

## 5. La enseñanza-aprendizaje de la escultura barroca y las posibilidades del taller de imaginería como espacio dinamizador para nuevas estrategias de innovación educativa

*“Aquí en Andalucía se intenta siempre llegar al espectador a través de refinamientos artísticos. Las imágenes andaluzas son siempre bellas y se las presenta bellamente. Aparece así el sustrato de su vieja cultura, en la línea de una estética mediterránea, que refina y agudiza el ingenio y da un pueblo un sello de aristocracia e independencia espiritual”<sup>63</sup>*

(Domingo Sánchez-Mesa Martín)

*Hacerla de tal manera que parezca que tenga vida la escultura ha sido una premisa que el contexto artístico-cultural del pueblo español, en general, ha venido suscribiendo y cumpliendo al pie de la letra. Dentro de España, el caso andaluz en particular ha sido y sigue siendo manifiestamente “barroco” en sus desarrollos y*

<sup>63</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1984, 16, pp. 283-308.

icarian  
α  
n  
Wm...  
|  
□  
|

dimensiones sociales, al encontrar en la imagen la manera idónea de trascender a la divinidad, sobreponiéndose a la "ortodoxia" de una Iglesia Católica, no siempre receptiva ante las realidades y la dimensión social del común de los mortales. La búsqueda obsesiva -diríase que hasta "compulsiva"- de la belleza efectista, la impresión desbordante y el efecto espectacular y deslumbrante han sido inmejorables aliados del binomio Antropología/Arte en Andalucía -proyección a su vez de la díada Individuo/Mundo- que aflora al estudiar, más allá del formalismo, las soluciones artísticas particulares brindadas a las grandes "necesidades" de expresión de la sociedad barroca que persistió durante el Antiguo Régimen<sup>64</sup> y, por extensión, de la sociedad de la Información y de las Redes Sociales que, en irrenunciable parangón con aquélla, no titubea un ápice en proclamarse irrefrenable e indefectiblemente "neobarroca"<sup>65</sup>.

Vista desde la dimensión antropológica, la consustancialidad de lo barroco con el *modus vivendi* de España, y de Andalucía en particular, adquiere visos de una categoría estética cuasi vernácula, que se refuerza en una explosión colorista donde la búsqueda de la luminosidad, la disolución de las formas y, en última instancia, la integración de las Artes se construyen, justa y paradójicamente, a través de la presencia física y el impacto visual de las formas corpóreas, eso sí, invocando un sustrato cultural donde lo culto y lo popular, lo matérico y lo impreciso, lo visible y lo invisible se funden y se confunden<sup>66</sup>.

Sin embargo, este "cuadro clínico" de lo barroco no estaría completo sin ahondar en la perspectiva "mundanal" que constituye el campo de acción en donde el ser humano se realiza como ser histórico y cultural, y donde cada categoría del ser y del actuar adquieren las matizaciones y las formas de su propio proceso histórico. Del estudio de los comportamientos y de las mentalidades aflora un conjunto de premisas universales a las que cada pueblo da respuesta según

64 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 31-33.

65 ROJAS, Sergio. "Sobre el concepto de 'neobarroco'". Disponible en [www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: philosophia.cl/articulos/antiguos0405/Neobarroco.pdf](http://www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: philosophia.cl/articulos/antiguos0405/Neobarroco.pdf). Consultado el 11/01/2014.

66 TROYANO VIEDMA, José Manuel. "Rasgos antropológicos del andaluz del Barroco". En: *El Barroco en Andalucía*, tº II. Córdoba: Universidad-Diputación Provincial, 1983, pp. 215-233.

sus propias vivencias, circunstancias y sustratos culturales<sup>67</sup>. Qué duda cabe que uno de ellos remite a la alianza entre “lo estético” y “lo religioso”, al propiciar la sublimación de lo segundo por la vía de lo primero, en un camino sin retorno tan irreversible como plenamente asumido<sup>68</sup>.

En nuestro siglo XXI, este clima se ha visto trasplantado a una nueva dimensión, amén de favorecido por factores tales como la “omnipresencia” de la Semana Santa en los medios de comunicación y en el día a día, por no hablar del importantísimo impacto de cuanto guarda alguna relación con ella en las redes sociales y que provocan a un “consumo” continuado/indiscriminado/saturado de cuanto atañe a su fenomenología festivo/religiosa/cultural/sociológica los 365 días del año, jornada a jornada, hora a hora, minuto a minuto, segundo a segundo... Y es la escultura en madera policromada el cordón umbilical que une pasado, presente y futuro, con la mirada puesta en una reinención continuada del lenguaje de las imágenes, en una espiral creativa donde los límites y la imaginación no conocen fronteras, en paralelo a la misma evolución de los gustos y las modas y el ritmo marcado desde las propias transformaciones culturales/sociales/identitarias/situacionales/relacionales/ideológicas, amén de incluso creenciales y actitudinales experimentadas, especialmente desde la última década, en nuestro país. (Fig. 1)

67 BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978, p. 7.

68 *Ibidem*.





**Fig. 1.** La dinámica del taller opone el empleo de las técnicas tradicionales empleadas secularmente a los avances desarrollados por las tecnologías actuales. Estas últimas son capaces de “revivir”, hacer “pervivir” y reproducir las piezas históricas de la escultura barroca prolongando “eternamente” su existencia en el tiempo y, consecuentemente, en la memoria viva colectiva. De todas formas, los rudimentos manuales de los escultores no dejan de ofrecer soluciones interesantes en tal sentido como la obtención de moldes y modelos como punto de partida y, al mismo tiempo, referentes permanentes del ejercicio creativo

Podría interpretarse como un hecho desconcertante y anacrónico que en las sociedades de masas sigan teniendo predicamento unas fórmulas artísticas y unas técnicas de centurias pasadas, de no ser porque las mismas vienen a ser, y de hecho son, como decimos, un sugerente fenómeno histórico-social. Ya hemos referido en otras ocasiones, cómo el desmantelamiento del organigrama clientelar de los siglos XVII y XVIII no fue total, pues a la desaparición del Barroco<sup>69</sup> no sobrevino la de las Hermandades y Cofradías penitenciales que continuaron perpetuando sus gustos, lo cual, consecuentemente, implicaría la pervivencia y,

<sup>69</sup> SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. “Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”. *Archivo Hispalense*, 1990, 223, pp. 135-159.



a la postre, constante reinención de “lo barroco” en los tiempos posteriores, en connivencia con la propia evolución de los gustos y modas sucesivas<sup>70</sup>. No en balde, la amplia base popular de estas instituciones haría posible su supervivencia a los tumultos sociales y políticos del siglo XIX y los desastres de los años treinta del pasado siglo XX. Tan anómala situación permitió la prolongación de la escultura en madera policromada hasta nuestros días, configurándose ésta como una realidad artística ecléctica que ha sumado a unas fórmulas y técnicas tradicionales el inevitable impacto de las corrientes artísticas contemporáneas. Ello ha repercutido en una pluralidad de criterios insospechada, directamente ligada a la formación, las inquietudes, los gustos y las destrezas de los sucesivos artistas. (Fig. 2)



**Fig. 2.** La visita a un taller de escultura actual –como el de Israel Cornejo– permite en nuestros días “revivir” la experiencia de reencontrarse con formas, modos, usos y técnicas desaparecidas hace siglos pero que, en el momento presente, cobran todo su sentido merced a la imbricación de la escultura en madera policromada de tradición barroca, con los usos y premisas de la sociedad neobarroca

70 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera*, p. 83.

En paralelo a esta puesta en valor de la Semana Santa y del Patrimonio de las Hermandades, el imaginero ha salido de las sombras del taller para convertirse en un auténtico “producto” massmediático, cual corresponde a auténticas “estrellas” del arte de la madera. Estos desarrollos sociales y artísticos de la escultura barroca en el seno de la cultura “neobarroca” y que han conllevado el desarrollo del arte de la imaginería, han supuesto también la consolidación de los focos productores, propios del barroco, como actuales centros de producción. Éste es, por ejemplo, el caso de Sevilla, que sigue siendo la cuna del arte de la imaginería y donde actualmente podemos encontrar más de cuarenta artistas trabajando. Igualmente, Cádiz o Murcia son actualmente potentes focos productivos, que recuerdan viejos períodos de esplendor, tanto que para el antiguo reino murciano habría que hablar de una verdadera época de los “neo-salzillescos”, o el propio “neo-barroco” sevillano, donde la tradición tiene tanto peso que son muchos y variados los maestros que trabajan sobre modelos propios del barroco, o lo que es peor, sobre los modelos del neobarroco del siglo XX. A esta realidad, debemos de añadir el maravilloso sueño “barroco” que, desde los años noventa, están viviendo poblaciones como Huelva, Córdoba<sup>71</sup>, o la propia Málaga, donde se está produciendo la renovación plástica de la imaginería procesional del siglo XXI. De todas formas, el peso de los siglos pretéritos es mucho y variado, conllevando que en la mayoría de los casos, sea incapaz de producirse una evolución mínima con nuevos lenguajes, sino que además, se está produciendo una involución en el propio arte, donde los imagineros son más “barrocos” que los propios de los siglos XVII y XVIII<sup>72</sup>. Esta situación impide el propio desarrollo del arte de imaginería, quedando ancladas en las propia tradición formal, compositiva y pictórica, propias de otras épocas. (Fig. 3)

71 SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y ORTIZ CARMONA, José Alberto. “Entre la postmodernidad y el homoerotismo: La imaginería procesional del siglo XXI y el Neobarroco Gay”. *Baetica*, 2013, 35, pp. 33-55.

72 Un buen ejemplo a mencionar sería el propio Francisco Buiza, máximo exponente del neo-barroco procesional.





Fig. 3. Las obras recientes de los artistas que capitalizan en pleno siglo XXI la creación escultórica que rinde homenaje a la tradición barroca –el caso por ejemplo de Juan Vega- suele ser un foco de atracción permanente para el público, gracias al impacto y repercusión de que gozan por parte de los medios de comunicación, eventos artísticos y redes sociales

### 5.1. Los valores patrimoniales de la imagería del siglo XXI. Un caso particular aplicado a la dimensión social del taller del escultor como espacio educativo innovador

María Ángeles Querol, en su libro *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*<sup>73</sup>, define el Patrimonio Cultural como el “conjunto de bienes muebles, inmuebles e inmateriales que hemos heredado del pasado y que hemos decidido que merece la pena proteger como parte de nuestras señas de identidad social e histórica”. Posteriormente, indica una serie de matices, que bien sirven para perfilar el concepto:

- » Tales bienes son el resultado de la obra humana.
- » Este pasado no tiene que ser remoto, pero sí ha de ser necesariamente “pasado”; esto es, tiempo cronológicamente “superado” en sentido literal.

<sup>73</sup> QUEROL, María Ángeles. *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal, 2010, p. 11.

- » El Patrimonio Cultural actual puede considerarse y tratarse como un superviviente.
- » No todo lo que nos rodea, por bello o antiguo que pueda parecer, se erige automáticamente en "Patrimonio Cultural".
- » Los bienes se convierten en patrimonio gracias a la voluntad social.
- » Incorporan "señas de identidad social e histórica" que configuran una cualidad asiduamente utilizada como motivo nacionalista.
- » Una característica propia de todo bien cultural: su razón de ser es social.
- » En su caso, tales valores pueden ser disfrutados por toda la sociedad, o dejan de tener sentido como Patrimonio Cultural.
- » Se consideran de dominio público.
- » Su destrucción es irreversible.
- » Sirven al propósito y necesidad de educar a la ciudadanía.
- » Los que pertenecen a contextos sociales olvidados necesitan un tratamiento didáctico específico.
- » Son incentivo para el desarrollo turístico.

Si no somos capaces de advertir los valores patrimoniales que posee la imaginería del siglo XXI, difícilmente podremos apreciar en la misma sus valores artísticos, ni mucho menos ponerla en valor y reflexionar teóricamente sobre ella. Por extensión, tampoco seremos capaces de percibir para calibrar la dimensión social del taller del escultor como espacio dinamizador apto para determinadas estrategias de Innovación Educativa en materia de escultura barroca. (Fig. 4)





**Fig. 4.** El taller del escultor sigue siendo un punto de encuentro para fomentar las relaciones sociales inherentes a la dinámica del encargo y al seguimiento de los procesos de creación de la obra por parte de los propios interesados, los curiosos y el público en general. A este espectro cabe sumar un segmento singular desde el punto de vista de la Innovación Educativa: el mismo alumnado

En relación a esta problemática, Lorite Cruz ha reflexionado sobre qué valores deberían primar a la hora de identificar la calidad de la imaginería, apuntando las siguientes cuestiones:

- » “Hay una serie de términos dubitativos utilizados por el historiador del arte cuando se enfrenta a un análisis artístico y crítico de una obra de arte que no es buena; se trata de una imagen “flojita”, “carente” de “interés artístico”, “obra de juventud”...
- » En la actualidad se tiende a ver que un buen imaginero siempre ha de salir de la facultad, mientras que los demás serían objeto de intrusismo.
- » En imaginería, detrás de las valiosas imágenes, siempre hay un trasfondo económico, el medio de subsistencia del autor, lo que viene a expresar un largo abanico entre autores más cotizados, menos cotizados o los que dicen ser artistas.

- » Normalmente se diferencia entre grandes maestros, grandes artistas a la sombra de los maestros, mediocres y valientemente utilizando el término pésimos autores a los que no se les puede considerar que creen arte.
- » En imaginería el concepto de patrimonio hay que entenderlo todavía desde una visión monumental, es que es cierto que una imagen religiosa puede tener muchas utilidades intangibles, pero no deja de ser una pieza en sí.
- » Podríamos realizar un símil, la imaginería es como una pieza de música como un baile artístico (...), pero podrá ser bien o mal interpretado según quien lo baile, toque o cante.
- » En cualquier obra tangible o intangible hay que analizar tantos puntos diferentes: momento en que se hace, historia, nación, evolución, formación, influencias, utilidad, preiconografía, iconografía, iconología, persecuciones del autor para conseguir algo en los sentimientos humanos, aceptación de la obra por parte de la comunidad como patrimonio personal de la colectividad.
- » Cuándo todo esto no ocurre de una manera encadenada o generalizada, en realidad es cuando podríamos comenzar la afirmación de que nos encontramos ante algo que no es artístico<sup>74</sup>.

## 5.2. El taller del escultor ¿qué supone y qué supuso?

Durante siglos, el taller fue en España un espacio polivalente y versátil, en cuanto reducto físico en el que se ubicaba y, en última instancia, focalizaba la dimensión social, profesional, personal, íntima y personal del escultor<sup>75</sup>. En consecuencia, su devenir cotidiano revelaba una dualidad funcional de la que participaba lo mismo lo público que lo privado, lo divino que lo humano, configurando de esta manera las glorias y miserias, las luces y las sombras, en definitiva, de una auténtica pirámide social a microescala, cuyo vértice, para bien o para

74 LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "La línea que separa el arte del no arte en la imaginería religiosa. Algunos ejemplos de la Ciudad de Úbeda". *Trastámara*, 2010, 5, pp. 25-41.

75 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

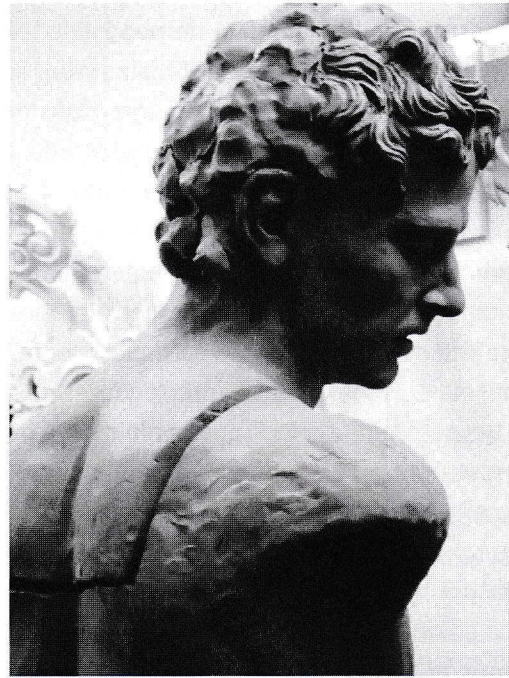


mal, era siempre el mismo: el maestro escultor, quien al tiempo hacía las veces de director artístico, tutor /mentor de aprendices, jefe de oficiales y, por supuesto, de padre de hijos/as artistas. Esta sintética visión de conjunto transmite a la perfección la complejidad de cada taller individualmente considerado, habida cuenta de cómo, en este caso más que nunca y como apunta el dicho popular, "cada casa es un mundo".

De todas formas, y aún admitiendo esa indiscutible heterogeneidad, es evidente que podemos extraer algunos rasgos comunes, especialmente útiles a la hora de reconstruir la naturaleza de la formación y, particularmente, de los mecanismos conducentes a la misma<sup>76</sup>. Es más, el gran interrogante subyacente sobre el particular es el que nos lleva a preguntarnos ¿puede realmente hablarse de "formación" en un taller de escultura tradicionalmente entendido?

En este sentido, es evidente que no puede afirmarse de modo categórico la existencia y la presencia, como tal, de un "sistema" de formación en el taller de escultura. La inquietud particular del aprendiz/oficial como individuo subjetivo a la hora de irse la procurando mediante lecturas y/o visualización de fuentes gráficas, la curiosidad del mismo por "descubrir" los gajes y "trucos" del oficio practicando, observando y/o preguntando a su alrededor, su afán por rentabilizar al máximo su tiempo de permanencia en el taller del maestro y, por supuesto, la receptividad, aptitudes y voluntad de este último para saber estar a la altura de las circunstancias y corresponder a las expectativas de aquel constituyen las claves de una "formación" que, lejos de venir instituida académicamente en función de un cuadrante racional y un plan de estudios específico, solamente cabe calificar de "improvisada", "dispersa" e "imprevisible" en el alcance y proyección de sus resultados, por mor de la incidencia de los factores descritos. (Fig. 5)

<sup>76</sup> HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1974.



**Fig. 5.** A efectos de innovación educativa, la visita a un taller de escultura permite al alumnado familiarizarse y vivir en primera persona todas y cada una de las fases del proceso creativo y técnico. El mantenimiento de numerosos rudimentos y procedimientos de trabajo convierte a la experiencia en un éxito rotundo a la hora de extraer conclusiones y aplicar conocimientos adquiridos a la comprensión de la obra y la dimensión social de los artistas, como si de un viaje en el tiempo se tratara. Escultura en proceso de modelado en barro en el taller de Israel Cornejo

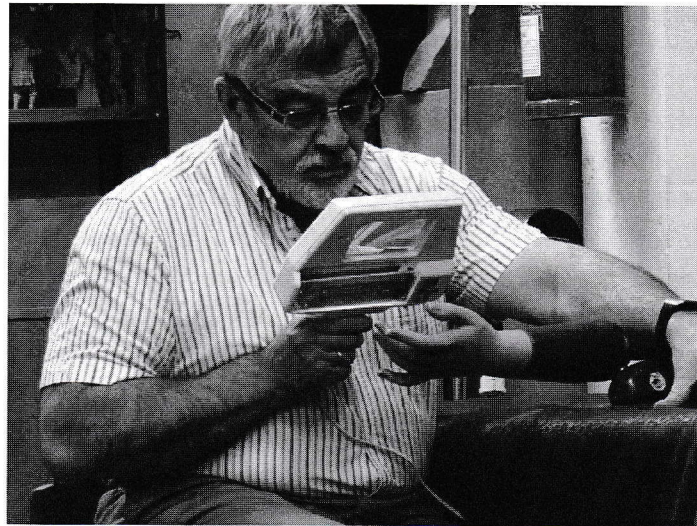
Con el desmantelamiento definitivo del sistema gremial por parte de las Cortes de Cádiz, parecía “inevitable” que el escultor encauzase su formación, y esta vez sí, por los cauces de la disciplina consagrada por las Academias de Bellas Artes y/o las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, como era “recomendable” desde el nacimiento de la Real Academia de San Fernando en 1752<sup>77</sup>. Especialmente, para todo aquel artista que optase al grado de excelencia estética que le abriría la puerta del reconocimiento público en las exposiciones y certámenes y, por extensión, de las elites y de los encargos oficiales. Sin embargo, la misma evolución de los acontecimientos terminaría haciendo “obligada”, con el paso del tiempo, la vuelta al taller, su *modus operandi* y la “rutina” de aprendizaje consuetudinaria y secularmente formalizada en su propio entorno. Para ser más exactos, la situación se planteó cuando la crisis de la escultura pública, el retrato y la estatuaria ornamental destinada a edificios, jardines y cementerios, ya visible al finalizar la primera década del siglo XX, derivó asimismo, y de la mano

<sup>77</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Silex, 1992, pp. 104-114.



de reconocidos escultores de consumado prestigio como el sevillano Antonio Castillo Lastrucci o el antequerano Francisco Palma García, a un retorno a los parámetros tradicionales de la escultura en madera policromada y a la temática religiosa que, secularmente, la había amparado<sup>78</sup>. En ambos casos, reconocemos escultores consumados y diestros en conocimiento y técnica, en composición e iconografía, en versatilidad iconográfica y destreza técnica, cual correspondía a artistas de probada cualificación académica y formativa.

En este orden de cosas, el retorno al concepto “tradicional” de taller caería por su propio peso, cuando la inexperiencia cognoscitiva, la ausencia de registros y/o las carencias académicas de las generaciones posteriores de imagineros suponga un “retorno al orden” imperante en los Siglos de Oro y así continúa -salvo el barniz aportado por las Escuelas de Artes y Oficios en algunos casos puntuales y la especialización de las Facultades en otros- hasta 2015; excepción hecha de Juan Manuel Miñarro López, en su condición de Doctor en Bellas Artes y Profesor Titular del Departamento de “Escultura e Historia de las Artes Plásticas” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. (Fig. 6)



**Fig. 6.** Desde su condición de docente e investigador de los procesos y técnicas de la escultura policromada, el P. Dr. Juan Manuel Miñarro López ha sabido rentabilizar la experiencia del taller y el uso de viejos y nuevos métodos en su proyección didáctica al alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla

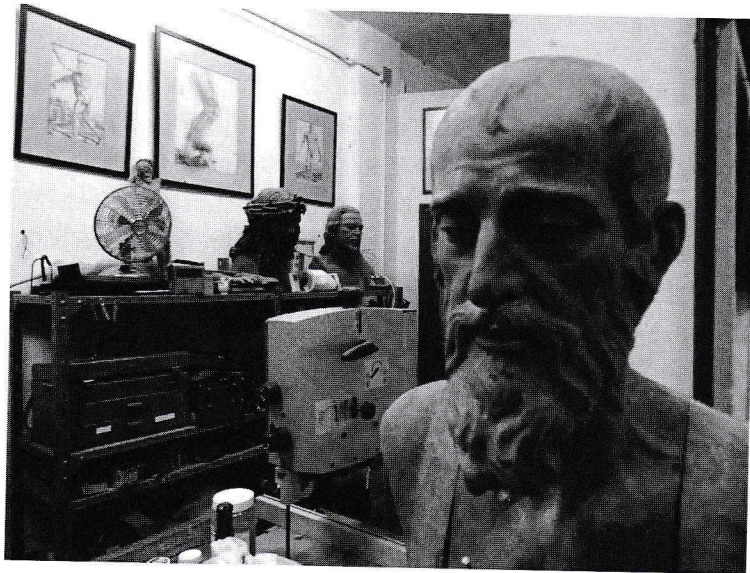
78 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera*, p. 424.

De todas formas, y pese a la improvisación referida, la calidez del taller todavía ofrece grandes alicientes a la hora de proponerlo como espacio dinamizador para experiencias de Innovación Educativa que acerquen a los estudiantes al universo maravilloso y cuasi "mágico" de la escultura barroca, de sus procesos creativos y técnicas de generación, de sus valores idiosincrásicos como "producto cultural", en definitiva, que no es un fósil ni una rémora del pasado, sino "arte contemporáneo" en su sentido más químicamente "puro".

### 5.3. Romper miedos, romper barreras: arte aplicado para la historia del arte

Para muchas personas, por no decir para todas, la visita a un taller de escultura en madera policromada supone una experiencia fascinante, cuando no inolvidable. A nadie escapa que ir "descubriendo" ese complejo entramado de herramientas y útiles de talla, vaciados de yeso, piezas en pleno proceso de "gestación" mediante su modelaje en barro, pequeñas maquetas y bocetos, piezas de madera diversas, botes llenos de pinceles, recipientes con pinturas, panes de oro, libros variopintos y seguro que algún que otro ordenador y, sobre todo, el despiece de extremidades, cabezas, manos... a modo de "miembros" que los escultores unen, ensamblan y conjugan, casi "milagrosamente" para dar la vida a sus criaturas y conferir el "alma" a la madera graban en la memoria y la retina imágenes prácticamente imposibles de borrar y olvidar. No menos "desconcertante" puede ser descubrir en el escultor una persona "normal", las más de las veces un individuo "de barrio" o "de la calle", bien diferente al concepto de "estrella" massmediática al que nos tiene tan acostumbrados el *stablishment* del panorama artístico actual. En definitiva, si alguien creía/podía tener alguna idea sobre el particular, sobre el individuo-artista y las circunstancias, la realidad supera todas las previsiones. (Fig. 7)



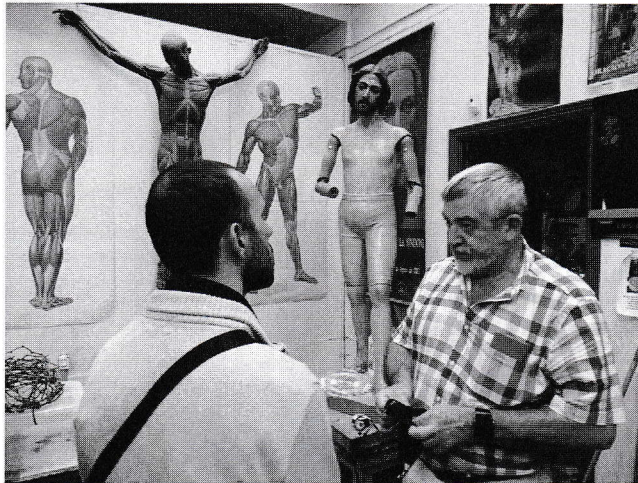


**Fig. 7.** Desde instituciones docentes y diversos colectivos culturales se sigue apostando por la excelencia del taller como "aula" eventual para la reflexión/praxis sobre la escultura y sus circunstancias. Tal circunstancia permite la participación de artistas, arquitectos o estudiantes de diferentes cursos de la carrera de estas disciplinas, con la feliz y provechosa oportunidad que brinda la comunicación/interactuación entre ellos

Esa mixtura entre curiosidad/fascinación/sorpresa/ inquietud que la experiencia reporta al individuo-espectador se acrecienta, aun más si cabe, en el caso del individuo-estudiante. Es posible que este último ya poseyera alguna información previa sobre el particular, especialmente si empatiza/pertenece a alguna Hermandad o asociación religiosa; pero lo que es seguro que, una vez que aplique los mecanismos de su percepción especializada desde el prisma de los estudios de la Historia del Arte, la experiencia, además de gratificante en lo personal, será a todas luces positiva, interesante e integradora desde la perspectiva académico-educativa.

Si tenemos en cuenta que el contexto socio-antropológico descrito, en relación a la escultura en madera policromada y la trayectoria del taller, favorecen excepcionalmente y permiten a los estudiantes "viajar" en el tiempo a usos, formas, modos y maneras de unos procedimientos y concepciones artísticas seculares,

sin dejar de estar en ningún momento en el siglo XXI, se comprenderá lo conveniente/interesante/oportuno de rentabilizar con fines educativos la presencia/existencia de los talleres como "aulas" donde vivir los procesos creativos y revivir las inquietudes de los promotores/creadores de las grandes obras de la escultura policromada española. (Fig. 8) No en balde, desde fechas recientes, estas piezas no cesan de ser puestas en valor en exposiciones y muestras de calado y proyección internacional, incluso con un significativo impacto en las cotizaciones y problemática del mercado de arte extranjero.



**Fig. 8.** A través de la visita al taller de escultura, los estudiantes tienen la posibilidad única de profundizar en su propia educación patrimonial, además de "empatizar" con el objeto de estudio, al sustituir las herramientas habituales en el aprendizaje cotidiano en el aula, por la viveza que proporcionan la observación, la reflexión, el análisis y la asimilación de los contenidos apreñados y aprendidos por el contacto directo con el artista y la obra y, por extensión, con un *modus operandi* tan de ayer casi como de hoy

Desde una perspectiva educativa, es más que obvio que hacer interactuar a los estudiantes de Historia del Arte con el taller de escultura redunde en una experiencia de innovación original y creativa, especialmente proclive a conseguir una serie de objetivos harto significativos a efectos formativos y didácticos. A saber:



- » Utilizar adecuada y eficazmente y conocer específicamente el vocabulario denominador de los recursos expresivos y los procedimientos para la expresión de ideas o conceptos en el terreno escultórico.
- » Descubrir y fomentar en los estudiantes una actitud abierta y flexible ante la creación artística en general y ante la escultura en madera policromada en particular.
- » Fomentar el pensamiento crítico y objetivo del alumnado que le permita valorar su propio patrimonio artístico y cultural, activando su conciencia social en torno a la conservación/preservación/ estudio/fomento del mismo.
- » Desarrollar capacidades para establecer relaciones contextuales en el análisis de la obra escultórica en madera policromada de ayer y de hoy, con especial atención a las analogías/divergencias entre el arte histórico y las visiones/revisiones/reinvenciones contemporáneas.
- » Promover en los estudiantes una actitud comprometida con el arte y sus circunstancias.
- » Facilitar en los estudiantes y, por extensión, en las personas de otros ciclos la comprensión/entendimiento/diferenciación/significación/ identificación, además de una individualización de los distintos comportamientos y posicionamientos artísticos proyectados sobre la materia de estudio.
- » Desarrollar y dotar a los estudiantes de un bagaje de conocimientos de carácter conceptual/práctico rentabilizando la “cercanía” al taller e incentivando la “necesidad” estos a la hora de permitirles conformar/ construir/elaborar/compartir unos criterios personales a la hora de emitir valoraciones sobre obras escultóricas con “pleno” conocimiento de causa.
- » Valorar y entender la escultura en madera policromada entre las formas singulares de concebir el arte y de apreciar la diferencia y la diversidad como elementos que enriquecen la cultura de los pueblos y contribuyen a su aquilatamiento global como vehículo exploratorio excepcional de los valores identitarios de las comunidades y sociedades locales.
- » Proporcionar y estimular recursos/habilidades/estrategias de carácter conceptual que permitan al estudiante entender, concebir y comprender los “usos” de la escultura en madera policromada como un sistema

de comunicación vertebrado como un lenguaje provisto de códigos y mecanismos sintácticos y semánticos específicos.

- » Proporcionar a los estudiantes, a través de la experiencia didáctica en el taller, el dominio y la agilidad en la comprensión de los recursos técnicos y las habilidades procedimentales que le permitan interpretar los mensajes plásticos idiosincrásicos de la obra tridimensional.
- » Fomentar el contacto con el ámbito específico de la realización escultórica observando y comprobando “en directo” la aplicación de las técnicas y los materiales adecuados a la problemática específica planteada por las obras de este tipo.
- » Vincular y conectar, diferenciándolas pertinentemente, las propuestas plásticas “históricas” en materia de escultura en madera policromada con el contexto cultural y artístico actual y las correspondientes “relecturas”, afianzando en todo caso la visión integradora del proceso creativo.
- » Estimular la capacidad del alumnado para concebir y desarrollar, desde una perspectiva interdisciplinar, trabajos de investigación y propuestas de estudios individuales/colectivas centrados en el universo barroco ampliado que supone la creación escultórica en madera policromada y sus circunstancias.
- » Fomentar el espíritu cooperativo y el trabajo colaborativo entre los estudiantes.

#### **5.4. El taller como espacio dinamizador de la innovación educativa**

Hoy en día estamos sumergidos en pleno Espacio Europeo de Educación Superior. Sin embargo, todavía sigue siendo más habitual de lo que parece contemplar la docencia en la Historia de la Escultura, y especialmente de la Escultura Barroca, anclada en unas tradiciones y “convicciones” académicas difícilmente armonizables y compatibles con cualquier intento de “hacerla más llevadera” para el alumnado. A nadie escapa cómo, curso tras curso, los estudiantes siguen enfrentándose a un mero catálogo de obras y autores, a los que difícilmente podrá coger cariño. De hecho, no resulta difícil imaginar que, nada más terminar el examen de turno, nuestros sufridos interlocutores harán un reseteo completo de su personal disco duro, comenzarán a almacenar temporalmente nuevos datos



y, lo más triste de todo: la escultura barroca no será más que un “desagradable” recuerdo de indeseable, lejana e ingrata memoria en sus vidas. Los docentes no se explican, y los alumnos no la entienden... esa es la más pura realidad en lo que a nosotros respecta. A diferencia de la pintura, cuyas impresiones sensitivas construidas a base de mentiras son socialmente aceptables, el volumen en tres dimensiones del hecho escultórico suele ser totalmente incomprendido por parte de los alumnos; pero también de los docentes, y si la materia ya la condiciona en su realidad de comprensión social, sus formas vienen a condenarla a un ostracismo perpetuo. Y es que, a diferencia del hecho pictórico, donde la religiosidad, la técnica, el discurso, las lecturas culturales o la iconografía, son exaltados por la crítica y el público, parece ser que las mismas claves aplicadas sobre la escultura se convierten en su peor enemigo, al proyectarse sobre ella los falsos prejuicios laicistas imperantes en los modismos y tiempos más recientes que vienen a aparcarse, ignorar e, incluso, cuestionar sus valores plásticos, y sobrecargan la lectura de la misma de todo un ideario social anticlerical, a todas luces tan nefasto como las lecturas pseudobeateriles inherentes a un confesionalismo timorato o al “capillismo” militante.

Contexto tan “oscuro” no debe impedirnos advertir una nueva y “luminosa” cuestión en el tratamiento del tema. Ya se trate de escultura barroca, neobarroca, neobarroca gay, realista, hiperrealista o naturalista, por mencionar algunas de las reformulaciones teóricas a las que se presta la manifestación, en Andalucía la escultura es un fenómeno social de primera magnitud, que mueve masas y actualmente se consume como un producto netamente cultural, que ha sido capaz de abandonar la oscuridad de los muros de las iglesias, para ser objeto librecambista en las redes sociales, donde arrastra oleadas de seguidores.

Nosotros queremos hablar de escultura, de su historia, y cómo ésta ha evolucionado y se ha reinventado desde sus materiales, su puesta en escena y desde sus propias técnicas, ¿Y qué mejor manera de hacerlo que poniéndonos un poco nostálgicos, y rememorar tiempos pasados cuando en los talleres se desbastaban maderos? Curiosa contradicción, además, la nuestra, querer “innovar” desde y en algo que durante tanto tiempo se luchó para que desapareciera. Del sistema gremial pasamos a las imposiciones de las Academias y de éstas a las Escuelas de Artes y Oficios y, en última instancia, a las altas cúspides universitarias representadas por las propias Facultades de Bellas Artes. (Fig. 9)



**Fig. 9.** Acceder al conocimiento directo de un taller de escultura permite a los participantes conjugar la experiencia práctica y la formación teórica, al brindar al alumnado la posibilidad de intervenir/debatir/reflexionar en torno a la dotación/conceptualización de los productos artísticos y sus procesos técnico-creativos. Desde el punto de vista didáctico, representa una experiencia de Innovación Educativa muy interesante y muy a tener en cuenta para la docencia de la escultura barroca en el ámbito universitario

A día de hoy, se asume que la formación “decente” de un escultor debería pasar por un paso obligado del individuo “aspirante a artista” tanto por las Facultades de Bellas Artes, como por su permanencia, durante un periodo de tiempo relativamente largo, en el taller de un maestro. El ya referido profesor universitario, escultor y restaurador Juan Manuel Miñarro así lo constata, al empezar a considerar “discípulos/as” a todos/as aquellos/as que han mostrado su preocupación en formarse junto a él a partir de los dos años de estancia. Igualmente, y así lo pone él mismo de manifiesto, los escultores mejor formados suelen ser los que consiguen mejores resultados tanto en los logros artísticos obtenidos con sus trabajos, como por parte de la aceptación del público y de la crítica. Anatomía, pintura, dibujo, carpintería, composición, Historia del Arte, e Historia de la Escultura, amén de las propias cualidades, técnicas y procedimientos del hecho escultórico,



vendrían a constituir, de esta manera, el acervo formativo/procesual/intelectual más apropiado para el escultor en potencia.

Ahora bien, el historiador del arte posee conocimientos específicos de su disciplina, pero prácticamente no conoce nada de la praxis tocante a la mencionada anatomía, dibujo, carpintería y composición y, por extensión, también desconoce en primera persona las “labores” de hechura de una escultura, desde que ésta descansa en el mundo de las ideas, hasta que se le da la última capa protectora<sup>79</sup>. De la misma manera, las nociones de Historia del Arte, y de su arte en particular, que poseen/reciben los escultores brillan por su ausencia.

Dejando de lado las cuestiones tocantes a la formación de los escultores, nosotros queremos, y así lo pretende la experiencia planteada en este trabajo, formar personas que conozcan los oficios que van a “historiar”, ¿Y qué mejor manera que asumiendo en los talleres técnicas ancestrales que han sabido adaptarse a los tiempos modernos? De hecho, no faltan herramientas para identificarlos y conocerlos con antelación a su ulterior “reconocimiento” en el museo<sup>80</sup> y, en nuestro caso, en el taller<sup>81</sup>.

Sería alto complicado definir aquí todas y cada una de las acciones/rutinas/procedimientos que tienen por escenario un taller. De momento, nos quedamos con la complejidad técnica que supone realizar una escultura en madera, y para ser más exactos, con la figura de un santo o una imagen pasionaria. En este punto, consideramos, que formando a nuestros pupilos en esta cuestión, habremos ganado, como mínimo dos cosas: liberarlos de los “prejuicios” que puedan tener con respecto al fenómeno escultórico religioso y situarlos en una posición preferente a sus coetáneos, desde la que poder opinar, razonar, y “criticar” coherentemente aquel objeto protagonista del que se encuentren hablando, investigando o escribiendo.

Dejando las aulas universitarias, nos encontramos ya en plena faena: con una gubia y un martillo en cada mano, creando y caminando por los entresijos

79 GUZMÁN PÉREZ, María. *Escultura: percepción y conocimiento: propuesta didáctica*. Granada: Comares, 1994.

80 Dossier de la actividad *El taller del escultor*. *Educación Infantil y Primer Ciclo de Primaria*. Museo Pablo Gargallo. Disponible en: <http://www.zaragoza.es/contenidos/museos/taller-escultor.pdf>. Consultado el 23/04/2015.

81 GONZÁLEZ CELA, Jaime. *La escultura, el taller y la Biblioteca Nacional*. *Cuaderno Didáctico del Museo de la BNE*. Disponible en: <http://www.bne.es/permalink/78b535c6-bb9c-11e2-8333-0018fe323fc3.pdf>. Consultado el 23/04/2015.

tendientes a la materialización de una escultura ¿Cómo se hace una Cristo o una Virgen? ¿Cómo hizo Juan Martínez Montañés el Cristo de la Clemencia o Diego Márquez el de la Misericordia? (Fig. 10)



**Fig. 10.** En 2014, el Programa Ocupacional de INDACE (Fundación para la Integración de Afectados por Daño Cerebral Adquirido) visitó un Taller de Escultura e Imaginería como experiencia didáctica para un colectivo ajeno, en teoría, a los procesos de enseñanza/aprendizaje de la escultura barroca. La experiencia se verificó con gran éxito teniendo como escenario el taller de escultura e imaginería de Luis Ángel Ortega-Bru León, hijo del famoso Luis Ortega Bru. Durante la visita, el artista impartió una lección elemental sobre el arte escultórico a los asistentes, y les explicó los pasos del proceso, resolviendo las dudas que iban surgiendo durante el recorrido por el taller. Por último, el grupo pudo poner en práctica lo aprendido en la visita, realizando una actividad de moldeado de barro. Es evidente la excelencia pedagógica de iniciativas similares rediseñadas y aplicadas *ad hoc* en el contexto de los talleres para el alumnado de Historia del Arte, según proponemos

Como decimos, sólo un correcto entendimiento de estos procesos técnicos nos permitirá evaluar el correctísimo tratamiento anatómico, clásico, de ambos



dos, sus policromías, dimensiones sociales y documentales. En un porcentaje muy, muy alto de los casos, y al igual que un patinador artístico que tenga un dominio perfecto de la técnica, un artista conseguirá, con algunas cuestiones más, un ejercicio brillante; en nuestro caso, un escultor versado en la materialidad técnica de su oficio tendrá ganado gran parte del éxito para su creación.

Tanto Juan Martínez Montañés, como Diego Márquez<sup>82</sup> debieron comenzar sus respectivos Crucificados proyectando sus inquietudes en un trozo de papel, en aras de perfilar una idea que, poco a poco, fue manifestándose por medio de la mano y el *disegno*, que dirían los italianos<sup>83</sup>. Del primero, sabemos que su idea estaba plenamente condicionada por el Arcediano Mateo Vázquez de Leca que fue quien encargó el Cristo, amén, de poner el peculio para sufragarlo:

“La cruz ha de ser tosca, arbórea, ha de estar vivo, antes de haber expirado, con la cabeza inclinada sobre el lado derecho, mirando a cualquier persona que estuviere rezando al pie de él, como lo está el mismo Cristo, hablándole y como quejándose que aquello que padece es por lo que está orando”<sup>84</sup>

Una vez que el Cristo, el de la Clemencia o el de la Misericordia, estaban “pensados” y posiblemente dibujados, tocaba el modelado en barro, del que posteriormente se sacaría la figura. Creado el boceto y secado éste, ulteriormente se enviaba al horno donde recibía una cochura para endurecer el barro. Una vez que este proceso estaba listo, nuestros escultores se enfrentaron a dos opciones, en un caso y otro. A día de hoy, no podemos llegar a discernir por cuál se decantaron: tallar la pieza directamente sobre un bloque de madera (“embón”), desbastándolo con gubias, o sacarlo por puntos, con compases, manuales y procedimientos mecánicos a partir del siglo XIX. Una vez que los crucificados eran un realidad, se procedía a definir el acabado de los mismos.

82 Escultor antequerano nacido en 1724 y fallecido en 1791

83 Escultores como Juan Vega, modelan directamente la idea, o mejor dicho, construyen directamente la idea en el barro.

84 PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “Cristo de la Clemencia (de los Cálices)”, En: *La Iglesia en América. Evangelización y Cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede-Exposición Universal, pp. 18-19 y PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime. *Vida y Obra del Escultor Martínez Montañés*. Sevilla: Rosalibros, 2005, p. 86.

Hasta aquí, bajo la mirada de la época, era lo que podía hacer el maestro escultor, ya que salvo que el mismo estuviera examinado como maestro pintor, no podía llegar a policromar sus obras. A Juan Martínez Montañés le policromó el suyo Francisco Pacheco. En el caso de Diego Márquez, la suya fue una época de cambios sucedidos bajo la mirada del clasicismo y pintó el suyo con sus característicos “refrescos” en tonos rojos. El proceso de la policromía conllevaba la aplicación de un aparejo, la capa preparatoria necesaria para la aplicación del color, ya fuera en las carnaduras, o por medio de la utilización de diversas técnicas como el estofado para los ropajes. Finalmente, se aplicaba la pertinente capa de protección.

### **5.5. Del taller del artista al taller educativo. Reflexiones críticas**

Hasta aquí nos hemos puesto “manos a la masa”, y hemos creado muy someramente un Crucificado desde la nada, hasta que lo hemos dejado dispuesto para su presentación al público. El trabajo ha puesto de manifiesto que las críticas recibidas por el arte de la escultura en madera carecen totalmente de fundamento y que nuestra percepción cambia positivamente cuando nos tenemos que enfrentar al ¿Cómo se hace?

Ahora bien, volviendo al aula, proponemos una serie actividades que nos permitan “teorizar” acerca de lo aprendido, así como dinamizar e evaluar la docencia de la escultura barroca. En función de lo expuesto, se plantean las siguientes actividades/reflexiones:

1. Elaboración de un trabajo individual.
2. Debate crítico “la imaginería en el siglo XXI: entre la tradición y la modernidad”.
3. ¿Antropología aplicada? ¿Cuál es la historia de la imagen/escultura emblemática de tu pueblo?

Las actividades propuestas tienen como objetivo hacer reflexionar al alumnado sobre las experiencias vividas en el taller, desde un punto de vista crítico y reflexivo, poniendo de relieve cómo la imaginería, en el siglo XXI, es un arte presto al debate, especialmente en lo relativo a sus funciones, calidades y precios.



Con respecto al trabajo individual, se propone una recapitulación de ideas de cuatro temas de actualidad en el arte de la imaginería del siglo XXI, a saber:

1. **El sacado por puntos. ¿Manual o por máquina?** En otras palabras, el escultor debe “sudar” sobre imagen, o, por el contrario, ¿Debe valerse de aquellos medios que faciliten su trabajo? ¿Afecta una opción u otra al acabado de la pieza?
2. **Imagen de bulto/imagen de vestir.** La eterna discusión, ¿Se deben realizar imágenes vestideras? ¿O, por el contrario, deberían realizarse en talla completa?
3. **Visibilidad del imaginero en el siglo XXI.** ¿Qué factores han influido en la actual visibilidad del imaginero como prosumidor de contenidos en las redes sociales? ¿Qué importancia ha tenido el desarrollo de la Semana Santa en la visibilidad del arte de la escultura en madera policromada como faceta altamente cualificada/especializada de la imaginería religiosa?
4. **¿Y las mujeres escultoras? La imaginería desde la perspectiva de género.** ¿Esculpen las mujeres de forma “diferente” a los hombres? ¿Hay lecturas de las piezas en clave de género?

Para la puesta en común se ha optado por un grupo cerrado en Facebook, donde los alumnos deberán reflexionar críticamente sobre los temas propuestos. Posteriormente, de manera individual, llevarán a cabo un trabajo escrito en el que deberán constatarse las siguientes cuestiones:

1. Recapitulación de ideas y opiniones vertidas en el grupo en torno a cada uno de los cuatro temas de debate. Valoración de las mismas acorde a la experiencia en el taller.
2. Valoración crítica personal de los temas de debate, con opiniones y argumentaciones justificadas y confrontando autores con el pertinente aparato crítico resuelto mediante notas a pie.

3. Comparación entre lo vivido/aprendido en el taller, con las afirmaciones vertidas en la bibliografía especializada<sup>85</sup>.

Una vez entregados los trabajos, las cuatro cuestiones se debatirán en clase a lo largo de varias sesiones.

Finalmente, para poner de manifiesto que la imaginería fue, es, y será un arte vivo, pedimos a los alumnos, por escrito y posterior exposición en clase, que nos cuenten alguna leyenda sobre la "milagrosa" aparición de la imagen de su pueblo, curiosidades históricas sobre la misma, o cómo una comunidad ejerce su fe a lo largo de los siglos a través de dicha obra, y sobre todo, porqué se tiene devoción a esa imagen y sus posibles motivaciones, instándoles a una reflexión de corte socio-antropológico y con vistas a su educación patrimonial.

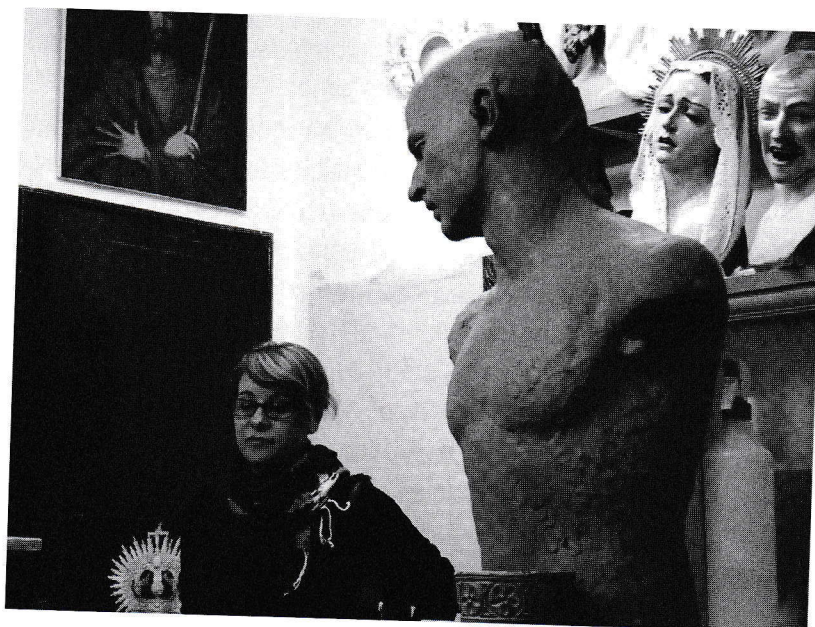
De esta manera, con la presente propuesta hemos querido poner de manifiesto la existencia de otras posibilidades y alternativas académicas para afrontar la docencia en el aula de materias, en principio poco prestas a nuevos enfoques, como la escultura barroca, y que en esencia pueden ser abordadas por medio de nuevos modelos educativos y docentes.

La experiencia directa sobre el objeto es una poderosa arma de atracción de la que difícilmente se puede escapar. Tocar, sentir, oler, disfrutar de las texturas y los pesos, de los sistemas de construcción, y de los miles de matices que el artista puede aplicar a su obra, escultórica en este caso, suponen la que, sin lugar a dudas, es la mejor herramienta de innovación educativa de la que dispone el docente para inculcar a sus alumnos determinados valores histórico-artísticos.

Si, hasta el momento, el alumnado sabía de todas las virtudes clásicas del Cristo de la Clemencia de Montañés, de su correlato literario y sus valores plásticos, la experiencia directa en el taller le permitirá no sólo saber cómo fue realizado, qué materiales se usaron y cuál fue el procedimiento técnico aplicado, sino que además será capaz de valorar críticamente el debate sobre el sacado de puntos, la pervivencia de los modelos clásicos o posicionarse sobre la cuestión de las mujeres imagineras barrocas. (Fig. 11)

<sup>85</sup> Se proponen dos textos para comparar con las vivencias del alumnado: SANCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada, 1971 y GAÑÁN MEDINA, Constantino. *Técnica y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla: Universidad, 1999.





**Fig. 11.** La visita a talleres actuales de imaginería también proporciona al alumnado un contexto espacio-profesional de excepción a la hora de calibrar, reconocer percibir y visibilizar la realidad y dimensión social de sus protagonistas hombres y mujeres. Qué duda cabe que ello amplifica, enriquece y diversifica los conocimientos adquiridos por los estudiantes sobre la materia-base propuesta hacia el ámbito de los estudios de género aplicada a segmentos específicos de la Historia del Arte

### 5.6. ¿Que más podemos hacer con la escultura barroca?

Dos números: 2.0. Si durante los siglos del Barroco la Iglesia Católica fue consciente de los efectos que producían las imágenes sobre los fieles, fomentando su correcto, pero continuo uso, como elemento aurático de persuasión, el devenir de los siglos ha traído un cambio paradigmático en el consumo y recepción de la imaginería procesional, ya que no sólo estamos hablando de un producto netamente religioso que se consume en las iglesias y espacios sacros, sino de una manifestación social y 2.0 que ha salido del ostracismo, para convertirse en un auténtico producto massmediático que arrastra auténticas legiones de seguidores, que, a su vez, son prosumidores de contenidos. Igualmente la información que se genera en Internet sobre la imaginería procesional, que por lo demás está aban-

donando paulatinamente el papel impreso, viene a dar un grado de "visibilidad" al arte sin precedente en su historia.

El propio desarrollo de la Semana Santa ha conllevado que las figuras de los imagineros y sus talleres también hayan alcanzado unas cotas de esplendor social difíciles de imaginar en tiempos pasados. Desde el punto de vista de la innovación educativa, son muchas las posibilidades que las redes sociales ofrecen para la mejora docente en materia de la escultura barroca y la imaginería de los siglos XX y XXI.

En un campo, tanto en vías de estudio como en vías de explotación, tendrá mucho que decir y hacer el docente, curioso y deseoso de apartar nuevos relatos educativos. Las redes sociales requieren tiempo y dedicación, pero, inevitablemente, son un medio con el que tenemos que convivir, ya que son el día a día de los alumnos. Muchos de los imagineros que actualmente están trabajando han tomado conciencia y adquirido conciencia de la importancia que estos medios tienen para poner de manifiesto que ellos, y sus talleres, también "existen". Y es aquí donde el docente deberá filtrar seleccionar y conducir por los caminos sociales virtuales al alumnado hacia su encuentro con la escultura barroca y en el contexto de las asignaturas que la contemplen no sólo en los planes de estudio de los diferentes Grados Universitarios en Historia del Arte, sino también de los de Historia. En el caso concreto del Grado en Historia del Arte impartido por la Universidad de Málaga las materias susceptibles de brindar un campo de aplicación idóneo, de cara a un desarrollo potencialmente interesante de la propuesta de innovación que presentamos en este trabajo, serían las seis siguientes<sup>86</sup>:

- » *Introducción a la Historia del Arte: Dimensión Social del Arte*. Primer curso.
- » *Arte europeo del Renacimiento y del Barroco*. Primer curso.
- » *Historia y conceptos fundamentales del Patrimonio Cultural*. Segundo curso.
- » *Arte español del Renacimiento y del Barroco\**. Segundo curso
- » *Estudios de Género, Feminismo e Historia del Arte\**. Tercer curso.
- » *Estudios culturales sobre el Humanismo y el Barroco español\**. Cuarto curso.

---

<sup>86</sup> Tres de ellas -oportunamente señaladas con asterisco- han sido/son impartidas por el primero de nosotros, pudiendo dar fe de su idoneidad y potencialidad experimental en relación a la propuesta aquí realizada.



En definitiva, no podemos olvidar que este mundo de imágenes nos permite descubrir y resaltar las relaciones entre la tradición artística y las experiencias culturales y estéticas contemporáneas. La visión moderna de la Historia del Arte apuesta por una visión integradora que tiende a considerarla una continuidad. Desde la aparición de las vanguardias, ha quedado de manifiesto que el arte se transforma con una capacidad ilimitada para generar lo nuevo sin desprestigiar necesariamente lo anterior. En este sentido, no sorprende que un contexto cultural tan rico en formas y en signos como el barroco dejase indiferente a la creación contemporánea. Por esta causa se nos antoja un reto altamente sugestivo la posibilidad de reflexionar sobre las relaciones del barroco "histórico" con las inmersiones hermenéuticas actuales en el mismo, todas ellas muy diversas, y que podemos reunir atendiendo a los componentes conceptuales y estructurales que subyacen bajo el concepto "neobarroco", que nos sigue permitiendo una comprensión integral e integradora de las imágenes, reconociendo en ellas sus valores expresivos, estéticos, comunicativos y su finalidad. Y, por supuesto, que la escultura barroca española seguirá teniendo mucho que decir al respecto.

### 5.7. Bibliografía

ARNÁIZ, Ana (et alii). *Especificidades y alteraciones en los modos de hacer y de pensar lo escultórico: la enseñanza de la escultura hoy*. S.L., Universidad del País Vasco, 2007.

BLÁZQUEZ PACHECO, Diego. *Revisiones sobre el fragmento escultórico en la didáctica del dibujo: experiencias en el Museo Arqueológico*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009.

GONZÁLEZ CELA, Jaime. *La escultura, el taller y la Biblioteca Nacional. Cuaderno Didáctico del Museo de la BNE*. Disponible en: <http://www.bne.es/permalink/78b535c6-bb9c-11e2-8333-0018fe323fc3.pdf>.

GUZMÁN PÉREZ, María. *Escultura: percepción y conocimiento: propuesta didáctica*. Granada: Comares, 1994.

LÓPEZ SALAS, José. *Didáctica específica de la Expresión Plástica*. Oviedo: Universidad, 1999.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "Redes sociales al servicio de la Innovación Educativa Universitaria: nuevos sis-

temas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte". En: DURÁN MEDINA, José Francisco. *Comunicación 2.0 y 3.0*. Madrid: Visión Libros, 2013, pp. 17-45.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación". Revista *Historia y Comunicación Social*, 2013, 18, pp. 713-723.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coords.). *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la Escultura Barroca española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0*. **Eumed.net, 2014**.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio; FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, y ORTIZ CARMONA, José Alberto. "Entre la postmodernidad y el homoerotismo: La imaginería procesional del siglo XXI y el Neobarroco Gay". *Baetica*, 2013, 35, pp. 33-55.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La escultura barroca española. Posibilidades y propuestas de innovación educativa en la didáctica universitaria de la Historia del Arte". *I Congreso Internacional Patrimonio y Educación*, Granada, Universidad de Granada, 2015 (en prensa)

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment", *Construyendo la nueva enseñanza superior*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación), 2014 (en prensa).



VARIOS AUTORES

**DEL INDIVIDUO AL  
APRENDIZAJE  
COLABORATIVO (I)**

**LA HISTORIA Y LA HISTORIA DEL ARTE ANTE  
LOS RETOS DE LA INNOVACIÓN EDUCATIVA**

Juan Antonio Sánchez López | Antonio Rafael Fernández Paradas  
COORDINADORES

EXLIBRIC  
ANTEQUERA 2015

**DEL INDIVIDUO AL APRENDIZAJE COLABORATIVO (I)**

© Varios autores

© Juan Antonio Sánchez López y Antonio Rafael Fernández Paradas (Coordinadores)

© de la imagen de cubiertas: Eric Bailey, Sculpt, LLC

Diseño de portada: Dpto. de Diseño Gráfico Exlibric

**Créditos fotográficos**

Agencia Albaicín. Pág. 93.

Archivo autor/a. Págs. 69 (izqda.) -89-90-95-138-234.

Fundación DACE. Pág. 126.

Guadalupe Romero Sánchez. Págs. 94-95-96 (superior-inferior).

IAPH. Pág. 98.

Luis Manuel Gómez Pozo. Págs. 69 (dcha.)-111.

Juan Antonio Sánchez López. Págs. 60-63-70-77-108-109-113-116-119-120-124-131-153.

Ruperto Leal. Pág. 67.

Juan Manuel Miñarro. Pág. 117.

Iª edición

© ExLibric, 2015.

Editado por: ExLibric

c/ Cueva de Viera, 2, Local 3

Centro Negocios CADI

29200 Antequera (Málaga)

Teléfono: 952 70 60 04

Fax: 952 84 55 03

Correo electrónico: [exlibric@exlibric.com](mailto:exlibric@exlibric.com)

Internet: [www.exlibric.com](http://www.exlibric.com)

*Reservados todos los derechos de publicación en cualquier idioma.*

Según el Código Penal vigente ninguna parte de este o cualquier otro libro puede ser reproducida, grabada en alguno de los sistemas de almacenamiento existentes o transmitida por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de EXLIBRIC; su contenido está protegido por la Ley vigente que establece penas de prisión y/o multas a quienes intencionadamente reprodujeren o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica.

ISBN: 978-84-16110-56-8

Depósito Legal: MA-1570-2015

Impresión: PODiPrint

Impreso en Andalucía – España

Nota de la editorial: ExLibric pertenece a Innovación y Cualificación S. L.