espacio de desarrollo.

Pero en el Barroco no basta solo con ver; hay que sentir y comunicar a través de los sentimientos, tal y como el profesor Emilio Orozco afirma:

«El Barroco entraña en su morfología y expresividad un desbordamiento de todo lo exterior y aparential, excitador y halagador de los sentidos en especial de la vista, pero buscando precisamente esa vía sensorial a impulsos de la más profunda y grave inquietud del vivir; cual es el sentimiento de la fugacidad del tiempo. Arranca del espíritu y busca al espíritu, pero conmoviendo y penetrando a través

¹⁰²¹ COLÓN MENDOZA, I., *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández*, Florida: 2015, p. 101.

¹⁰²² TILTENOT, H., «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en CASTELLI, E. (coord.), *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 233-242.

de la vía de los sentidos [...] El barroco con esa tendencia desbordante comunicativa no solo invadió, material y psicológicamente, el recinto de los espectadores, sino que en todos los sentidos se extendió impetuoso inundándolo todo: templos, palacios, jardines, casas, plazas, calles y hasta las mismas formas y sentido de la vida»¹⁰²³.

Al igual que acontecía desde el siglo XVI con la literatura mística, absoluto precedente a las artes del barroco, la práctica literaria estaba dotada de un amplísimo componente visual; a menudo las descripciones de escenas, casi dibujadas a través del texto, o la descripción de sentimientos, experiencias y sensaciones, adquieren un fortísimo carácter visual que será el que determine, buena parte de la plástica seiscentista. Como sabemos, la filiación de los escritores místicos por las artes era tal que, incluso el mismo san Juan de La Cruz, en determinadas ocasiones se dedicó al dibujo y a la escultura (il. 4)¹⁰²⁴.

Efectos teatrales

No resulta difícil la identificación del espacio religioso barroco con el escénico, y es que, en realidad, el origen del desarrollo de los templos reside en una «representación teatral», la de la institución eucarística, y como tal, el espacio se concibe para la escena. No obstante, la representación evoluciona hasta alcanzar la máxima complejidad durante los siglos XVII y XVIII. Se multiplican los recursos escénicos y los espacios en que acontece la escena. Incluso los «actos» o el tipo de representación se altera y se incluyen todo tipo de efectos cuya última finalidad es el hacer creer al espectador, desde la conmoción, aquello que ven y oyen.

¹⁰²³ OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona: 1969, pp. 17 y 18.

¹⁰²⁴ OROZCO DÍAZ, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid: 1977.

Un espacio de especial significación en esta unión entre lo sagrado y lo profano lo constituye el retablo¹⁰²⁵. Concebido como escenario, en él actúan una serie de actores que interpretan un relato mediante gestos, actitudes, y diferentes representaciones acompañadas de todo tipo de efectos y juegos de iluminación: aparición y desaparición, subida y bajada, maquinaria articulada, cortinas y velo que cubren y descubren partes de la máquina retórica y que animan el relato, en ocasiones narrado por el predicador¹⁰²⁶. De entre los ejemplos españoles, el Transparente de la Catedral de Toledo, constituye uno de los ejemplos más logrados (il. 5).

De esta manera, presenciaremos cómo en el barroco, los templos religiosos y las arquitecturas destinadas a la representación teatral comparten características. Uno de los máximos impactantes y evidentes ejemplos lo encontramos en la Capilla de Santa Teresa de la Iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma, en la que vemos a los miembros de la familia Cornaro, asistiendo, como si de una representación teatral se tratase, al éxtasis de la Santa (il. 6). Es un ejemplo de aquello que Tiltentot recuerda en torno a la atracción visual y persuasión mediante el deleite visual:

«El placer visual, el “trompe l’oeil” y la “persuasión de los ojos”, la inmediata visión sensible del efecto teatral como de un elemento de una realidad sobrenatural hacían que el hombre barroco considerase las nubes de un altar y los efectos especiales de una decoración sacra como un trozo de cielo o un advenimiento de la Sagrada Escritura. Así también la Iglesia se sirve en la época barroca de construcciones y de efectos teatrales para representar concretamente sus ideas»¹⁰²⁷.

Al igual que ocurre en el teatro, se produce una liberación del plano único de representación, los volúmenes avanzan, acogen y rodean al espectador, en todo su alrededor están aconteciendo cosas.

¹⁰²⁵ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «El retablo barroco como máquina y espectáculo. Tres ejemplos granadinos», en PELÁEZ DEL ROSAL, M., *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El barroco en Andalucía"*, vol. 3, Córdoba: 1986, pp. 167-174.

¹⁰²⁶ La relación entre el presbiterio del templo y el escenario teatral ha sido estudiada por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., en «Recursos teatrales en el retablo Barroco», en AA. VV., *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, vol. 2, Madrid: 1994, pp. 1207-1220,

¹⁰²⁷ TILTENOT, H., «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en CASTELLI, E. (coord.), *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 233-242.

Pero esta conexión entre el teatro, religión, arte y la interpelación con el espectador y la sociedad, se produce en un momento álgido del Barroco, el sermón, a través del cual, la doctrina cristiana, el conceptismo y el teatro se fusionan para transmitir directamente al oyente los convencionalismos éticos y morales¹⁰²⁸. Una actuación, la del religioso durante el sermón, que en multitud de ocasiones estaba apoyada por la imagen; descubre cuadros o esculturas en un momento determinado de la oratoria empleando el factor sorpresa durante la representación y a la vez ilustrando el mensaje. Además el religioso, no dudará en recurrir a todo tipo de recursos interpretativos para incidir en los resortes emocionales de los oyentes. Biedma Torrecillas lo reconoce en un interesante trabajo en el que analiza la teatralidad como determinante cultural:

«Esta búsqueda de efectos sorprendentes en las Iglesias, que subyugan la emoción del fiel-espectador con la intención última de romper las barreras entre lo real e ilusorio, lo humano y lo divino, tienen su apoyo en diferentes disposiciones eclesiásticas, empezando por el Concilio de Trento, y pasando por las *Instructiones Fabrica et Supellectilis Ecclesiasticae* de San Carlos Borromeo, los sinodos diocesanos o las prescripciones del Ritual Romano promulgado en 1582 para toda la Iglesia por Gregorio XIII, y vuelto a poner en vigor en 1614 por Paulo V»¹⁰²⁹.

El telón como elemento escenográfico ya sea como un componente del retablo estable o efímero, resulta uno de los recursos más utilizados en el ornato de retablos, capillas y camarines. Retablos como el de José de Churriguera para la Capilla de los Ayala en la Catedral de Segovia (il. 7) o las

¹⁰²⁸ No solo durante la predicación se producen este tipo de efectos. Junto a los habituales como el descubrimiento de la escultura de San Ignacio de la Iglesia del Gesù en Roma, era frecuente el uso de este tipo de efectos en fiestas y ocasiones especiales. María del Pilar Dávila recoge un ejemplo efectista en uno de los oficios organizados con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz en la Iglesia de la Universidad de Alcalá de Henares: «De singular fábrica y hermosura, se aventajó a todo el artificio, en que estaba colocado el Santísimo Sacramento. Adorábase en un hermoso fondo del primer cuerpo una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, y cuando el Santísimo Sacramento se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho, donde le esperaba trono decente a Su Majestad. Al mismo tiempo salían del fondo dos primorosos lienzos, el uno del Cardenal Cisneros, fundador de esta ínclita Universidad, sobre un bien imaginado caballo, el segundo de San Martín también a caballo. Al mismo compás que se iban retirando los lienzos, se levantaban sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos angeles, aquellas baxaban descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral...Para cerrar a Su Majestad, guardaba el mismo artificio», en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980, p. 196.

¹⁰²⁹ BIEDMA TORRECILLAS, A., «Teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?», en *Boletín Millares Castro*, n.º 16 (1997), pp. 113-128.

capillas de las esquinas en el Sancta Sanctorum del Monasterio de la Cartuja de Granada (il. 8) en que los telones condicionan la lectura y manera en que la escultura se presenta al espectador¹⁰³⁰. Martín González ha trabajado el tema del telón y del retablo como máquina escenográfica, Respecto a su uso como «telón de boca» ha señalado la función persuasiva de su uso: «El telón de boca era habitualmente usado para aislar a los espectadores del escenario. Su descubrimiento representaba el comienzo de la acción pero asimismo la aparición de un nuevo escenario. Durante la preparación de la nueva escena, era necesario tener oculto el escenario. De esta suerte el efecto sorpresa lograba su efecto»¹⁰³¹.

Fiesta y retablo significaron una ocasión especial para el uso de todo tipo de maquinarias y efectos teatrales. Una brillante descripción encontramos en la recepción que se hizo de la reliquia de san Roque en Lisboa. Una maquinaria barroca con toda la jerarquía de ángeles como punto culminante de una procesión que venía recorriendo una calles perfectamente engalanadas:

«Por la parte de la pared estaban colgados muchos doseles de brocado a los cuales se arrimaban los ángeles de cada Hierarchia repartidos en tres ordenes de gradas a manera de teatro que para esto estaban hechas. Del suelo desta estancia de la gloria hasta tierra avia muchas colgaduras de varias sedas y brocados que sirvian de cubrir la madera de aquella obra [...]. En apareciendo las quatro postreras andas, descubrieronse las cortinas de la gloria, y mostrose la tercera y suprema hierarchia, y en el más alto lugar estaban los Seraphines riquísimamente vestidos de oro y carmesí, con alas de las mesma color sobre oro, y alpargatas sembradas de mucha pedrería: y por divisa tenían todos en las manos unos escudos dorados con corazones echando llamas, y atravesados con saetas: para con esto significar su abrasado amor: en medio estaban los Cherubines vestidos de tela y seda blanca, con libros dorados en las manos por su insignia»¹⁰³².

¹⁰³⁰ El retablo barroco cuenta desde los últimos años del siglo XX con un brillante y pormenorizado estudio de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid: 1993.

¹⁰³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», en *Imafronte*, n.º 12 (1998), pp. 25-50.

¹⁰³² Manuel de Campo, *Relación del solemne recibimiento que se hizo en Lisboa a las Santas Reliquias que se llevaron a la Yglesia de San Roque, de la Compañía de Iesus, a veynte y cinco de Enero de 1588*, Alcalá de Henares: 1589, pp. 64 y ss.

Muy diferentes a estos recursos escenográficos de la retabística barroca, hallamos otros de mayor simplicidad pero, igualmente procedentes del espacio escénico y con, incluso mayores posibilidades retóricas. Se trata de la formalización escultórica del *soliloquio*; de aquellas esculturas cuya lectura ha de efectuarse, desde la abstracción y simplificación de todo cuanto la rodea. Los recursos expresivos se reducen a la gestualidad y fisionomía de la escultura que entra en diálogo en un espacio íntimo con el fiel. Son aquí donde los efectos realistas y los fluidos actúan e interaccionan. Capillas de gran simplicidad, cuyo ornato se ha reducido, u oratorios alejados de artefactos escenográficos, constituyen sin duda, una de las posibilidades de mayor efectismo teatral de cuantas se dan. Es en este momento cuando la obra pasa a compartir un acto de intimidad y reflexión con el espectador. Se establece un diálogo muy similar al que se organiza en la composición mental ignaciana; alejada de artificios y rompiendo la barrera del espacio escénico, traspasando la «cuarta pared» y cohabitando el espacio del espectador. Una práctica estrechamente vinculada a este espacio íntimo de diálogo, son los actos piadosos que, como besapiés y besamanos, se desarrollan en determinadas ocasiones y que tienen a la producción estatuaría como protagonista. Aquí, el hiperrealismo abre, desde la verosimilitud, un tipo especial de interacción, pues en este momento, el prototipo deja de serlo y se convierte en la *idea* y adquiere sus máximos efectos persuasivos. Además, según recoge Pacheco, estos actos podían significar algo más que una simple veneración a una representación de la divinidad; el acto trasciende los límites geográficos y temporales y acaba significando una veneración de la contemporaneidad¹⁰³³.

La teatralidad en la escultura no podemos reducirla solamente a la composición de los espacios artísticos. Como hemos podido ver, todo en la cosmovisión barroca se ha teatralizado: desde la práctica artística hasta el modo de caminar y la concepción del individuo. El teatro posibilita la fusión de espacios; abre la posibilidad al engaño. Las fachadas de los edificios, ahora no tienen a una traducción de la estructura interna; ahora constituyen un espacio artístico autónomo; son la puerta de entrada hacia un plano existencial especial. La fachada barroca, igual que ocurre con el retablo, es una ventana hacia el ámbito celestial en que vemos todo cuanto acontece. Son los soportes para los ejemplos a imitar; una guía sensorial de los modos de comportamiento y actuación del individuo; y en este espacio, la escultura barroca resulta determinante. Debemos leerla como parte de un complejo relato que viene significado, de una parte por la lectura iconográfica y narrativa, pero, del mismo modo, por medio de una lectura de la estatua en sí: de su gestualidad, composición, forma

¹⁰³³ COLÓN MENDOZA, I., *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández*, Florida: 2015, pp. 106: «All christians (he says), when we embrace and kiss the images of Christ and his martyrs, realize we are embracing and kissing the actual martyrs».

de vestir; de su mirada y sus lágrimas. Solo de esta manera, cobra sentido una producción que se ha pensado para el diálogo. Una «imágenes elocuentes» que podemos considerarlas como emblemas de una sociedad y de una manera de leer y entender el mundo barroco.



(Il. 1) *El Expolio*. Domenikos Theotokopoulos “El Greco” (h. 1577-1579)



(Il. 2) *María Magdalena penitente*. Pedro de Mena (1664)



(II. 3) *Ecce Homo*. Gregorio Fernández (1621)



(II. 4) *Crucificado*. Juan de la Cruz (1572-1577)



(Il. 5) *Transparente*. Narciso Tomé
(1729-1732)



(Il. 6) *Capilla Cornaro*. Gian
Lorenzo Bernini (1644-1652)



(Il. 7) *Retablo-relicario*. José de Churriguera (1700-1711)



(Il. 8) *Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada*
(detalle). Francisco Hurtado Híjuelos
(1709-1720)



Página anterior. *Cristo del Perdón* (detalle). Luis Salvador Carmona (1755)

Conclusiones

A large number of studies developed since the last years of the nineteenth century, have focused in the Baroque. Some of them trying to define it as an art and historical period, others looking to establish some aesthetic or chronological boundaries; there are those who have tried to enlighten over art moments considered Baroque art; and some others who have studied the critical interpretation of artistic creation.

In this case, we have tried to deal with the matter of the Baroque from an objective consideration of sculptural works and ordinary cultural products from the last decades of the sixteenth century to well into the eighteenth century. To do this, we have started this study from a reflection of historiography and how has been built the history of the Spanish Baroque sculpture.

Although the title of this paper includes as one of the original intentions the gathering and recognition of a theory of baroque sculpture, after analyzing those writings on visual arts and considering the absence of recognized work studies in this subject, we can conclude by recognizing a lack of a theory of Spanish baroque sculpture, to find it we should go to treatises and theoretical texts devoted to other matters. It is necessary then to read "between the lines" to find the theoretical basis of plastic statuary.

We find multiple references to sculpture in theoretical studies on painting and architecture. In most of them, there is not explicit reference to the sculptor's work and the subject is studied regarding to the controversial issue of the superiority of the arts. Although in the debates of the last decades of

the fifteenth century and during the firsts of the sixteenth century, all theorists agree in the equality of both arts, as sisters and daughters of the drawing; it turned out, since the theoretical assumptions of Bellori from Italy and the conflict between Francisco Pacheco and Juan Martinez Montanes, the origin of a change in consideration of both. From this moment, the paint moves into the top stage between the arts; if not, at least one higher than the sculptural practice.

From there, the esteem of sculpture as art object, makes it a cultural and devotional object ignoring its assessment within the fine arts. It will be with the aggressive emergence of artistic and enlightened thinking movements, that opinions run out by denying any virtue. The extension in time of the validity of the models of the sculpture in polychrome wood, was a determining factor in the contempt opinions. A long tradition as this, should be removed from extremely radical positions as those ones of the critics from the nineteenth century, whose maximun exponet proved to be Marcelino Menéndez Pelayo.

The values of baroque sculpture will not be recovered until the colonial disaster of 1898. It is curious how a crisis period as the one in the last years of the nineteenth century was necessary to, from the world of literature and looking for a Spanish identity values, come to the rescue of the Baroque sculptural works. This is the time when the first studies to recover the artistic biographies and stories started; a search starred by a number of experts and local investigators searching for local and national values.

Also, foreign critic about this subjetc pays attention to our production and is responsible for the study of some of the most brilliant works. From countries like France or Germany there are several monographs and studies about the polychromed Baroque sculpture. During the last years of the eighteenth century and first of the ninghteenth one, partial studies of this artistic reality coexist. Some of the most important figures are not yet known; powers are confused; very provisinal catalogs of artists are set, the first biographic studies appears and the first positive judgments see the light.

It was around 27' Generation and the artistic, intellectual and cultural climate of the Second Republic, when major methodologically rigorous studies and the critical reflection on the subject are undertaken in Spain. Decades, the twenties and thirties, when the main Spanish intellectuals write about the issue. Ricardo de Orueta, Manuel Gomez Moreno and Celestino Lopez at first and Emilio Orozco Gallego Burín later; to whom we can add names like Federico García Lorca and José Ortega y Gasset, are responsible for calling attention to some of our most unique and representative artistic products. A delicate and dedicated work that is soon off by the crisis that the war between 1936 and 1939 mean for the entire national scope. Thereafter, a social and economic crisis in

addition to the exile of many intellectuals and purging of the university scene, cause a breakdown in the this way of thinking and therefore in the recovery and reconstruction of this chapter in the History of Spanish art.

After the Spanish Civil War, there was a process that gave a new meaning to the sculpture that becomes one of the emblems of the government. If the intellectuals of the Second Republic had been responsible for the value of its aesthetics and artistic dimension; now it becomes the symbol of the national Catholic unity. This new meaning of sculptural products determines the studies that are carried out; the vision, the social consideration, and, of course, the use of the images.

I was not until the late sixties, when the cultural policy dominates the direction of the strategies of knowledge, which is systematized and increased the studies on sculpture.

The dissemination and knowledge of the Spanish historical-artistic heritage led to the growth of the studies on the national artistic production. People such as Maria Elena Gomez Moreno, Juan José Martínez González or José Hernández Díaz are the main responsables for the increase in the knowledge of the production of statues and the recovery of biographies, names and sculptural works of the Spanish catalog.

A political fact will be the determining factor in the recovery and the way in which they carried out studies on sculpture since the late seventies. The autonomic process and the reservoir of cultural policies in the autonomous regions will be the key to the start of a new way of research. The studies of regional artistic processes were attended from each community, neglecting to the national dimension. A series of somewhat sectarian studies that, although, they have been key factors in the recovery of names, data, and works, have been a setback in the joint consideration and in the critical reflection of the arts during the seventeenth century. This iconographic tradition extends to the present day, when the knowledge of the multiple chapters of the Spanish baroque plastic arts, are known with unprecedented accuracy. However, there have been few studies which have had the sculpture as a focus, trying to understand the meaning of the sculpture produced since the last decades of the sixteenth century. It has not been taken into account the way in which these products were received by the population in a extraordinarily complex cultural context. However, from the outside, perhaps, from a point of view, without prejudice or local or regional interests, there have been attempts to insert the baroque sculptural production in a cultural complexity. Interesting works of Hispanists that were able to appreciate and value an extraordinarily complex and unique production, whose most important manifestations are exhibitions and publications on the issue in environments such as the United States, United Kingdom or Germany. After careful consideration

and critical reflection of historiography generated around the history of Spanish baroque sculpture, the second block of the dissertation sought the opening of new aesthetics and perspectives from which cater to the study of Spanish Baroque sculpture.

If we look at the ways in Spanish baroque sculpture history has been built, we almost generically realize that, studies have been devoted to the classification of works and the construction of a chronological and geographical report. The goal of this study was to open new ways of understanding plastic production, which is extraordinarily complex considering all the factors influencing in the process of aesthetic configuration. Therefore, I intend to show a number of possibilities and ways to deal with a critical and joint reflection. I do not aspire to close the issue and to obtain decisive conclusions whose consideration can lead to understand the statuary phenomenon. I only pretend to open the field of study and incorporate considerations and cultural products that decisively influence in the aesthetic configuration.

Baroque culture has often been highlighted as eminently visual. The sculpture cannot be dissociated of this consideration, because, next to the word, the visual element of the statuary part, become modeler devices of consciousness, modes of behavior, transmission, communication and example. From the visual, the state acts and transmits its ideological and cultural programming. A colonization, from this consideration, is produced by images of all spaces of everyday life, also individual space through psychological penetration of images during prayer and meditation.

We can consider, partly the Baroque sculpture as an artistic element resulted from dreams and mystical visions. The role of visionaries and mystics is quite decisive in shaping artistic imagery. Descriptions of great plasticity are the medieval visions of Bridget of Sweden, which were taken again by Catherine of Siena or Rose of Lima and Francisco de Borja through their hagiographies, become iconographic sources in formal setting of statues. Baroque sculpture is not only a reflection of supernatural reality, does not mean the representation or illustration of the characters that inhabit the celestial sphere; statues become entrance key and vehicle to the scene. The three-dimensionality of figures cohabiting the viewer's space is a significant and decisive factor in dialectic and communicative capacity of these works. They introduce the devotee who contemplates them in a reality outside the world of things.

From the sixteenth century, literary tradition about the rhetoric of antiquity is picked up again to adapt it to cultural production to develop a series of persuasive devices able not only to convince but to induce society to move and act in a certain way. Especially in the last years of fifteen hundred, rhetoric dominates the textual and artistic production and it shrouds the cultural atmosphere.

Numerous treaties appear where it is taken up and adapted to the Counter-rhetoric needs; a simply textual activity; something similar to what happens in arts: the reduction of the human sensitivity to emotional nature. From the softening of emotions, was much more effective transmission of moral values and behaviour patterns. The sculptures and the ritual celebrations ("la fiesta") generated around them became the most effective means of persuasion. Moreover, in this sense, the identification of moral and spiritual values with beauty is fundamental for consideration and imitation of the types represented in statuary. We can say that they were viewed as real individuals who embodied moral values that were reflected by adopting a particular form and aesthetics.

Since the beginning of historiography, all scholars are agreed on the treatment of naturalistic and realistic matter with dedication. However; few studies have explored the issue sternly or have drawn firm conclusions. Figure's clothes, landscapes and scenes that are represented, epidermal qualities or the incorporation of false and real elements are not anecdotal elements, artistic licenses or improvisations. The form it takes each work is not the exclusive result of the tradition of a school or contact with a particular teacher and geographical and temporal environment. The stylistic variations of other works, then respond to the environment and the communicative intentions that from the beginning they are raised. The tension between "to be /to look like" regulates the way they think the world and the meaning of arts. The concept of verisimilitude is decisive in the conception of how the world works and in understanding and reading of Baroque sculpture.

Outside Spain and in environments away from the baroque sculptural aesthetic, one of the most striking elements of Spanish sculptures are the great "pathos" and drama. Without doubt, the profusion of blood flow and all kinds of grotesque details as wounds, cuts, sores or bruises, makes the sculptures persuasive and effective machines.

These fluids are elements of sculpture beyond anecdotal dimension and part of the story and the discourse of the work. From the late sixteenth century, the blood of Christ acquires a special significance in connection with the Counter-Reformation practices of baptism or the Eucharist. Blood as element for the soul and redemption is shed from the sculptures on individuals to free society from all sin.

These fluids also give life to a seemingly dead body; the rivulets of blood that cover the anatomy of characters seemingly still, we carry appreciate a vital breath. Especially those that run as the torso and limbs of lying Christs making these absolute Eucharistic representation; beyond the iconographic story and they transcend the narrative of the scene.

Something similar happens with other fluids, especially with tears. In the case of Ladies of sorrows, they reflect a redemptive function, while those we see in many saints are due to cleaning and purging of the soul from the penance; another major sacraments and values defended by the Counter-Reformation.

In this work it is possible find another ways to understand the baroque sculpture. I propose a new gaze and a new interpretation according to others many cultural factors. Avoiding then, the myths and topics around the baroque statuary.

The critical and reasonable analysis of the artistic literature about the Spanish baroque sculpture; the recovery of the medieval literature and the dialogue with the early modern literature and fine arts is the key for understanding the special relation between the mortify corp and the spiritual nature inside the baroque people. A new analytical methodology and a change in the epistemological researching model in connection with the post-structuralist thinks (Michel Foucault), the neo-marxits currents (Walter Benjamin) or the most recently lines of thoughts about the anachronism and realism is the most important result; because this allow a most complex vision of a very particular artistic phenomenon.

.



Página anterior. *Cristo yacente* (detalle). Gregorio Fernández (1609)

Bibliografía

Bibliografía consultada

AA.VV., *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer centenario*, Málaga: 1928.

AA.VV., *Escultura religiosa granadina: Desde la Reconquista hasta Alonso Cano*, cat. exp., Granada: 1940.

AA. VV., *Imaginería de Francisco Salzillo*, cat. exp., Murcia: 1953.

AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini*, Roma: 1962.

AA.VV., *Centenario de Alonso Cano en Granada: Estudios*, Granada: 1969.

- AA. VV., *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, cat. exp. Madrid: 1969.
- AA. VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada*, cat. exp., Granada 1969.
- AA. VV. *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica*, Cat. exp., Murcia: 1973.
- AA.VV., *La escultura en Andalucía: Siglos XV al XVIII*, cat. exp., Valladolid, 1984.
- AA.VV., *Maestros barrocos andaluces*, cat. exp., Zaragoza, 1988.
- AA.VV., *Pedro de Mena: III centenario de su muerte: 1688-1988*, cat. exp., Sevilla, 1989.
- AA.VV. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, VII Jornadas de Arte, 1994.
Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.
- AA.VV., *Luci del Secolo d’Oro Spagnolo*, cat. exp., Bolonia, 1998.
- AA. VV., *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*, Cat. exp. celebrada en Madrid, Murcia: 1998.
- AA.VV., *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*, cat. exp., Córdoba, 2000.
- AA.VV., *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Sevilla, 2001.
- AA.VV., *La Granada del XVII: Arte y Cultura en la época de Alonso Cano*, cat. exp., Granada, 2001.
- AA. VV., *Alonso Cano y la escultura andaluza hacia 1600*, Cat. exp., Córdoba: 2002.
- AA. VV., *Juan de Mesa (1627-2002). Actas de las III Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba: 2002.
- AA. VV., *Nicolás de Bussy*, cat. exp. Murcia: 2003.
- AA. VV., *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid: 2004.
- AA. VV., *La política cultural en España*, Madrid: 2004.
- AA.VV., *Artistas gallegos. Escultores*, Vigo: 2004.

AA. VV., *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid*, V. II Valladolid: 2001.

AA. VV., *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia: 2006.

AA.VV., *The Sacred Made Real. Spanish painting and sculpture (1600-1700)*, London: National Gallery Company, 2009.

AA.VV., *La imagen devocional barroca*, Castilla-La Mancha: Universidad, 2010.

AA. VV., *Passio. Las Edades del Hombre*, cat. exp., León: Fundación Las Edades del Hombre, 2011.

AA. VV., *Arte y realidad en el Barroco*, Madrid: 2012.

AA. VV., *En el frente del arte Ricardo de Orueta, (1868-1939)*, Valladolid: 2014.

AA. VV., *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: La Caixa, 2015.

ABAD, F., «El “Centro de Estudios Históricos” de la “Junta para la Ampliación de Estudios” (1907-1938)», en *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n.º 30 (2007), pp. 7-39.

ABASCAL, M. D., «Oralidad y retórica en el Barroco», en AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 349-375.

ALBERTI, Rafael, «Don Luis de Góngora o el primor de lo barroco», *Edad de Oro*. Madrid, núm. VI (1987), pp. 15-18.

AGAPITO Y REVILLA,

- «La obra de Esteban Jordán en Valladolid», *Arte español* (1915), pp. 356 y 379.

- *Catálogo de la sección de escultura. Museo Provincial de Bellas Arte*, Valladolid: 1916.

- *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid: 1925.
- *La obra de los maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*, Valladolid, 1929.
- *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, Valladolid: 1930.
- *Arte Barroco en Valladolid*. 1931.

ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México D. F.: 2003.

ALBARRÁN MARTÍN, V., *El escultor Alejandro Carnicero. Entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Valladolid: 2012.

ALCARAZ CANO, J., *Roque López. Escultor dieciochesco. Aproximación al Catálogo de su obra*, Murcia: 2009.

ALONSO CORTÉS, N., «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 80, (1922), pp. 40-50.

ALSINA, J., «Aristóteles y la poética del Barroco», en *Cuadernos de investigación filológica*, n.º 1, 2 (1975), pp. 3-18.

ALTADILL, J.,

- «El Cristo de Alonso Cano en el convento de Lecároz», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, nº16 (1925), pp. 230-243.
- «Alonso Cano y su crucifijo existente en el convento de Lecároz». *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, (1926), pp. 133-140.

ÁLVAREZ MUÑOZ, M., «María Magdalena. La mujer en el cristianismo primitivo», en ALFARO GINER, C., y TÉBAR MEGÍAS, E. (eds.), *Protaigynaikes: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad*, Valencia: 2005, pp. 135-150.

ÁLVAREZ TERÁN, C., «Papeleteas sobre el arte barroco: la Penitencial de la Pasión», en *B.S.A.A.*, t. II, Valladolid: 1933.

AMPUDIA DE HARO, F.,

- *Las bridas de la conducta. Una aproximación al proceso civilizatorio español*, Madrid: 2007.
- «Cortesía y Prudencia: Una gestión civilizada del comportamiento y de las emociones», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: ABADA, 2009, pp. 123-139.

ANCESCHI, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid: 1991.

ANDERSON, J.A.,

- *Pedro de Mena, spanish sculptor (1628-1688)*, Michigan: 1970.
- *Pedro de Mena, Seventeenth-Century Spanish Sculptor*, Lewiston: 1998.

ANDRÉS ORDAX, S.,

- *La escultura romanista en Alava*, Vitoria: 1973.
- *Gregorio Fernández en Álava*, Álava: 1976.
- *El escultor Lopez de Larrea*, Vitoria: 1976.
- «Iconografía teresiano-alcantarina», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 48 (1982), pp. 301-326.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.,

- «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936.

- *La escultura en Andalucía*, Sevilla, 1940.

- «Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala», en *Archivo Español de Arte*, tomo XX, n.º 80 (1947).

ANTONIAZZI, J. L., FERNANDEZ, D., y FERRANTI, F., *Baroque catalan*, París: 2011.

ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XV hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid: 1885.

ARGÁN, G. C.,

- «La “rettorica» e l’arte barocca», en AA VV., CASTELLI, E. [coord.], *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 9-14.

- *Immagine e persuasione*, Milán: 1986.

- «La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII, 96, (2010), pp. 111-116.

AROCA LARA, A., *El crucificado en la imaginería andaluza*, Madrid: 1987.

ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886.

BAGO QUINTANILA, M., «Aportaciones documentales (segunda serie)», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. II (1928).

BARRIO LOZA, J. A.,

- *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid: 1981.

- *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao: 1984.

BATAILLON, M.,

- *Erasmus y España*, Ciudad de México: 1966.

- *Corrientes espirituales en la España del siglo XVI*, Barcelona: 1963.

BATLLORI, M., «Gracián y la retórica barroca en España», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 27-32.

BÉDAT, C., *El escultor Felipe de Castro*, Madrid: 1971.

BELDA NAVARRO, C.,

- (coord.) et al, *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Cat. exp., Murcia: 1983.

- *Francisco Sazillo. La plenitud de la escultura*, Murcia: 2006.

BELTING, Hans, «Le corps et les images come articles de foi», en, *La vraie image*, trad. J. Torrent, París: Gallimard, 2007.

BENNASSAR, Bartolomé, «Valladolid: el talante de una ciudad», en AA. VV., *Valladolid. Historia de una ciudad*, Valladolid: 1996.

BERNALES BALLESTEROS, J.,

- *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976.

- [coord.], *Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América*, Cat. exp., Sevilla: 1986.

- «Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla: Alonso de Mena y Pedro Roldán», en MORALES FOLGUERA, J.M. (coord.), *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 125-145.

BERNALES BALLESTEROS J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Sevilla, 1986.

BAQUEBO ALMANSA, A., «Estudio sobre Salzillo con ocasión de su centenario», en *El Día*, Madrid, 26 de febrero, 1883.

BANDA Y VARGAS, A. de la,

- «Dos obras de Pedro de Mena en las Descalzas de la Piedad», *Boletín del Museo de Cádiz*, nº 2, 1979.
- *La escultura sevillana del Siglo de Oro*, Madrid: 1978.

BECARAUD, Jean, y LÓPEZ CAMPILLO, E. *Los intelectuales durante la segunda República*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

BELDA NAVARRO, C., «Alonso Cano: Reflexiones sobre la escultura», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 37-60.

BELMONTE, J. J., «Estudio biográfico de Salzillo», *La Lira del Tháder*, Murcia: 1845.

BENJAMIN, W.,

- *El origen del drama barroco alemán* (1925), Madrid: 1990.
- *La arqueología del saber*, Madrid: 1991.
- *Tesis de filosofía de la historia*, 1940, Tesis VII, trad. de Jesús Aguirre en *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid: 1989.

BERMÚDEZ PAREJA, J. *Algo más sobre los Menas: Dos nuevas obras importantes*, Granada: 1932.

BERNALES BALLESTEROS, J.,

- *Pedro Roldán*, Sevilla: 1973.
- *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla: 1976.

- *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Sevilla: 1982.

BIALOSTOCKI, Jan, «Arte y Vanitas», en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: 1973, pp. 185-226.

BIEDMA TORRECILLAS, A., «Teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?», en *Boletín Millares Castro*, n.º 16 (1997), pp. 113-128.

BLANCO MARTÍN, C. J., «Él suicidio de Europa. La decadencia del campo, el auge de la pornografía y del hombre de masa», en *Nómadas. revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.º 33 (2012), pp. 245-259.

BLUNT, A., *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Madrid: 2007.

BOLAÑOS, M., «La gran melancolía», en *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, car. exp., Barcelona: 2015.

BONET CORREA, A., «La arquitectura efímera en el Barroco», en *Norva: revista de arte*, n.º 13 (1993), pp. 23-70.

BORGES, J. L., *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires: 1997.

BOSCH Y BALLBONA, J.,

- *Els Tallers d'Escultura al Bages del Segle XVII*, Barcelona: 1990.

- *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Barcelona: 2009.

BOURDIEU, P., *El campo político*, La Paz: 2001

BOUZA ÁLVAREZ, J. L., *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* Madrid: 1990.

BOUWSMA, W., «The Two Faces of Humanism: Stoicism and Agustinianism in Renaissance Thought» en *A Usable Past: Essays in European Cultural History*, Berkeley-Los Ángeles: 1990, pp. 19-73.

BRAY, X., «El parangón español. El arte de pintar la escultura en el Siglo de Oro», en *Los pintores de lo real*, Madrid: 2008.

BROWN, J.,

- *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 1980.

- «La antigua monarquía española como área cultural» en, BROWN, J., et al., *Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Madrid: 1999, pp. 19-25.

BUCI-GLUCKSMAN, C., *La folie du voir. Une esthétique du virtual*, Paris: 2002.

BUENAVENTURA, *La Vid Mística*, en *Obras Completas*, Vol. II, Madrid: 1946.

BURCKHARDT, J., *El cicerone*, (1856), Barcelona: 1953.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura: BSAA*, n.º 43 (1947), pp. 307-320.

CABALLERO, A., *El escultor Francisco Salzillo*, Madrid: 1944.

CABALLERO, M. R., *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid: 2002.

CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid: 2003.

CABELLO Y CASTILLA, J., *El insigne Montañés considerado como escultor Concepcionista*, Sevilla: 1923.

CACCIAR, M., *Crisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, México: Siglo XXI, 1982.

CALERO RUIZ, C., *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Tenerife: 1987.

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: 1981.

CAMÓN AZNAR, J.,

- *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona: 1943.

- *La Pasión de Cristo en el arte español*, Madrid: 1949.

- «El Belén de Salzillo, en *ABC*, Madrid: 18 diciembre, 1961.

CANES GARRIDO, F., «Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República», en *Revista Complutense de Educación*, vol. 4 (1) (1993), pp. 147-168.

CANESI ACEBEDO M., *Historia de Valladolid...* (s. XVIII) t. III, Valladolid:1996.

CANTERA MONTENEGRO, J., «El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento», en: AA.VV., *La Iconografía en la Enseñanza de la Historia del Arte*, Madrid: 2001.

CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid: 2003.

CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid: 1988.

CARRERES, V., «Música y lenguaje en la estética barroca», en AULLÓN DE HARO P., (coord.) *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 935-967.

CASTANEDA, C., *Viaje a Ixtlan: las enseñanzas de Don Juan*, Madrid: 1972.

CAVAZOS GUZMÁN, L., y CARRILLO ARRIAGA, J. G., *Historia y evolución de la medicina*, México D. E.: 2007.

CERDÁN, F., «Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada en la España de Felipe III. (En torno al Alivio IV de *El Pasajero*)», en *Criticón*, n.º 38 (1987), pp. 57-99.

CHARTIER, R., *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación, y Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: 2000.

CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, M., *El Barroco. El arte y los sistemas visuales*, Madrid: 1995.

CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, J. M., *El Barroco*, Madrid: 2001.

CHERRY, P., «La dura realidad de la vida: pobres, marginados y el naturalismo español», en *Los pintores de lo real*, Madrid: 2008.

CHICO DE GUZMÁN, R., «Zarzillo», en *La Paz*, n.º 5325, 1875.

CIORAN, E., *De lágrimas y santos*, Barcelona: 1988.

COLL, J. & CORTÉS, N., *The mystic baroque*, Madrid-Londres: 2015.

COLÓN MENDOZA, I., *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández*, Florida: 2015.

COUSINIÉ, F.,

- *Image et Méditation au XVII^e siècle*, Rennes: PUR, 2007.

- *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris: 2011.

CRIADO MAINAR, J., *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia (1589-1639)*, Calatayud: 2013.

CRUZ CABRERA, J. P., «La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41 (2010), pp. 131-147.

DABRIO GONZÁLEZ, M. T.,

- *Felipe de Ribas escultor (1604-1648)*, Sevilla: 1985.

- *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba: 1985.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid: 1980.
- D'ANGELO, P. y VELOTTI, S. (eds.), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo:1997.
- DARWIN, C., *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, trad. Tomás Ramón Fernández, Madrid: 1984.
- DEHENNIN, Elsa, «El resurgimiento de Góngora y la generación del 27», *Palabras del 27*. Málaga, núm. 4, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: 1989.
- DERRIDA, J., *Dar la muerte*, Barcelona: 2000.
- DÍAZ LÓPEZ, G., *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII*, Madrid: 1943.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, J.E., *El escultor Alonso Cano (1601-1667)*, Madrid, 1943.
- DÍAZ VAQUERO, M. D., *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba: 1987.
- DIDI-HUBERMAN, G.,
- «Un conocimiento por el montaje», entrevista por Pedro G. Romero, en *Minerva*, n.º 5, Barcelona: 2007, pp. 17-22.
- *Cuando las imágenes tocan lo real*, conferencia del curso inaugural en el CBA (2007), consultado en, www.macba.cat en febrero de 2015.
- *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Madrid: 2008.
- *Ser craneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Valladolid: 2009.
- DIEGO, G. de, «Epístola a Rafael Alberti» » en *Verso y prosa* (1927).

- DÍEZ MARROQUÍN, L., *La retórica de los afectos*, Kassel: 2008.
- DIEULAFOY, M., *La statuaire polychrome en Espagne*, París, 1908.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. *La Sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1963.
- DUCHAMP, M., *Notas*, Madrid: 1998.
- ECHEVARRÍA, J., «Leibniz: el dios más barroco posible», en AA. VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid: 1993, pp. 45-57.
- ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga: 1994.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S., *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma: 1977.
- FERNÁNDEZ COLLADO, A., *Historia de la Iglesia en España. Edad Moderna*, Toledo: 2007.
- FERNÁNDEZ GONZALEZ, R., «José Risueño», en AA. VV., *La escultura en Andalucía: Siglos XV al XVIII*, cat. exp., Valladolid, 1984, pp. 147-149.
- FERNÁNDEZ JIMENEZ, J., «La escuela granadina de escultura», en *Nuestro Tiempo*, (1903).
- FISCHER-HOMBERGER, E., *Hunger-Herz-Schmerz-Geschlecht. Brüche und Fügen im Bild von Leib und Seele*, Berna: 1997.
- FONTBONA, J., *La Cena del Señor. Misterio de comunión*, Barcelona: 2002.
- Fontcuberta, J.,
- *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: 1997.
 - «Fotografía: ¿por qué la llamamos amor cuando queremos decir sexo?», en AA. VV., *PHotoespaña. Diccionario de fotógrafos 1998-2007*, Madrid: 2007.

- *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona: 2013.

FOUCAULT, M.,

- *El orden del discurso*, Buenos Aires: 1992.
- *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires: 1996.
- *Las palabras y las cosas*, Madrid: 1998.
- *Obras esenciales III* (Estructuralismo y Postestructuralismo), Barcelona: 1999.

FRANCÉS, J., «Bibliografía artística. La escultura polícroma religiosa», en *La Esfera*, (1925).

FRANCESCHI, A., y SANTAMARINA, A, *San Pedro de Alcántara por el imaginero Alonso Cano*, Buenos Aires: 1939.

FRANCO LLOPIS, B., «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma Católica», en *Ars Longa*, n.º 19 (2010), pp. 83-93.

FUENTES Y PONTE, J.,

- *Catálogo razonado de la exposición de obras religiosas de Salzillo en San Agustín con motivo de la visita de su majestad Alfonso XII*, Murcia, 1877.
- *Salzillo: su biografía, sus obras, sus lauros*, Lérida: 1900.

FRENCH, R., *William Harvey's Natural Philosophy*, Cambridge: 1994.

FUMAROLI, M.,

- *L'Âge de l'Éloquence*, Ginebra: 1980.
- *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi edizioni, 1995.

- «Les jésuites et l'apologétique des images saintes»; en TAPIÈ, A., *Baroque, vision jésuite : Du Tintoret à Rubens*, Caen: 2003.

- París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de ellas imágenes, Barcelona: 2010.

FURIÓ, V., *Sociología del arte*, Madrid:2000.

GALISTEO MARTÍNEZ, J. y GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Málaga: 2003.

GÁLLEGO, J.,

- *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro* (1968), Madrid: 1972.

- «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», en *Revista de Occidente*, n. 73 (1969), pp. 19-53.

- *El pintor: de artesano a artista*, Granada: 1976.

- «El funcionamiento de la imagen sacra en la sociedad andaluza del barroco», *Pedro de Mena: III centenario de su muerte: 1688-1988*, cat. exp., Sevilla, 1989, pp. 32-41.

GALLEGO BURÍN, A.,

- «Una exposición de arte histórico de los siglos XVI al XVIII», *Noticiero granadino*, 1921.

- *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: Universidad, 1925.

- «Tres familias de escultores: Los Menas, los Moras y los Roldanes», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 3, (1925), pp. 323-331.

- «Pedro de Mena y el misticismo español», *Boletín de la Universidad de Granada*, n° 7, (1930), pp. 3-68.

- «Una obra desconocida de Baltasar de Arce», *Cuadernos de Arte*, n°1, (1936), pp. 75-89.

- «Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral», *Cuadernos de Arte*, nº 1, (1936), pp. 185-327.
- «Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés», *Boletín de Bellas Artes*, nº 4, (1939).
- «Notas para un estudio sobre el arte barroco», *Vientos del Sur*, nº2, (1943), pp. 45-59.
- *Lo Barroco y el Barroco de Granada*, Granada: 1948.
- *Un contemporáneo de Montañés: El escultor Alonso de Mena y Escalante*, Sevilla: 1952.
- *El Barroco granadino*, discurso leído el día 3 de junio de 1956 en la recepción pública celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 1956.
- *El Barroco granadino*, Granada: 1987.
- *Granada: Guía histórica y artística de la ciudad*, Granada: 1989 [1ª ed., Granada, 1936-1944].

GARCÍA, C. M., y BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo*, Murcia: 1995.

GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús*, Barcelona: 1864.

GARCÍA ALIX, A.,

- «Francisco Salzillo», *Cartagena Ilustrada*, Murcia: 1872.
- *Salzillo: su personalidad artística; sus obras; el medio en que las llevó a cabo y su aislamiento y falta de contacto con los escultores de su época, causa influyentísima en el mérito de sus producciones*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 1903.

Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 18 de enero de 1903, Madrid: 1903, pp. 9-12.

GARCÍA CHICO, E.,

- *Gregorio Fernández*, Valladolid: 1952.
- *Procesiones y cofradías de la Semana Santa de Valladolid*, 1959.
- *Pedro de la Cuadra*, Valladolid: 1960.
- *Los grandes imagineros del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: 1966.
- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid: 1980.

GARCÍA DE LA TORRE, F.,

- «Alonso Cano: Estudio para retablo», *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Sevilla: 2001, pp. 315-317.
- «Alonso Cano y taller: Proyecto de retablo de la Virgen con el niño», *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Sevilla: 2001, pp. 317-318.
- «Antonio García Reinoso: Proyecto de urna para el Santo Entierro», *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp. Sevilla: 2001, pp. 320-321.

GARCÍA DE WATTENBERG, E. (coord.), *Escultura andaluza. Siglos XV a XVIII*. Cat. exp., Valladolid: 1984.

GARCÍA FELGUERA, M S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: 1991

GARCÍA GAÍNZA, M^a.C.,

- *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra: 1990.
- «Sobre el envío del Cristo de Cano a Lecároz», en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada: 2002, pp. 151-159.

GARCÍA LÓPEZ, J. L., *Jaen: clave en la escultura de los Siglos de Oro*, Sevilla: 2002.

GARCÍA LORCA, F., «En torno a Góngora», *Verso y Prosa*. Boletín de la joven literatura. Murcia; núm. 6, (1927).

- «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Residencia*, n.º 4, (1932) (Edición facsímil publicada por la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1990).

GARCÍA MARTÍN, E., *Los escultores de Rincón y Gregorio Fernández*, Valladolid: 2001.

GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas. Vols. 1 y 2*. Madrid: 2002.

GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, P., «Reglas y tradiciones del buen gusto. *Seicento* y Siglo de Oro en la Historia de la Pintura», en MATA INJURIAN, C. y ZÚÑIGA LACRUZ, A. (eds.), “*Venia docendi*”. *Actas del IV congreso internacional de jóvenes investigadores del Siglo de Oro*, Madrid: 2014, pp. 74-85.

GAYA NUÑO, J.A., «El concepto de la belleza femenina en Alonso Cano», en *Centenario de Alonso Cano en Granada: Estudios*, Granada: 1969, pp. 87-94.

GARCÍA OLLOQUI, M. V.,

- *La Roldana*, Sevilla: 1977.
- *La Roldana*, Sevilla: 2000.

GARCÍA RUIZ, J., «Por una antropología de la civilización barroca: Instituciones e identidades en America Latina», en, *Virajes. Antropología social*, vol 14, n.º 2 (2012), pp. 15-36.

GARCÍA-SAUCO BELENDEZ, L. G.,

- «El San Jorge de Golosalvo, obra de Francisco Salzillo», en *Revista de estudios albacetenses*, n.º 8, Albacete: 1980, pp. 21-31.
- *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Albacete: 1985.

GELABERTÓ VILAGRAN, M., «Cultura clerical, religiosidad de los laicos y orden político en la Cataluña moderna (Siglos XVI-XVIII)», en *Pedralbes*, n.º 23 (2003), pp. 685-704.

GÉLARD, M.-L., «Protection par le sang et accord par le lait dans la tribu des Aït Khebbach (Sud-Est marocain), en *Etudes Rurales*, EHESS, 2004, pp. 9-28.

GILA MEDINA, L.,

- «Cano y el Cabildo de la Catedral de Granada: Memorial de agravios del racionero al Rey y sus precedentes históricos», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 173-189.
- *Pedro de Mena, escultor (1628-1888)*, Madrid: 2007.
- [coord.], *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid: 2010.
- [coord.], *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada: 2013.

GILMAN, B. I.,

- *Gregorio Fernández*, Nueva York: 1926.
- *Catalogue of sculpture : (sixteenth to eighteenth centuries) in the collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York: 1930.

GILMAN PROSKE, B.,

- *Luisa Roldan at Madrid*, Nueva York: 1964.
- *Martínez Montañés. Sevillian sculptor*, Nueva York: 1967.

GIRALT CASADESÚS, R., «El arte barroco y su rehabilitación», en *Arquitectura*, n.º XXII, (1920), pp. 42-46.

GÓMEZ GARCÍA, P., «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en AA.VV., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada: 1999.

GÓMEZ MORENO, Manuel,

- *Guía de Granada*, Granada: 1892.
- «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 2 (1926).

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.,

- *La policromía de la escultura española*, Madrid: 1943.
- *La gran época de la escultura española*, Barcelona: 1964.

GÓMEZ MORENO, M^a.E.,

- *Breve historia de la escultura española*, Madrid: 1935.
- «Obras desconocidas de Pedro de Mena», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 3 (1938), pp. 21-39.
- *Juan Martínez Montañés*, Barcelona: 1942.
- *Gregorio Fernández*, Madrid: 1953.
- *Alonso Cano, Estudio y catálogo de la Exposición celebrada en Granada en Junio de 1954*, Granada: 1954.
- *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, v. 16, Madrid, 1958.
- *La gran época de la escultura española*, México: 1964
- *Capolavori della scultura. La scultura spagnola*, Milano: 1968.

GÓMEZ ORTÍN, F. J., *Contribución al catao y bibliografía de Salzillo*, Murcia: 2007.

GÓNGORA-BIANCHI, R. A., «La sangre en la historia de la humanidad» en *Revista Biomédica*, n.º 16 (2005), pp. 281-288.

GONZÁLEZ DE REYES, Antonio, *Representaciones de la Verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid: 1679.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense*, Huelva: 1981.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P.,

- *El vientre controlado. Anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, Tesis doctoral, Madrid: 2015.
- «Prostitutas y control de la natalidad en el mundo grecorromano», en HERNÁNDEZ, P. (coord.) et al., *Amor y sexualidad en la historia*, Salamanca: 2015, pp. 137-155.

GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito Hita del Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*, Sevilla: 1986.

GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., *El inquisidor general Fernando Valdés (1483-1568): su vida y su obra*, Oviedo: 2008.

GONZÁLEZ ROLDÁN, A.,

- *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza: 2009.
- «Imágenes del llanto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 255-282.
- GONZÁLEZ SANTOS, J., *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*, Oviedo: 1997.

GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: 1999.

GÜELL I LÓPEZ, J. A., *Escultura policromada religiosa española*, París, 1925.

GUTIÉRREZ SOLANA, J., *La España negra*, Barcelona: 1972.

HAENDCKE, B., *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik: Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zúñiga*, Estrasburgo: 1900.

HAUSER, A.,

- *Historia social de la Literatura y el Arte*, Madrid: 1968.

- *Sociología del Arte*, Madrid: 1975.

HELWING, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: 1999.

HELLIOTT, J. H., «La corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?», en *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid: 1990, pp. 178-200.

HENARES CUÉLLAR, I.,

- *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1977.

- «La escultura en la sociedad y el pensamiento barrocos: Reflexiones en el III centenario de la muerte de Pedro de Mena», *Pedro de Mena: III centenario de su muerte: 1688-1988*, cat. exp., Sevilla, 1989, pp. 21-31.

- «El pensamiento estético y la práctica moderna del arte en Alonso Cano», *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp. Sevilla, 2001, pp. 13-22.

- «Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional», en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de La Plaza Santiago*, Valladolid: Universidad, 2009, pp. 101-106.

- «Alonso Cano, una cumbre artística», *La Granada del XVII: Arte y Cultura en la época de Alonso Cano*, Granada, 2001, pp. 15-17.

- «Alonso Cano y la modernidad artística», *El Fingidor*, nº 13-14, 2001, pp. 2-4.

HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada* (1588-1646), Granada: 1934.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.,

- *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: 1949.
- *Imaginería hispalense del Bajo renacimiento*, Sevilla: 1951.
- «Martínez Montañés en Lima», en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXV, (1965), pp. 99-108.
- *El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años*, Santander: 1968.
- *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz*, Sevilla: 1976.
- «El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757): Estudio artístico e iconográfico», *Boletín de Bellas Artes*, nº7, 1979, pp. 191-234.
- «Los Ocampo, imagineros giennenses del Siglo de Oro», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 103 (1980), pp. 93-119.
- *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla: 1983.
- *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: 1987.
- *Andrés de Ocampo (1555-1623)*, Sevilla: 1987.
- «Estudio de la escultura decorativa y procesional en el Barroco andaluz», *Temas de Estética y Arte*, nº 3 (1990), pp. 65-144.
- *Juan de Mesa*, Sevilla: 1972.

- «Testimonios para la biografía de Juan Martínez Montañés», en *Documentos* (1928), pp. 211-30

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, H., *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla: 1931

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PITA ANDRADE, J.M., *La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII: Summa Artis*, v. 26, Madrid: 1982, pp. 7-242.

HERNÁNDEZ FRANCO, J. y RODRÍGUEZ PÉREZ, R. A., «La limpieza de sangre en las ciudades hispánicas durante la Edad Moderna», en *Revista de Historiografía*, n.º 16, IX (1/2012), Murcia: Universidad, pp. 71-81.

HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A., *Archivo escotómico de la modernidad*, Madrid: 2009,

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I., «Alonso Cano», *La escultura en Andalucía: Siglos XV al XVIII*, cat. exp., Valladolid: 1984, pp. 106-109.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., «Escultura barroca en España», TOMAN, R., (coord.), en *El Barroco: arquitectura, escultura, pintura*, Madrid: 1997, pp. 354-371.

HEREDIA, M. C., *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla: 1974.

HERRERO, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid: 1943.

HERRERO PASCUAL, A. M. (coord.), *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del archivo histórico provincial de Murcia*, Murcia: 2006.

HORMIGO SÁNCHEZ, E., *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz: 2002.

HORNEDO, R. M., «Tallas ignacianas de Gregorio Fernández y sus imitadores», en *Razón y fe*, n.º 696-7, (1956).

- HUARTE, J. M., *Juan de Anchieta. Sus retablos y los de sus discípulos*, San Sebastián: 1925.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., y MARTÍNEZ SORIA, C. J., *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, Castilla la Mancha: 2011.
- IGUAL ÚBEDA, A.,
- *Leonardo Julio Capuz. Escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia: 1953.
 - *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia: 1964.
 - *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia: 1968.
 - *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia; 1971.
- IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, F., *Obras de Escultores Valencianos del siglo XVIII. Ensayo de una colección documental*, Castellón de la Plana: 1945.,
- JANKELEVITCH, V., *La mort*, París: 1966.
- JARAUTA, F., «Barroco y modernidad», en LOPERA A., et al. (eds), *Figuras e imágenes del Barroco*. Madrid: 1999, 45-49.
- JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: 2007.
- JIMÉNEZ-LANDI, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid: 1996.
- KAMEN, H., *Felipe de España*, Madrid: Siglo XXI, 1997.
- LABARGA GARCÍA, F., «La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz», en *Žainak*, n.º 18 (1999,) pp. 381-392.
- LACAN, J., «Del Barroco», en MILLER, J.-A. (ed), *El seminario de Jacques Lacan 20: Aún*, Buenos Aires/ México DF/ Barcelona: 1972-1973, pp. 75-81.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, M.,

- *El libro del viajero en Granada*, Granada: 1843.
- *Historia de Granada, comprendiendo las de sus cuatro provincias Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*, Granada, 1843-1846.

LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París: 1908.

- LAFUENTE FERRARI, E.,
- *Breve historia de la pintura española*, Vol. 1, Madrid: 1987.
- «Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia», *Archivo Español de Arte*, n.º 61, (1944), pp. 77-103.
- «En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 24 (1932), pp. 265-274.

LAVING, I.,

- «La muerte de Bernini: visions de rédemtion», en: *Baroque vision jésuite*, cat. exp., Caen: 2003, pp. 105-112.
- *Bernini e il Salvatore. La “buena morte” nella Roma del seicento*, Roma: 1998.

LEÓN COLOMA, M.A.,

- «La escultura en Alonso Cano: El silencio se hizo imagen», *El Fingidor*, nº 13-14 (2001), pp. 24-28.
- «La escultura de Alonso Cano en la Catedral de Granada», en MARTÍNEZ MEDINA, FJ., SERRANO RUIZ, M. y CARO RODRÍGUEZ, E. (eds.), *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Granada, 2002, pp. 83-123.

- «Bustos de Adán y Eva», *Alonso Cano: Arte e Iconografía*, cat. exp., Granada: 2002, pp. 388-391.
- «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina», en *A María no tocó el pecado primero: La Inmaculada en Granada*, cat. exp., Granada: 2005, pp. 245-267.

LEONE, G., *Leyes de la Gestalt*, consultado en www.guiillermoleone.com.ar el 24 de mayo de 2015.

LIGORIO, A. M. de, *Meditaciones sobre la Pasión de Jesucristo* (1777), Madrid: 1980.

LIPSCHUTZ HEMPEL, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988.

LLORCA, B., GARCÍA-VILLOSLADA, R., MONTALBÁN, F. J., *Historia de la Iglesia Católica*, vol. III, Madrid: 1967.

LLORDEN, A., «El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano», en *La ciudad de Dios*, vol. 168 (1955), pp. 313-376.

LONGHI, R. y MAYER, A. L., *Los antiguos pintores españoles de la colección Contini-Bonacossi. Catálogo crítico*, cat. ex., Roma: 1938;

LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada, «Concierto Barroco (1972) de Alejo Carpentier: La Catarsis aristotélica desde el Satyricon de Petronio», en *Estudios Clásicos*, n.º 122, 2002.

LÓPEZ EIRE, A., «Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles», en *Humanitas*, n.º 53, (2001), pp. 183-216.

LÓPEZ GARCÍA, D., *Antonio Dupar y Francisco Salzillo*, Murcia: 1970.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J.,

- «Los tipos iconográficos de la Pasión de Cristo», en AA.VV., *Semana Santa en Granada*, Sevilla: 1990, pp. 287-329.

- «Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retabística granadina del Setecientos: Apuntes para una monografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 29 (1998), pp. 89-106.
- *José de Mora*, Granada, 2000.
- «Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena», *Archivo Español de Arte*, n.º 290 (2000), pp. 37-50.
- *Altar Dei: Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Granada, 2001.
- «Seguidores de Cano en la escultura: Distintos temperamentos para una misma herencia», *El Fingidor*, n.º 13-14 (2001), pp. 35-37.
- «Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del rey», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada: 2002, pp. 615-624.
- «La Catedral vestida: La arquitectura de retablos», en GILA MEDINA, L. (coord.), *El Libro de la Catedral de Granada*, v. 1, Granada (2005), pp. 491-540.
- «La pervivencia del sentido triunfal de la catedral de Granada en el siglo XVIII», por CORTÉS PEÑA, A.L., BETRÁN MOYA, J.L. y SERRANO MARTÍN, E., (coords.), *Religión y poder en la Edad Moderna*, Granada: 2005, pp. 381-408.
- *Imágenes elocuentes*, Granada: 2009.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. y GILA MEDINA, L., «La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino: Novedades sobre la saga de los Mora», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 35, (2004), pp. 63-79.

LÓPEZ GUZMÁN, R. y HENARES CUÉLLAR, I., *Andalucía: Cultura y diversidad*, Barcelona: 2004.

LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., *Escultura mediterránea. Finales del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España*, Murcia: 1966.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.,

- «Testimonios para la biografía de Juan Martínez Montañés», en: *Documentos* (1928), pp 211-30.
- *Retablos y Esculturas de Traza Sevillana*, Sevilla: 1928.
- *Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla: 1928.
- *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla: 1929.
- *La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa*, Sevilla: 1931.
- *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla: 1932.
- «Montañés y Pacheco en El Pedroso», en *El liberal*, 15/1/1935.
- *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)*, Sevilla: 1939.
- *San Jerónimo penitente. Magnífica escultura de Juan Martínez Montañés. Homenaje al maestro en el III Centenario de su muerte*, Sevilla: 1948.
- «Homenaje al maestro escultor Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte», en *Archivo Hispalense*, n.º 35 (1949).

LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N., *Tórcuato Ruiz del Peral. III Centenario de su nacimiento (1708-2008)*, Granada: 2008.

LUNA MORENO, L.,

- «Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla», en *Laboratorio de arte*, n.º 21, Sevilla: 2008-2009. pp. 379-394.

- (coord.) *Pequeñas imágenes de la pasión en Valladolid*. Cat. exp., Valladolid: 1987.
- *Pedro de Mena y Castilla*, cat. exp., Valladolid: 1989.

LUTEREAU, L., *Lacán y el barroco. Hacia una estética de la mirada*, Buenos Aires: 2012.

LUTZ, T., *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*, Madrid: 2001.

MACDONALD, M.P., «So as to avoid confusion”: A Contract Drawing for a Sculpture by Pedro de Mena», *The Sculpture Journal*, n° 4 (2000), pp. 55-64.

MAGAÑA VISBAL, L., «Una familia de escultores: Los Mora», *Archivo Español de Arte*, n° 98, (1952) pp. 143-158.

MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: 1981.

MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (1932), Madrid: 2001.

MARAVALL, J. A.,

- *Cultura del Barroco*, Madrid: 1980.
- *Estado moderno y mentalidad social*, Vol. I, Madrid: 1972.

MÁRMOL MARTÍN, D. M.^a, «Cuatro imágenes de la iconografía carmelitana en la escultura barroca andaluza», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 12 (1993), pp. 22-28.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El problema morisco (Desde otras laderas)*, Madrid: 1991.

MARTÍ Y MONSÓ, J.,

- *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid: 1874.
- *Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, Valladolid: 1898-1901.

MARTÍN-CONTRERAS, J. C.,

- «Arte y teatro en las relaciones sociales del siglo XVII español», en GODEO, G. y RAMÓN TORRIJOS, M. M., *Actas del 5º Congreso Internacional de SELICUP*, Cuenca: SELICUP, 2014, pp. 77-94.
- «La escultura barroca española en el dirigismo cultural seiscentista», en *DEDICA REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, n.º 4 (2013), pp. 145-155.

MARTÍN GAINZA, M.^a C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona: 1986.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.,

- *Estudio iconográfico y teórico de la imagería montañesina*, Sevilla: 1939.
- «La policromía en la escultura castellana», *Archivo español de arte*, tomo XXVI (1953), pp. 295-312.
- *Escultura barroca castellana*, Madrid: 1958.
- *Historia de la escultura*, Madrid: 1970.
- *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: 1984.
- «El arte procesional del barroco», en *Historia 16. Cuadernos de arte*, Madrid: 1985.
- *Escultura de Castilla y León. Siglos XVI-XVII*, Cat. exp. Zaragoza: 1989.
- *Luis Salvador Carmona. escultor y académico*, Madrid: 1990.
- *El escultor en palacio*, Madrid: 1991.
- *El retablo barroco en España*, Madrid: 1993.
- *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid: 1998.

- «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», en *Imafronte*, n.º 12 (1998), pp. 25-50.
- «Pedro de Mena visto desde Castilla», en *Pedro de Mena: III centenario de su muerte: 1688-1988*, cat. exp., Sevilla: 1989, pp. 65-76.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y GONZÁLEZ PAZ, J., *El maestro de Sobrado*, Ourense: 1986.

MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en ña Virgen de las nieves de la isla canaria de La Palma*, Islas Canarias: 2009.

MARTÍN MACÍAS, A.,

- *El Gremio de Cordoneros de Sevilla y el escultor Antonio Ruiz Gijón*, Sevilla: 1969.
- *Francisco de Ocampo. Maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla: 1983.

MARTÍN ROSALES, F., y ROSALES FERNÁNDEZ, F., *Pablo de Rojas. Escultor e imaginero. Maestro de Juan Martínez Montañés*, Jaen: 2000.

MARTÍN VERA, J. B., *El escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón. Vida y obra de un imaginero sevillano del siglo XVII*, Bubok: 2010.

MARTINELL, C.,

- *El escultor Bonifás y Massó. 1730-1786*, Barcelona: 1948.
- *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vols. I, II y III, Barcelona: 1959-1963.

MARTÍNEZ-BURGOS, P.,

- *Ídolos e imágenes*, Valladolid: 1990.
- «Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536», en VILLENA ESPINOSA, R. (coord.), *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca: 1997, pp. 285-302.

- «Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco», en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., y MARTÍNEZ SORIA, C. J., *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, Castilla La-Mancha: 2010, pp. 21-43.
- «Imágenes emocionadas. Devoción e identidad en la España Moderna», en CANALDA, S. y FONTCUBERTA, C. (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona: 2014, pp.13-32.

MARTÍNEZ BLASCO, T. y M., *Vida y obras del adepto Nicolás de Bussy. Arquitecto y escultor Barroco amante de la alquimia (1650-1706)*, Alicante: 1983.

MARTÍNEZ CHUMILLOS, M., *Alonso Cano. Pinotx, escultor, arquitecto*, Madrid: 1949.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a.J., *La vida de la Virgen en la escultura granadina*, Madrid: 1996.

MARTÍNEZ LÓPEZ, C., «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (1935), pp. 131-152.

MARTÍNEZ MEDINA, F.J.,

- *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: Estudio iconológico*, Granada: 1989.
- «Alonso Cano teólogo del arte: Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español», *Actas del Symposium Internacional «Alonso Cano y su época»*, Granada, 2002, pp. 215-236.

MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F., *La línea trascendente. Transformación gráfica de las fachadas de las iglesias de Roma entre 1571 y 1727* (Tesis doctoral), Barcelona: 2001.

MARZO, J. L. y BADIA, T., *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, 2006.

MAYER, A. L., *Spanische Barock-Plastik*, Munich: 1923.

MELENDRERAS GIMENO, J. L., *El escultor murciano Roque López. Discípulo de Francisco Salzillo (1747-1811). Sus obras para Murcia y su provincia*, Murcia: 2010.

MÉLIDA Y ALINARI, A., y FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Discursos leídos ante la real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Arturo Mérida y Alinari, el día 8 de octubre de 1899*, Madrid: 1899.

MELLACE, R., «La escuela de las lágrimas. La sensibilidad barroca y la música», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.) *Barroco*, Madrid: 2013, pp. 969-987.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», en *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro: 2000.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vols. I y II (1883-1889). Madrid: 1994.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla: 2005.

MERLEAU-PONTY, M., *L'occhio e lo spirito*, Milán: 1989.

MILTON, J., *Paraíso perdido*, Libros VIII, 531, X, 910 y XII, 587-589. Traducción de Esteban Pujals, Madrid: 1986.

MOLINA MOLINA, A. L., *Mujeres públicas, mujeres secretas*, Murcia: 1998.

MONTESINOS MONTESINOS, C., *Cristobal Ramos*, Sevilla: 1986.

MONTOJO MONTOJO, V.,

- *Salzillo y las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*, Murcia: 2003.
- (coord.), *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*, Murcia: 2011.

MONZÓN, E., «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en ZAFRA MOLINA, R., y AZANZA, J. J. (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona: 2011, pp. 529-540.

MORPURGO TAGLIABUE, G., «Aristotelismo e Barocco», en AA VV., CASTELLI, E. [coord.], *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 119-196.

MOYA MORALES, J. y RODRÍGUEZ-ACOSTA MÁRQUEZ, J. M., *Alonso cano en el legado Gómez-Moreno*, Granada: 2008.

MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid: 2000.

NAGY, P., *Le don de larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, París: 2000, pp. 169-253.

NAVARRETE PRIETO, B., LÓPEZ AZORÓN, M. J. y SALORT PONS, S., «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano», en AA.VV., *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Madrid: 2001, pp. 153-156.

NOGUÉ, J., «El retorno al paisaje», en *Enrahonar*, n.º 45 (2010), Gerona, pp. 123-136.

NOVELLA SUÁREZ, J., «Historia de las ideas estéticas en España», en *Estudios de la Real Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander: 2010, pp. 161-182.

NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida en los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla: 2000.

OLIVARI, M., *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid: 2014.

OLMEDO SÁNCHEZ, Y.V.,

- *Arquitectura y urbanismo en la Granada del Barroco tardío (1667-1750)*, Córdoba: 2002.

- *Manifestaciones artísticas de la religiosidad popular en la Granada Moderna: Estudio de la arquitectura religiosa menor y de otros espacios de devoción*, Granada: 2002.

OLSON, D., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: 1998.

O'NEILL, C. E. y DOMÍNGUEZ, J. M. (dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid: 2001

OROZCO DÍAZ, E.,

- *Los Hermanos García. Escultores del Ecce-Homo*, Granada 1934.
- «Los hermanos García, escultores del Ecce Homo», *Cuadernos de Arte*, n.º 1 (1936), pp. 1-51.
- *Esculturas granadinas en barro (siglos XVI- XIX)*, cat. exp. Granada: 1939.
- «La escultura en barro, en Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 4-6, (1939-1941), pp. 91-108.
- *Temas del Barroco*, Granada: 1947.
- «Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena», *Goya*, n.º 52 (1963), pp. 235-241.
- «Una imagen de Alonso Cano olvidada», *Arte Español*, n.º 26-27 (1968-1969), pp. 9-12.
- *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona: 1969.
- «La estética de Montañés y su formación granadina: Propósito y conclusión», en HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (coord.), *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, cat. exp., Madrid: 1969, pp. 73-155.
- *Mística, plástica y barroco*, Madrid: 1977.

- *Temas del Barroco: De poesía y pintura*, Granada: 1989.

OROZCO PARDO, J.L.,

- *San José en la escultura granadina: Estudio sobre la historia de una imagen artística*, Granada,:1983.
- *Christianópolis: Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada: 1985.
- «La Granada barroca», en TITOS MARTÍNEZ, M. (coord.), *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, v. 1, Granada, 1992, pp. 255-270.

ORTEGA Y GASSET, J.,

- «Ortega y Gasset y Góngora», *La Gaceta Literaria*, n.º 11, (1927).
- «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, n.º XXII (1920), pp. 33-35.

ORUETA Y DUARTE, R. de,

- *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: 1914.
- *Berruguete y su obra*, Madrid: 1917.
- *La escultura funeraria española*, Madrid: 1919.
- *Gregorio Fernández*, Madrid: 1920.
- *La expresión del dolor en la escultura castellana. (Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*, Madrid: 1924.
- *Pedro de Mena, escultor: Homenaje en su tercer nacimiento: 1628-1928*, Málaga: 1928.

ORTEGA Y MUNILLA, J. «Salzillo», en *Diario de Murcia*, 18 de agosto, 1883.

- OSUNA, R., *Revistas de la generación del veintisiete*, Málaga: 1995.
- OTERO, E., *Las Misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*. A Coruña: 1982.
- OTERO CARVAJAL, L. (dir.), *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria en el franquismo*, Madrid: 2006.
- OTERO TÚÑEZ, R., «Escultura», en *El Barroco y el Rococó: Historia del Arte Hispánico*, v. 4, Madrid: 1980, pp. 95-268.
- PALOMER ALSINA, J., «Antoni Joan Riera (1578-1638)», en *Circular de l'Arxiu Històric i Museu Fidel Fita*, n.º 10 (1961), pp. 92-96.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Gerónimo Hernández*, Sevilla: 1981.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, Madrid: 1947.
- PANTORBA, B. de, *Imagineros españoles: Estudio histórico y crítico*, Madrid: 1952.
- PAPASOGLI, G., *Catalina de Siena. Reformadora de la Iglesia*, Siena: 1982.
- PARDO CANALÍS, E.,
- «Las conversaciones sobre escultura de D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho», en *Revista de Ideas Estéticas* (1947), pp. 337-352.
 - *Francisco Salzillo*, Madrid: 1983.
- PARRADO DEL OLMO, J. M.,
- *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid: 1981.

- «Esculturas del siglo XVI de la Cofradía Penitencial de la Pasión», en *Pasión Cofrade*, n. 6 (2010), Valladolid.

PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*, Sevilla: 2007.

PEREGRINA PALOMARES, M.L. y MARTÍN ROBLES, J.M., «Las exposiciones de 1911 y 1912 en Granada como *recuerdo* del III Centenario del nacimiento de Cano», en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada: 2002, pp. 693-696.

PERETÓ RIVAS, R., «Aristóteles y la melancolía. En torno a la *Problemata XXX*, 1», en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVII (2012), pp. 213-227.

PÉREZ DE DOMINGO, L., *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid: 2007.

PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla: 1977.

PÉREZ MULET, F. y SOCAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona: 2011.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Obras maestras del arte español: El Museo de Bellas Artes de Budapest», *Archivo Español de Arte*, n.º 277 (1997), pp. 110-112.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A., (eds.), *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao: 2000.

PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.) projecció a Girona*, Lleida: 1988.

PÉREZ YRUELA, M., «La política cultural en Andalucía», en *RIPS*, vol. 11, n.º 3 (2012), pp. 65-87.

PILLEMENT, G., *La sculpture baroque espagnole*, Paris: 1945.

PINEDA, V., «Dum viguit eloquentia, viguit pictura», en *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona: 1996, pp. 191-198.

POLO SÁNCHEZ, J. J.,

- *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (1590-1660)*, Santander: 1994.
- *Arte barroco en Cantabria. retablos e imagería (1660-1790)*, Santander: 1991.

PI Y MARGALL, F.,

- *Recuerdos y Bellezas de España: Reino de Granada*, Madrid: 1850.
- *España: Sus monumentos y artes: Su naturaleza e historia: Granada, Jaén, Málaga y Almería*, Barcelona: 1885.

PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid: 1987.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla: 2007.

PONTÉVIA, J.-M., «La mécanique des fluides», en *Écrits sur l'art et pensées détachées*, III, Bordeaux: 2001, pp. 247-253.

PONZ, A. y PUENTE, P.A. de la -, *Viage de España, ó cartas, en que se dá noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-1794.

PORTELA SANDOVAL, F. J., *La escultura del Renacimiento en Palencia*, 1977

PORTÚS, J.,

- *Museo del Prado*, Madrid: 2001.
- «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.), *Barroco*, Madrid: 2004, pp. 299-348.

POZO DE MIENGO, J. A., *El Pardo y el Santo Cristo de El Pardo*, Madrid: 1972.

PROSPERI, A., «La Chiesa tridentina e il teatro: strategie di controllo del secondo Cinquecento», en *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. [eds.], Roma: 1995, pp. 15-30.

RÁFOLS, J. F., *Las cien mejores obras de la escultura española*, Madrid: 1943.

RAIMONDI, Ezio, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bolonia: 1995.

RAMALLO ASENSIO, G.,

- *Luis Fernandez de la Vega. Escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo: 1983.
- *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo: 1985.
- «Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La Catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639», en *Liño 11* (2005), pp. 77-91.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos de Escultura en los límites de las Provincias de Alava, Navarra y La Rioja*, Logroño: 1981.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Logroño: 1984.

RAMOS VÁZQUEZ, I., «La represión de la prostitución en la Castilla del siglo XVII», en *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 32 (2005), pp. 263-286.

REALE, G., y ANTÍSERI, D., *Historia de la filosofía. 1. Filosofía pagana antigua*, Bogotá: 2007.

QUIROSA GARCÍA, M. V., *Historia de la protección de los Bienes Muebles: definición, tipologías y principios judiciales de su estatuto jurídico*, Granada: 2005

RICO CALLADO, F. L., *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*, Alicante: 2002.

RIGAUX, D., «Autour de la *De Sanguine Cristi*: une relecture de quelques peintures italiennes de la seconde moitié du XV^e siècle», en AA.VV. *Le sang au moyen âge*, p. 393-403.

RIGGS, M., T., «Black Macho Revisited. reflections of a SNAP! Queen», en CRENCRAW, K. W., y CARBADO, D. W., *Black men on race, Gender, and sexuality*, Nueva York-Londres: 1999.

RÍO, C., «La Huerta y Salzillo», en *El Liberal*, Madrid: 21 marzo 1902.

RÍO BARREDO, M. J. del, «La ciudad como corte: la construcción de una capital ceremonial (Madrid, 1590-1630)», en *Actas del XIII Congreso AIH*, tomo IV, pp. 214-224.

RÍOS MARTÍNEZ, E., *José de Arce. Escultor flamenco*, Sevilla: 2007.

RODA PEÑA, J., *Pedro Roldán escultor. 1624-1699*, Madrid: 2012.

RODRÍGUEZ BARIÁIN, J., *Salzillo. El ardor de la fe cristiana*, Murcia: 2008.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.,

- *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: 2002.

- *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco Hispano*, Madrid: 2005.

- *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: 2007.

- *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid: 2009.

- *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: 2012.

- «Teatro barroco de la melancolía y el duelo» en CALVO SERRALLER, F. (ed.), *Historias inmortales*, Madrid: Galaxia Gutenberg/Museo del Prado, 2002.

R. DE LA FLOR, F. y GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el barroco, 1652: descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca: 1994.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., «El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1935-1938)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n° 26, 1995, pp. 423-437.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.,

- *Los Churriguera*, Madrid: 1971.
- «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, Vol. 13, 1984 Londres: National Gallery of Art, pp. 153-159.
- «Recursos teatrales en el retablo Barroco», en AA. VV., *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, vol. 2, Madrid: 1994, pp. 1207-1220

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., *Escultura barroca de Málaga. Entalladores y escultores de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: 2000.

ROMERO TORRES, J. L.,

- *La escultura en el Museo de Málaga (siglos XIII-XX)*, Madrid: 1980.
- «Pedro de Mena. Un nuevo Crucificado», en Jábega. Revista de la Diputación Provincial de Málaga, n.º 35 (1981), pp. 13-20.
- «La escultura de los siglos XV al XVIII», en *Málaga III, Arte*, Granada: 1985.
- «El artista, el cliente y la obra de arte», *Pedro de Mena: III centenario de su muerte: 1688-1988*, cat. exp., Sevilla, 1989, pp. 97-114.
- «Alonso Cano y el retablo», en *Figuras e imágenes del barroco: Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: 1999, pp. 251-269.

- *La escultura del Barroco*, Málaga: 2011.

ROMERO TORRES, J.L., TORREJÓN DÍAZ, A.,

- «La imagería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza», en FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (dir.), *Artes y artesanía de la Semana Santa andaluza*, v. 2, Sevilla: 2003, pp. 64-151.

- *Martínez Montañés y Osuna*, Sevilla: 2012.

ROSENTHAL, H. M., «On the Function of Religion in Culture», en *Review of Religion*, 5, n.º 2 (enero de 1941), pp. 148-171.

ROUANET, L., «La sculpture sur bois au Musée de Valladolid», en *Extrait de la Revue des Revues*, n.º 2 (1900).

ROYO MARÍN, A., *Los grandes maestros de la vida espiritual*, Madrid: 1973.

RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo : humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada: 1993.

RUBLACK, U., «Flujos. El cuerpo y las emociones en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, 99-122.

RUIZ LAGOS, M., «Lectura didáctica de *El tuzaní de la Alpujarra*. Calderón o la singularidad de la Memoria Histórica Andaluza», en *Puertas a la lectura*, n.º. 17, Extremadura: 2004, pp. 156-172.

RUPERT, J., *Barroco* (1977), Madrid: 1986.

RYAN, H., *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Michigan: 1975.

SALAZAR Y BERMÚDEZ, M. D., *Breves aportaciones a la Escultura Religiosa en Andalucía a través de una figura representativa*, Madrid: 1955.

SÁNCHEZ HERRERO, J., «Pasión y sangre», en *L'enseignement religieux dans la Coronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIII^e-XV^e siècle)*, Madrid: 2003

SÁNCHEZ HERRERO, J., y PÉREZ GONZÁLEZ, M., «La Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo de Sevilla. La importancia de la devoción a la Preciosa Sangre de Cristo en el desarrollo de la devoción y la imaginería de la Semana Santa», en *Aragón en la Edad Media*, n.º. 14-15, 2 (1999), pp. 1429-1452.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.,

- «San Francisco de Asís en la escultura española», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 34, primer semestre (1972), pp.19-36.
- «El escultor Vergaz», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo IV, n.º 12 (1928), pp. 244-245.
- «Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649)», en *Boletín de la real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, (1937).
- *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vols. I-IV, Madrid: 1923-1941.

SÁNCHEZ GUZMÁN, R., «El escultor Manuel Pereira (1588-1683)», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XVII, n.º 33, (2008).

SÁNCHEZ JARA, D., y AYUSO VICENTE, L.,

- *Salzillo. Escultura pasionaria*, Murcia: 1929.
- *Salzillo* (1951), Madrid: 1967.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R., «La Inmaculada en la poesía barroca española», en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte. Actas del simposium celebrado en San Lorenzo de El Escorial, 1-4 de septiembre de 2005*, San Lorenzo de El Escorial: 2005 pp. 1407-1416.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.,

- «La policromía en las esculturas de Cano», *Centenario de Alonso Cano en Granada: Estudios*, Granada: 1969, pp. 231-247.
- *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada: 1971.
- *José Risueño: Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada: 1972.
- «El retablo barroco como máquina y espectáculo. Tres ejemplos granadinos», en PELÁEZ DEL ROSAL, M., *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El barroco en Andalucía"*, vol. 3, Córdoba: 1986, pp. 167-174.
- (coord.), *Pedro de Mena (1628-1688)*, cat. exp., Málaga: 1989.
- *Historia del Arte en Andalucía VII: El Arte del Barroco: Escultura, Pintura y Artes Decorativas*, Sevilla: 1991.
- «La escultura en Granada hasta finales del siglo XIX», en TITOS MARTÍNEZ, M. (coord.), *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, v. 2, Granada: 1993, pp. 11-32.
- «Alonso Cano escultor», *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*, cat. exp., Córdoba: 2000, pp. 37-59.
- «La escultura», en GILA MEDINA, L. (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, v. 1, Granada: 2005, pp. 375-476.

SÁNCHEZ MORENO, J.,

- *Vida y obra de Francisco Salzillo (1945)*, Murcia: 1983.
- *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia: 1964.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C.,

- «El escultor Nicolás Salzillo», en *Anales de la Universidad de Murcia*, n.º 3-4 (1977-1978), pp. 255-296.

- *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia: 1982.

SÁNCHEZ RON, J. M. (coord.), 1907-1987. *La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vols. I y II. Madrid: 1988.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: 1990.

SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J., y GALLEGU Y BURÍN, A., *Homenaje a Martínez Montañés*, Sevilla: 1937.

SEGADO BRAVO, P., *Jerónimo Caballero. Retablista y escultor del Barroco (Huéscar, 1608- Lorca, 1751)*, Granada: 2008.

SEGURA JIMÉNEZ, J. A., *Diego Camporredondo y el arte barroco y rococó en Calahorra y comarca*, Logroño: 1994.

SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano», *Revista de Archivos*, año II de la 3ª época, núms. 8 y 9, (1899), pp. 509-518.

SERRANO FATIGATI, E.,

- *La Escultura en Madrid*, Madrid: 1909.

- *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid: 1912

SIRERA, J. L., «Espectáculo y adoctrinamiento. Las raíces del teatro religioso de Lope de Vega», en CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. (eds.), *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma: 1995, pp. 287-309.

SOLER FORONDONA, R., «Jaume Vendrell, fuster, escultor i arquitecte al segle XVII», en *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º 56, Mataró: 1956, pp. 35-37.

SOLER PASCUAL, E., «El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX», en AA. VV., *La cultura del otro: español en Francia y francés en España*, Sevilla: 2006, pp. 687-699.

SPENCER, J. R., «Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting», en *Journal or the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, n.º 1/2 (Enero-Junio 1957), pp. 26-44.

SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, Madrid: 2011.

STAMPA, L., *Pólvora, plata u boleros: memoria de embajadas, saqueos y pasatiempo relatados por testigos y combatientes de la Guerra de Independencia 1808-1814*, Madrid: 2011.

STEFANINI, L., «Retorica , Barocco e Personalismo», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 217-223.

STRATTON, S. L., *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, Washington: 1994.

TABAR ANITUA, F., *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, cat. exp., Vitoria: 2008.

TAPIÈ, A., *Baroque, vision jésuite : Du Tintoret à Rubens*, Caen: 200

TAPIE, V.-L.,

- *El Barroco* (1961), Buenos Aires: 1972.

- *Barroco y Clasicismo*. Madrid: 1978.

TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid: 1992.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., y GALLEGO J. A., *Historia General de España y América. La crisis de la hegemonía española*, Madrid: 1991..

TATARKIEWICZ, W.,

- *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: 2007.
- *Historia de la estética III. La estética moderna. 1400-1700*. Madrid: 2004.

TAUSIET, M. «Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 167-202.

TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009.

TAYLOR, R.C.,

- «Estudios del barroco andaluz», *Cuadernos de Cultura*, nº 4, (1958), pp. 34-36.
- *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1982.

TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.), *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latín y castellano*, t. V, Madrid: 1863.

TILTENOT, H., «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en CASTELLI, E. (coord.), *Rettorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma: 1955, pp. 233-242.

TORMO MONZO, E.,

- *La escultura antigua y moderna*, Barcelona: 1903.
- *Contestación al Discurso de recepción de don Ricardo de Orueta y Duarte a la Real Academia de San Fernando*, Madrid: 1924.

- *Discurso de Recepción de D. Francisco Javier Sánchez Cantón*, Madrid: 1926

TORRES BALBÁS, L., «La arquitectura barroca en Galicia», *Arquitectura*, Madrid: n° XXII (1909), pp. 47-51.

TORRES FONTES, J., «Religiosidad y sentido de la familia en Salzillo», en *La Verdad*, Murcia, 15 abril 1960.

TORREJÓN DÍAZ, A., *José Montes de Oca escultor*, Sevilla: 1987.

TRAVIESO ALONSO, J. M., *Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández*, Valladolid: 2011.

TRÍAS, E., *La edad del espíritu* (1994), Barcelona: 2011.

TRUSTED, M., *Spanish sculpture*, Londres: 1996.

TUSELL, J.,

- *Historia política y social, moderna y contemporánea*, vol. 1, Madrid: 1988.

- *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: 1999.

-

TUSELL, J. Y MARTÍN, J. L. y MARTÍNEZ SHAW, C., *Historia de España. La Edad Contemporánea*. Madrid: 2002.

URBÁN FERNÁNDEZ, A., «Adán en el Anónimo *Liber de ortu et obitu patriarcharum*», en *Alfinge: Revista de filología*, n.º 11 (1999), pp. 237-262.

URREA, J.,

- *Guía Artística de Valladolid*, Valladolid: 1983.

- *Esculturas de Gregorio Fernández*, Valladolid: 1984.
- *Gregorio Fernández. 1576-1636*, Cat. exp., Madrid: 1999.

VALDÉS FERNÁNDEZ, M., «Darío Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», en *De Arte*, nº. 3 (2004), pp. 165-186.

VALLADAR Y SERRANO, F. de P.,

- «La Dolorosa de Mora», *La Alhambra*, nº 10 (1884), s.p.
- *Los Anales de Granada por Francisco Henríquez de Jorquera (Ms. de la Biblioteca Colombina): Informe presentado a la Diputación Provincial de Granada*, Granada: 1889.
- «Los escultores españoles», en *Historia del Arte*, tomo II, Barcelona: 1896.
- «Pedro de Mena», en *La Alhambra*, 1898.

VANDERMEERSCH, P., *Carne de Pasión. Flagelantes y disciplinados. Contexto histórico-psicológico*, Madrid: 2013.

VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid: 1990

VEGA, C. A., «Erotismo y ascetismo: imagen y texto en un incunable hagiográfico», en LOPE BARALT, L. y MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (eds), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México D.F.: 1996, pp. 479-499.

VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante: 1981.

VILLAR MOVELLÁN, A.,

- «La escuela que nunca existió: Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII», *Apotheca*, nº 6, (1986), pp. 83-104.

- «Alonso de Mena, nexo de las escuelas andaluzas», en MORALES FOLGUERA, J.M. (coord.), *Actas del Simposio Nacional «Pedro de Mena y su época»*, Málaga, 1990, pp. 341-356.

VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid: 2011.

VOSSLER, C., *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, México: 1961.

VOLPE, G. della, *Historia del gusto* (1971), Madrid: 1987.

WEBSTER, S., *The processional sculpture of penitential confraternities in early modern Seville*, Michigan: 1992.

WEISBACH, W., *El barroco: arte de la Contrarreforma* (1921), Madrid: 1942.

WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, (4 vols.), Reutlingen: 1925-1939 [vol. I (1925); vol. II, 1 y II, 2 (1927); vol. III, 1 y III, 2 (1929); vol. IV (1939)].

WEST, R., *Spanish Sculptures*, Munich: 1923.

WETHEY, H.E.,

- «A drawing by Alonso Cano», en *Bulletin of the Museum Of Art*, nº 2 (1952).

- *Alonso Cano: Painter, Sculptor, Architect*, Princeton, 1955.

WILLIAM A., C. Jr.,

- «Images as Beings in Early Modern Spain», en: KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain: Art and Belief in the Golden Age*, Indianápolis: 2009.

- «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», en TAUSIET, M. y AMELANG, J. S., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: 2009, pp. 143-165.

WÖLFFLIN, H.,

- *Renacimiento y Barroco* (1888), Barcelona: 1991.
- Conceptos fundamentales de la historia del arte (1915), Madrid: 1999.

WORRINGER, W., *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires: 1957.

WYNNE, M., «A Castillian Sculpture. The Prophet Elias», en *The Burlington Magazine*, 112, London: 1970, pp. 458 y 459.

YNDURÁIN, D., «Estudios sobre Renacimiento y Barroco», Madrid: 2006.

YUN CASALILLA, B., *Historia de Andalucía VII: Del Barroco a la Ilustración, cambio y continuidad*, Sevilla: 2006.

Fuentes

ALMEIDA, T. de, *Entretenimientos del corazón devoto con el santísimo corazón de Jesús como símbolo del amor y algunos actos del desagravio o de obsequio*, trad. de Francisco Vázquez, Madrid: 1818.

ANSALONE, P., *Tesoro del alma cristiana. Las Llagas santissimas de Jesús* (1758), Trad. de Joseph Binafia, Manresa: 1834.

ARCE Y CACHO, C. de, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona: 1786.

ARFE Y VILLAFANE, J., *De varia conmesuracion para la Esculptura y la Architectura* (1585), ed. de Luis Cervera Vera, Valencia: 1979.

ARISTÓTELES,

- *La Poética*, edición de LÓPEZ EIRE, Antonio, Madrid: 2002.

- *Retórica*, edición de BERNABÉ, Alberto, Madrid: 2010.

ÁVILA, J. de, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi filia* (1556), Barcelona: 1963.

BELARMINO, Roberto, *Libro del gemido de la paloma, esto es del bien y utilidad de las lágrimas, por el eminentísimo cardenal Roberto Belarmino, de la Compañía de Iesus. Aumentado y traducido del latín en castellano por el Padre Alonso de Andrade, de la Compañía de Iesus, natural de Toledo, Calificador del Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición*, Madrid: María de Quiñones, 659.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.,

- *Antigüedad y excelencias de Granada*, Granada, 2000 [1ª ed., Madrid, 1608].

- *Historia Eclesiástica: Principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada, corona de su poderoso Reyno, y excelencias de su corona*, Granada, 1989 [1ª ed., Granada, 1639]. BORJA, J. de, *Empresas morales* (1581), ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: 1981

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño* (1635).

CALVERT, A. F., *Sculpture in Spain*, Londres: 1912.

CALVO, P., *Defensa de las lágrimas de los justos perseguidos...*, Valencia: 1611.

CAMPO, M. de, *Relación del solemne recibimiento que se hizo en Lisboa a las Santas Reliquias que se llevaron a la Yglesia de San Roque, de la Compañía de Iesus, a veynte y cinco de Enero de 1588*, Alcalá de Henares: 1589.

CARAFFA, V., *Fascetto di Mirra, ovvero Considerazioni varie sopra le Piaghe di Christo*, Viena: 1638.

CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (1633), ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid: 1979.

CÉSPEDES, P., *Escritos*, ed. de Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, Córdoba: 1998.

CHICA, J. de, *Tratado de escultura* (1722).

Cicerón, *De Inventione* (86 a.C), Libro I, VII. Citado de *La invención retórica*, NÚÑEZ, S., Madrid: 1997.

COLLIO, F., *De sanguine Christi*, 1617.

CORNEILLE, P., *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, *Oeuvres*, I, 15.

San Francisco de Sales, *Opusc. de spiritualité*, VII, De la crucif. de J-C.

CRISÓSTOMO, J., *Diálogo sobre el sacerdocio*, Basilea: 1544.

CRUZ, J. I. de la, «Los empeños de una casa», en GLANTZ, M., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*, Caracas (Venezuela): 1994.

DESCARTES, R., *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649), ed. de Agustín Izquierdo, Madrid: 2005, pp. 152-155.

ESPINOSA, P., *Soneto por el llanto de Nuestra Señora y de San José al Niño perdido*, h. 1610-1650, sacado a la luz por Ramón García González y publicado en www.cervantesvirtual.com (Consultado en marzo de 2015).

FERNÁNDEZ GALVÁN, F., *Sermón de las festividades de los Santos*, Madrid: 1615.

GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Barcelona: 1683.

GÓNGORA, L., *Poesía*, Barcelona: 2002

GONZÁLEZ DE REYES, A., *Representaciones de la Verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid: 1679.

GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647) Madrid: 2009.

GRANADA, L. de, *Retórica eclesiástica* (h. 1575), Madrid: 1856.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), ed. de José María Cervelló, Madrid: 2006.

JÁUREGUI, J. de, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*, Sevilla: 1618.

LE BRUN, C., «Sur l'Expression des passions», (1688), en MÉROT, A., *Les Conférences de l'Académie*.

LIGORIO, A. M. de, *Meditaciones sobre la Pasión de Jesucristo* (1777), Madrid: 1980.

PLATÓN, *La República*.

LOPE DE VEGA Y CARPIO, F,

- «Llanto a María», en *Los cinco Misterios Dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su sagrada Resurrección* (h. 1614).
- *Lo fingido y lo verdadero*, Madrid: 1621.

LÓPEZ DE AYALA, I., [trad.], *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Tercera edición, Madrid: 1787.

LOYOLA, I. de, *Ejercicios espirituales* (1548), Zaragoza: 1904.

LUQUE, J. F. de, *Granada y sus contornos: Historia de esta celebre ciudad desde los tiempos más remotos hasta nuestros días: Su arqueología y descripción circunstanciada de cuanto digno de admiración se encuentra en ella*, Granada: 1858.

MARIANA, J. de, *Tratado de los juegos públicos*, en *Obras del Padre Juan de la Mariana*, t. II, cap. 1, Madrid: 1854

MUÑOZ, L., *Obras del V. P. M. Fr. Luis de Granada*, tomo I, Madrid: 1788.

NAJA, M., *El Misionero Perfecto. Deducido de la vida, predicación y misiones del Venerable Padre Gerónimo López, de la Compañía de Jesús (...)*, Zaragoza, 1678.

NEBRIJA, A., ed. y trad. de Juan Lorenzo, Salamanca: 2006.

PACHECO, F., *El arte de la pintura* (1649), ed. de BASSEGGODA I HUGAS, B., Madrid: 1990.

PADILLA, M. de, *Lágrimas de la Nobleza*, Zaragoza: 1639.

PALEOTTI, G., *Discurso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), Ciudad del Vaticano: 2002.

PALOMINO, A., *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid: 1724.

PINELLI, L., *L'âme contemplant Jésus comme maître et comme sauveur du monde, ou Méditations sur les principaux mystères de la Vie et de la Passion de N. S.*, trad. de VINCENT, M., 1849.

PUENTE, L. de, *Guía espiritual* (Valladolid: 1609), Madrid: 1942.

QUEVEDO, F. de, *Epicteto y Phocílides en español con consonantes*, Madrid: 1635.

RICHEOME, L., «Discours des Images», en *Trois discours pour la religion catholique*, París: 1604.

ROVERE, F. della, (Sixto IV), *De Sanguine Cristo*, en CREUSSNER, Friedrich: 1474.

SANTIAGO, D., *Dolores de María Santísima historiados, ponderados y empeñados*. Madrid: 1790.

SANTOS, F. de los, *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso* (1665), Madrid: 1976.

TASSO, T., «Lagime della Beata Vergne e Lagrime di Cristo», en LATINI, B. [ed.], *Raccolta di lirici e satirici italiani*, Parte 1, Firenze: 1835.

TESAURO, E., *Il cannocchiale aristotelico, O'sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Venecia: 1663.

VALDIVIESO, J. de, *Romancero espiritual* (1612), ed. de J. M. Aguirre. Madrid: Espasa-Calpe, 1984

VERDÚ, B., *Tratado de las lágrimas y conversión de Santa María Magdalena...*, Barcelona: 1605.

VIVES, J. L., *Tratado del alma y la vida*, Madrid: 1923.