

Raíces clásicas de la escultura religiosa

Santiago PRIETO PÉREZ
Madrid

- I. Introducción.**
- II. El contexto, el autor y la obra.**
- III. Proporción clásica.**
- IV. Ciclo vital de la representación escultórica.**
- V. Escultura, cultura y fanatismo. Superando las adversidades.**
- VI. Clasicismo y color. Antecedente de la escultura procesional.**
- VII. Policromía en la escultura religiosa. Las técnicas.**
- VIII. Clasicismo y fe. De Antonio Canova a Mariano Benlliure.**
- IX. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

Aunque parezca una obviedad, la escultura nacida en la Grecia clásica se caracteriza, fundamentalmente, por un interés continuado en la perfecta representación de la figura humana.

Este hecho, asumido de forma natural por el ciudadano occidental, es, sin embargo, una razón importante, tal vez la principal, de la preponderancia de la cultura europea en el mundo. A nadie escapa el poder persuasivo de lo bello. “The astonishing beauty”, una belleza que aturde, que diría Stendhal, comporta ineludiblemente la admiración, a la que siguen, invariablemente, el respeto y el amor¹. La representación escultórica de Cristo y la Virgen aunaría, como resultado de la mencionada tradición, la belleza tangible de la obra de arte, con la espiritual.

Las altísimas cotas de virtuosismo alcanzadas por los escultores occidentales, junto a su enorme legado, han favorecido que impere una idea de perfección a lo largo y ancho de la Tierra. Y se criticará que este planteamiento revela una cosmovisión imperialista, o eurocéntrica, pero no se trata de esto, sino de constatar que, ligada a la imagen de Occidente en el mundo -y a los valores positivos que haya podido transmitir-, existe una estética reconocible cuyo éxito es indudable. En este sentido, la imaginería cristiana recoge un determinado concepto de belleza, de raíz clásica, -caracterizado por el estudio de la proporción-, y una tradición artística figurativa que se distingue por su avance en la representación volumétrica.

II. EL CONTEXTO, EL AUTOR Y LA OBRA

Ahora bien, una vez expuesta la referencia original clásica que define el carácter y rasgos comunes del arte occidental, -y más concretamente, de su escultura-, quisiera anticiparme al viejo error de englobar las manifestaciones artísticas en un conjunto histórico-cultural del que serían mera exhibición o propaganda. Una confusión no siempre malintencionada, pero que contribuye a la enorme injusticia (nunca inocua) de soslayar una característica fundamental de Occidente, que no es otra que la importancia del individuo. Así, asumiéndose

¹ KEATS, J., “A thing of beauty is a joy for ever”, en *Endymion*, 1818.

la obvia imbricación de la pieza artística en su contexto, debería ser posible evaluar al autor y su obra por encima de la interpretación contaminada, (ya sea deliberada o fruto de la irreflexión), que lo sumerge y disuelve en las corrientes del inmenso océano de la Historia. Preténdese, pues, reivindicar al artista, diferenciándolo (no separándolo) de la corriente estética o histórica en la que se inscribe. E insisto; no se trata, de excluir el entorno, sino de entender las cualidades de muchos grandes nombres cuyo actual olvido responde, precisamente, a una simplificación de la Historia que la abrevia, deforma y falsea.

Como veremos, el virtuosismo de la escultura nace de un impulso interior constantemente renovado y fuertemente inspirado en los ejemplos de la Antigüedad, con un valor intrínseco objetivo que atiende a razones de orden espiritual.

Nadie duda del valor propagandístico de la obra de arte. Pero no puede excluirse que sean cualidades propias del objeto las que determinan en gran medida, o al menos, también, su alcance.

Es decir, que, a no ser desde una perspectiva puramente materialista, que condena lo espiritual en el ser humano y tiene como punto de partida una concepción negativa de la propiedad y del poder, -siempre y cuando la disfruten o lo detenten otros, claro-, no puede eludirse el valor espiritual de las creaciones humanas.

En este sentido, que la escultura occidental sea fruto de un largo perfeccionamiento y la plasmación de un determinado ideal, no carecería de importancia.

III. PROPORCIÓN CLÁSICA

La evolución de la escultura en la antigua Grecia, en el marco de una cultura extraordinaria cuyo legado alcanza hasta nuestros días, supone un hito sin parangón en la Historia del Arte. Siempre merecerá subrayarse que en aquellas costas en torno al Mar Egeo, en apenas un par de siglos, se produjo la transición de una representación hierática, rígida e inexpressiva, al modelo naturalista más acabado, complejo y bello, insuflado también, al fin, incluso de alma. Durante siglos, el arte egipcio y mesopotámico, acadio, babilonio, asirio y persa se movió en los mismos patrones escultóricos. La escultura minoica y griega de la época arcaica siguieron el mismo camino. Pero la senda emprendida en el conocido como período severo (véanse el *Auriga de Delfos* o el *Efebo de Kritios*), en apenas un siglo alumbró el clasicismo de Fidias, Lisipo, Leocares, Mirón, Praxíteles, Escopas, Agéladas, Alcámenes... dando pie, siglo y medio más tarde, al *Laocoonte*, al *Fauno Barberini*, al *Gálata moribundo* y otras muestras magistrales del helenismo.

El arte occidental en general, y el campo de la escultura en particular, han bebido en la misma fuente desde aquellos lejanos tiempos. Roma copió las obras griegas, y Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Impresionismo y Modernismo siempre se renovaron en torno a aquel sustrato común: la Grecia Clásica.

Todo en la Grecia de Pericles estaba sujeto a una proporción, que fue variando, pero que sirvió de apoyo y referencia a los que siguieron, hasta nuestros días.

La audacia del *contrapposto* -o quiasmo- en los bronce de Riace, en el *Diomedes* de Kresilas, en el *Apoxiomeno* de Lisipo, en el *Diadumeno* y *Doríforo* (portador de lanza) de Policeto, en el *sátiro anapauomenos*² de Práxiteles o en el *Meleagro* de Escopas, fue la fórmula copiada para el *Augusto de Prima Porta*, empleada en el *Ares Borghese*, en el *Perseo* de Cellini, en los *Davidés* de Donatello, Verrocchio y Miguel Ángel... Y de **Francis Derwent Wood**, ya en el siglo XX. Porque el hallazgo del quiasmo ha inspirado numerosas obras maestras en toda Europa, en todas las épocas. Ahí están, también, el extraordinario *Paris* de **H.W. Bissen**, el *príncipe Alberto* de **E. Wolff**, el *Marte* de **M. Kessel**, el *Napoleón legislador* de **A.D. Chaudet**, el *Adán* de **E. Barrón**, las diversas versiones de la *Venus púdica* y muchas otras obras que no citaré por no aburrir al lector.

IV. CICLO VITAL DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA

La continuidad mencionada, en el obligado discurrir lineal del tiempo, ha tenido un cíclico renacer que bien se asemeja a un ciclo vital. De modo que podemos advertir varias fases a lo largo de la historia en las que se repiten secuencias evolutivas muy parecidas. Por ejemplo, la transición entre los “ismos” del diecinueve -los ya mencionados neoclasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo y modernismo- es un claro reflejo del propio ciclo seguido por la escultura griega, que no es otro que el de la infancia, la madurez y la decadencia. O “cabe en cierto modo, como pretende Winckelmann (y omitiendo los tiempos más mitológicos que históricos de Dédalo), dividir la escultura griega en cuatro periodos que pudiéramos denominar de preparación, de apogeo, de refinamiento y de imitación”³.

También, de forma evidente y triste, hay una muerte que cíclicamente somete al arte, destruye la belleza e impide la exhibición de escultura figurativa o,

² En reposo. *Apoxiomeno* (el que se raspa); *Diadumeno* (el que se ciñe) y *Doríforo* (portador de lanza)

³ SUÑOL, J., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1882, p.11

incluso, el mismo ejercicio del oficio escultórico. Una muerte que atañe, sobre todo, aunque no sólo, a la escultura religiosa. Bien lo sabemos. Podemos remontarnos a la furia iconoclasta de **León III** en el 726, o de León V hasta Teófilo durante el siglo IX. Pero no serán los únicos; protestantes, musulmanes, devotos de “la razón”, socialistas, comunistas y anarquistas han confluído en ese afán destructor. Y no hablamos sólo de las Guerras de Religión en el siglo XVII, de la penetración musulmana en Europa entre los siglos VIII y XVIII, de la Revolución Francesa, Rusa o de la Guerra Civil Española. Mucho más cerca en el espacio y en el tiempo, hallamos parecidas, si no idénticas muestras de intolerancia, falta de respeto y sensibilidad artística. Así, son demasiado recientes la voladura de los budas de Bamiyán en 2001; la destrucción de imágenes en la visita del Papa Benedicto XVI a España en octubre de 2011; la rotura a martillazos de esculturas en Mosul y Palmira en 2015...

V. ESCULTURA, CULTURA Y FANATISMO. SUPERANDO LAS ADVERSIDADES

Respecto a la destrucción de obras, y de arte sacro en particular, originada por una visión parcial y desalmada cuyos resultados no podemos ignorar, merecen hacerse algunas apreciaciones.

Hay casos que nos tocan muy de cerca, que, por su extensión, magnitud y alcance, han supuesto no sólo una pérdida para nuestro patrimonio nacional en particular sino para la cultura universal en general. Al analizar el período 1936-39, observamos un perjuicio a la escultura, en muchos casos irreparable. Algunos ejemplos de barbarie, suponen tal muestra de salvajismo, saña, ceguera y miseria espiritual que provocan dolor y vergüenza de aquellos compatriotas que fueron capaces de semejante agresión y nos haga dudar muy seriamente de compartir con semejantes bestias primitivas la misma naturaleza. Véase la fragmentación y quema del *San Giovannino* de **Miguel Ángel**; el daño al *sepulcro del Cardenal Tavera*, de **Alonso Berruguete**; el derribo de la *estatua ecuestre de Carlos III*, de **Juan Pascual de Mena**; el arranque y arrojado al mar del *monumento al Marqués de Larios*, de **Mariano Benlliure**; la quema del *Cristo* de **Pedro de Mena** -el que hoy luce en procesión es del imaginero Francisco Palma Burgos-; los hachazos al *Ecce Homo* de **El Greco**; el fusilamiento del *Cristo del Cerro* de los Ángeles, de **Aniceto Marinas**... Una mínima aunque simbólica muestra de la mayor y más sistemática destrucción de nuestro acervo cultural a lo largo de su milenaria historia.

Conviene recordar también, que, en la misma línea de odio e ignorancia, prosigue hoy en día la agresión sectaria a nuestra cultura y patrimonio con la

damnatio memoriae y la retirada y destrucción de monumentos erigidos durante el franquismo: como el levantado al general Yagüe en el pueblo de San Leonardo, en Soria, demolido con un *bulldozer*; el retrato ecuestre del general Varela en Cádiz, obra de Aniceto Marinas; el de Franco en Madrid, de **José Capuz** - artista de marcada inclinación izquierdista- y otros, de destino tan incierto como cierta, sin duda, su calidad escultórica.

En lo tocante a este tema, llama mucho la atención que autodenominados “representantes de la cultura”, incluso licenciados, justifiquen la eliminación de monumentos como los dos últimos citados, ignorando por completo su excelente factura. Como el forofo afín a unos colores que jamás ha practicado ese deporte (o deporte alguno), que juzga, opina, discute y en cierta medida decide (en un entorno mediático) acerca de lo que no sabe. ¿Se puede imaginar la destrucción del retrato ecuestre de Marco Aurelio o de los *condottieri* Colleoni y Gattamelata⁴? ¿Se figuran que alguien abogase por la destrucción del monte Rushmore? Porque aquí, por escandaloso que resulte, algunos defienden públicamente la voladura del Valle de los Caídos y, con ésta, la desaparición de la extraordinaria obra escultórica de **Juan de Ávalos**.

VI. CLASICISMO Y COLOR. ANTECEDENTE DE LA ESCULTURA PROCESIONAL

En este punto hay que tratar un elemento esencial de la escultura procesional que a menudo se asume como su distintivo principal. Una característica propia que, en la Historia del Arte en general y de la escultura en particular, le aporta una singularidad sin par. Me refiero al color.

Con frecuencia se establece que la escultura policromada está indisoluble y hasta exclusivamente ligada a la imaginaria. Sin embargo, debe corregirse esta percepción, sin duda errónea, que desvincula, en virtud de su policromía, la escultura de imágenes de su raíz clásica.

Debido al atractivo e influencia dominante de las tesis *ilustradas* de **Hegel** y **Wincklemann** respecto a la antigüedad clásica, persiste la idea de que la arquitectura y escultura griegas originales eran monocromáticas, de un blanco mármoleo. De hecho, esta teoría tuvo tal éxito que todos los escultores neoclasicistas

⁴ El primero, Bartolomeo Colleoni, es de Verrocchio; el segundo, de Donatello. Atendiendo a la enorme pericia que exige el modelado y fundición de un retrato ecuestre, debería distinguirse y respetarse al artista. Los casos citados, junto al monumento a Cosme de Medici, de Giambologna, o el de Marco Nonio Balbo hallado en el teatro de Herculano, son obras semejantes por irrepetibles cuyo enorme valor artístico merece quedar al margen del personaje.

de los siglos XVIII y XIX jamás aplicaron color a sus obras, contribuyendo a la difusión y refuerzo de esta percepción (falsa) de la escultura clásica. Es más, pese a los descubrimientos de **Quatremère de Quincy** en relación a la escultura antigua - véase *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique*, de 1814 -, y los aportados por **Jacques Ignace Hittorff** en los tres volúmenes de *Architecture antique de la Sicile* (1826-1830) y en *Restitution du temple de Empedocle à Sélinonte ou L'architecture polychrome chez les Grecs*, de 1851; o por **Gottfried Semper** - léase *Observaciones provisionales sobre la arquitectura y escultura policromada entre los antiguos*, de 1834 -, nos sigue pareciendo que la escultura clásica griega “está mejor” sin color o, mejor dicho, con el color de la piedra. Razón que explica también por qué las reproducciones de escayola son bien vistas en su natural color blanco⁵.

Sin embargo, siendo policromada la escultura clásica de Grecia y Roma, no existe realmente esa ruptura que se pretende entre imaginería y clasicismo. Es más, por mucho que la cuestión del color sea extensa y acriticamente aceptada como una singularidad decisiva, lo que se concluye es que existe un claro eco clasicista, también en torno al color, en la escultura religiosa. Una continuidad que alcanza, por supuesto, hasta nuestros días.

Podrá afirmarse que durante el medievo, la rigidez, hieratismo y desproporción de la escultura supuso una regresión respecto a la Antigüedad Grecolatina. No obstante, si bien es notorio que la armonía y belleza clásicas no fueron restauradas hasta el Renacimiento, no existió discontinuidad alguna en lo tocante al colorido, como bien ilustra la *Puerta del Perdón* (siglo XII) del Maestro **Mateo** en la Catedral de Santiago.

VII. POLICROMÍA EN LA ESCULTURA RELIGIOSA. LAS TÉCNICAS

La vieja disputa o “paragone”⁶, en torno a la jerarquía de las artes, reavivada en el Renacimiento por Leon Battista Alberti⁷ y Leonardo da Vinci, se prolongó en el siglo XVI con Baltasar de Castiglione⁸ y Giorgio Vasari⁹ pero, en general, sirvió para animar una sana competencia entre la pintura y la escultura. En España, esta pugna la plasmó **Juan de Jáuregui** en su genial rima titulada

⁵ Las pátinas que pretenden una apariencia bronceína de la escayola no alteran la citada “filosofía monocromática”.

⁶ Comparación, en español. Ver DA VINCI, L., *Tratatto della Pittura*. En *Dello scultore e pittore*. Vol I, Parte Prima, capítulo 35.

⁷ Ver *De Pictura*, 1436.

⁸ Ver *El Cortesano*, 1528.

⁹ Ver *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, 1550.

*Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga*¹⁰, visibilizándose aún más en la famosa polémica que mantuvieron el pintor **Francisco Pacheco** y el escultor **Juan Martínez Montañés** en 1621; aunque, a la postre, se alcanzó un equilibrio en el que “el *paragone* se materializó en esculturas excepcionalmente pictóricas y en unas pinturas considerablemente escultóricas”¹¹.

La aplicación del color en la imaginería es un tema interesantísimo, y las técnicas de pulimento en las carnaciones serían, sin duda, motivo de un análisis más profundo; pero debido a la acotada extensión de este artículo, nos limitaremos a citar y desgarnar brevemente las técnicas más empleadas:

Las carnaciones mates o *de paletilla*, sobre un aparejo ligero, se aplicaron en la primera mitad del siglo XVI por **Felipe Vigarny** o **Gil de Siloe**, retomándose en el siglo XVII por Gregorio Fernández o Juan Martínez Montañés¹².

A partir de mediados del siglo XVIII, las técnicas de pulimento se impondrán por completo. El acabado reluciente para las carnaciones, obtenido con la *técnica de vejiga*, será el medio más empleado para colorear las partes descubiertas de las imágenes religiosas. Dicha técnica¹³, se basaba en la aplicación del color mediante el frotado de una pintura oleosa con una vejiga de cordero, hasta obtener una superficie iluminada y brillante. A diferencia de lo requerido para un acabado mate, esta técnica requería un apresto consistente. Inicialmente, antes de aplicar el color sobre la escayola o la madera, se cubría la figura empleando una mezcla de albayalde y cola de conejo. A continuación, se daba una base de preparación con temple rojizo aglutinado con huevo, o de minio aglutinado con aceite de linaza (para las carnaciones), otra capa de cola y, sobre ésta, un barniz a partir de la cocción de aceite de linaza, ajo cocido y goma arábiga¹⁴. La pintura, al óleo, se aplicaba mediante el frotado intenso con una vejiga de cordero bien lavada sobre un pincel o el dedo. Y, por último, se terminaban las zonas de unión de cabello y encarnaduras con el llamado *peleteado* a punta de pincel. Hay que decir que, a menudo, se contribuía a la

¹⁰ JÁUREGUI de, J., *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga*. Sevilla, 1618. En *Rimas de Don Juan de Jáuregui*, Tomo VI, 66-75, por D. Ramón Fernández. Imprenta Real, Madrid 1786.

¹¹ BRAY, X., *Lo sagrado hecho real*. Ministerio de Cultura, Madrid 2010, p.193.

¹² Quepa reseñarse que el color de las esculturas a menudo era aplicado por pintores. León Picardo pintó para Diego de Siloe; Pedro de Raxis, para Pablo de Rojas o Alonso de Mena; Francisco Pacheco, para Martínez Montañés; Diego Valentín Díaz, para Gregorio Fernández... Otros, como Alonso Berruguete José Risueño, Alonso Cano, José de Mora, Torcuato Ruiz del Peral o Salzillo policromaban sus obras.

¹³ PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Editorial Cátedra, Madrid 1990.

¹⁴ Una emulsión como la mahonesa.

fijación del color y brillo con la propia saliva, lo que evidenciaba un conocimiento (experimental) de las cualidades de las mucinas¹⁵.

La *técnica de estofado* consistía en la aplicación de color y ricos tonos metálicos mediante panes de oro, plata o cobre sobre madera:

Primero se aplicaba una preparación de yeso y aglutinante (goma arábiga o cola natural, de conejo habitualmente, extraída de la cocción de los tejidos tendinosos del animal). Seguidamente se aplicaba un segundo apresto llamado *bol*, mezcla de arcilla roja con cola que, después de extenderse, se pulía con un cepillo hasta quedar totalmente liso. Posteriormente se fijaban sobre el bol las láminas de pan de oro (o plata o cobre), frotándolas con piedra de ágata. Finalmente, en capas sucesivas, se pintaba al temple¹⁶ y sobre esta pintura se estarcían diseños de motivos florales o tramas, raspando donde se quisiera aflorar el pan metálico.

VIII. CLASICISMO Y FE. DE ANTONIO CANOVA A MARIANO BENELLIURE

A menudo, a la vez que se han contrapuesto razón y fe, se han asociado revolución, *ilustración* y razón. Tal percepción persiste a pesar de que la instauración revolucionaria del *Culto a la Razón* debería mover a desmentirla¹⁷. Como explica **Pierre Gaxotte** en su libro *La Revolución Francesa*, la ilustración dieciochesca provocó bastantes más muertos en el breve lapso de la Revolución Francesa¹⁸ que la Inquisición (aquel bastión de intolerancia contra el que luchaba) en los tres siglos que estuvo vigente. Sin embargo, como vimos, -por razones que llevaría tiempo analizar y escapan a la atención de esta exposición-, parece haberse aceptado la identificación entre ilustración, revolución y razón.

A la teoría *buenista ilustrada* se sumaría, en el siglo XIX, la tesis del sociólogo **Max Weber** acerca de la superioridad del protestantismo sobre el catolicismo -véase *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*-, que serviría, entre otras cosas, para reforzar la visión de un catolicismo atrasado, anclado al rito supersticioso de la devoción de imágenes como manifestación visible de su atraso secular.

¹⁵ Proteínas con propiedades adhesivas, presentes en la saliva.

¹⁶ Mezcla de pigmento con un aglutinante de yema de huevo. Generalmente se empleaba un tono gris a base de blanco de plomo y negro humo o de carbón, sobre el que se superponía un tono más cálido compuesto por óxido de hierro, ocre y carbón.

¹⁷ Ver DAWSON, C., *Los dioses de la revolución*. Editorial Encuentro, Madrid 2016.

¹⁸ Según las estimaciones más prudentes 30.000 franceses murieron guillotinado y al menos otros 300.000 en la represión de la Vendée.

La suma de estas dos ideas ha conducido a asumir, en general, que los escultores neoclasicistas del siglo XVIII y XIX, al contrario que sus predecesores barrocos¹⁹, rechazaban la representación de imágenes y casi por completo cualquier manifestación de arte sacro.

Y sin embargo, -pese a subrayarse la filiación masónica de numerosos y conocidos escultores neoclásicos, pese a todo lo que su formación ilustrada diese a entender, pudiera presuponerse, o se haya inducido a creer-, “sorprendentemente”, también aquéllos dedicaron su talento a la representación de imágenes. Ahí está el magnífico *Cristo Consolador* del protestante **Bertel Thorwaldsen** o la *Magdalena penitente* del masón **Antonio Canova**.

En el caso español, más allá de la evidente tradición imaginera encarnada en las tallas de grandes hitos de nuestra historia artística, -como Alonso Berruguete en el siglo XVI, **Gregorio Fernández** entre el XVI y XVII, Juan Martínez Montañés en el siglo XVII y Salzillo en el XVIII-, puede afirmarse que la escultura religiosa mantuvo el paso en los siglos XIX y XX. Cierto es que muchos autores decimonónicos asumieron las tesis neoclasicistas en torno a la no coloración de sus obras²⁰, pero, como veremos, existe una razón clasicista de origen barroco detrás de esta decisión que es conveniente entender.

Fijémonos en la Real Basílica de San Francisco el Grande, en Madrid. La ejecución de los Apóstoles reúne un magnífico elenco de artistas: Mariano Benlliure esculpe a San Mateo; **Jerónimo Suñol** a San Pedro y San Pablo; **Ricardo Bellver** a San Andrés y San Bartolomé; **Justo Gandarias** a San Tadeo; **Agapito Vallmitjana Abarca** a Santiago el Mayor; **Elías Martín** a Santo Tomás y Santiago el Menor; **Juan Samsó** a San Juan y **Antonio Moltó** a San Felipe y San Simón. Las obras exhiben el color de la piedra. Y a todos recuerdan las extraordinarias efigies de San Andrés y San Longinos, del Vaticano, talladas por **François Duquesnoy** y **Lorenzo Bernini**. O las estatuas de la Basílica de San Juan de Letrán, en Roma: Santa Verónica, de **Francesco Mochi**; San Felipe, de **Giuseppe Mazzuoli**; San Pedro y San Pablo, por **Pierre-Étienne Monnot**; Santiago el Menor, por **Angelo de Rossi**; San Bartolomé y Santo Tomás, por **Pierre le Gros el Joven**; San Simón, por **Francesco Moratti**; San Tadeo, por **Lorenzo Ottoni**; San Andrés, San Juan Evangelista, San Mateo y Santiago el Mayor, por **Camillo Rusconi**... Autores del Barroco,

¹⁹ Debe insistirse en que la escultura de Miguel Ángel, Bernini o Duquesnoy, tiene, pese a su datación barroca, una evidente raíz clasicista.

²⁰ Véase el Cristo en relieve en el *monumento funerario a Canalejas* (1915) en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid, obra de Mariano Benlliure. O el *Cristo de la Paz* (1914-24) en la iglesia de la Merced, en Burgos, de Miguel Blay. Entre otros.

sí, pero que optaron, como los renacentistas y los neoclásicos, igualmente, por la belleza natural del mármol. Recuérdese que los estudios de Hittorf, Semper, de Quincy, **Owen** y **Franz Christian Gau** se publicaron en el siglo XIX.

Por otro lado, habría una segunda razón, de orden espiritual, a tener en cuenta en la escultura no policromada, que atañe a la concepción misma de la fe. Una idea que comparto y que reivindica la sencillez y una cierta sobriedad. En este sentido, una escultura más austera, como los apóstoles de San Francisco el Grande, sería “más cristiana” que la barroca -y un tanto excesiva- teatralidad de los de Letrán. Y, también sea dicho, que el patetismo realzado y el colorido excesivo de algunos Pasos de Semana Santa.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- BONET, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Editorial Pasos, Madrid 2009.
- BRAY, X., *Lo sagrado hecho real*. Ministerio de Cultura, Madrid 2010.
- CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*. Editorial Cátedra, Madrid 1994.
- COPPEL, R., *Catálogo de la escultura de época moderna (siglos XVI-XVIII)*. Museo del Prado. Madrid 1998
- DA VINCI, L., *Tratado de la Pintura*. Editorial Akal, Madrid 2004.
- ELVIRA, M. A., *Guía de la escultura clásica en el Prado*. Museo del Prado, Madrid 1999.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Summa Artis*. Vol XXXV. Espasa-Calpe, Madrid 1993.
- JÁUREGUI, J. de, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*. Sevilla 1618. En *Rimas de Don Juan de Jáuregui*, Tomo VI, 66-75, por D. Ramón Fernández. Imprenta Real, Madrid 1786.
- LUZÓN, J.M., *La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico*, en *Reales Sitios*. Revista del Patrimonio Nacional (Madrid), nº 183 (2010).

- NIETO, V., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 2003.
- PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Editorial Cátedra, Madrid 1990.
- PANTORBA, B., *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Ediciones Alcor, Madrid 1948.
- PIJOAN, J., *Summa Artis*. Historia General del Arte, vol V, Espasa-Calpe, Madrid 1927.
- REYERO, C., *La escultura conmemorativa en España*. Editorial Cátedra, Madrid 1999.
- RINCÓN, W., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid 1994.
- SUÑOL, J., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1882.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Editorial Tecnos, Madrid 1998.