



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

## In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

**THE SACRED MADE REAL: LO SAGRADO HECHO REAL. PECULIARIDAD  
DE LA ESCULTURA SACRA ESPAÑOLA DE TALLA EN MADERA  
POLICROMADA**

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Para clausurar este II Congreso sobre escultura religiosa voy a aprovechar un amplio comentario que realicé, ante el pleno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de un importantísima exposición exhibida en 2010, en la National Gallery de Londres titulada THE SACRED MADE REAL, es decir LO SAGRADO HECHO REAL la cual reunió treinta y cinco piezas combinadas y a veces enfrentadas de pintura y escultura, preferentemente de pintura y escultura, preferentemente de nuestro Siglo de Oro. Figuraban obras por una parte de Francisco Pacheco, Francisco Ribalta, Jusepe Ribera, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán y Alonso Cano, por lo que tocaba a los pintores, y de Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro de Mena, José de Mora y Gregorio Fernández por lo que hacía a los escultores. El comisario fue el hispanófilo historiador y crítico de Arte, en parte de origen español, pero nacido en Dublín, don Xavier de Bray. Pienso que mi amigo Xavier se propuso realizar un experimento: comprobar cómo el público británico, tan puritano, frío y apático, educado en el clasicismo idealizante de la antigüedad grecorromana, reaccionaba ante el realismo más veraz, descarado e incluso sangriento de las imágenes, particularmente las de escultura tallada y policromada, con la finalidad de hacer de lo sagrado una suerte de espectáculo viviente, como producto de una religiosidad hispana anclada en la creencia del pueblo llano de que lo más sublime, trascendental, luminoso e inalcanzable de lo sacro y divino se alcanzaba especialmente mediante su materialización en una imagen real. Pues bien, el experimento de Xavier de Bray, contra lo que pudiera haberse esperado, resultó un éxito resonante, tanto por el número incalculable de visitantes de la muestra, como por los elogios en la prensa y en publicaciones especializada. No es que el “connoisseur” específico y, en general, la gente normal y corriente en Inglaterra no conozca ni esté en contacto con los grandes pintores españoles y sus

obras: El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo, etc., sobre todo de este último; acaso porque Murillo, en su pintura religiosa, a diferencia, por ejemplo, del agobiante realismo de un Ribera, destilaba únicamente dulzura, idealidad y hasta cierta empalagosidad. En fin, que la sensibilidad británica era capaz de asumir el realismo de la pintura española en un Velázquez, un Zurbarán y aún de un Valdés Leal, particularmente en una «maturaleza» muerta» trufada de asunto religioso, pero nunca o casi nunca el de una escultura hispana del Siglo de Oro. A averiguar las razones de por qué sucedía esto, voy a dedicar los siguientes párrafos.

Comienzo por constatar esa suerte de aversión hacia la escultura de madera tallada y policromada y, por consiguiente, su casi nula existencia en Gran Bretaña, pues, basta para comprobarlo, la escasísima presencia de piezas de este arte nuestro en el célebre Victoria and Albert Museum, donde, por contraste, se pueden admirar excelentes ejemplares de otras escuelas de escultura del mundo occidental, especialmente la italiana. Pienso que fue ese prejuicio británico el que movió a Xavier de Bray a montar la exposición, nada menos que en el santuario de los museos británicos, la National Gallery, contratando para ello un número selecto de pinturas, admitidas sin duda por los visitantes londinenses, y otro de esculturas españolas coincidente muchas veces en la representación del mismo asunto, que era lo que presuntamente rechazarían. El propósito era que el espectador se apercibiese de que los lienzos de Velázquez o Zurbarán –los que más abundaron en la muestra inglesa– respiran el mismo espíritu de reposada, franca, sincera y sentida y, por eso hiperrealista, espiritualidad que las esculturas paralelas de Martínez Montañés, Juan de Mesa, Gregorio Fernández y Pedro de Mena.

Efectivamente, el público inglés más puritanamente anglicano y no digamos el metodista en Escocia, experimenta una especial reluctancia ante la escultura española de madera policromada a la que considera, además de poco artística, en exceso realista hasta descender a veces hasta una repugnante brutalidad. Este tópico inglés tiene una raíces antiguas y profundas. En primer lugar ese público no es amigo de que las personas y cosas divinas sean representadas escultóricamente de bulto o en tres dimensiones. Aunque la High Church inglesa en su liturgia, ritos y plegarias, tenga bastantes consonancias con la Iglesia Católica Romana, pero en la cuestión de la adoración de las imágenes sagradas ha mantenido a nivel popular las mismas reservas que los calvinistas: es decir que las imágenes sagradas conducen fácilmente a la idolatría y superstición a los ignorantes. Por otra parte los artistas y la sociedad del Reino Unido han seguido desde el siglo XVI el erróneo criterio, fundado en una falsa apreciación de la escultura antigua griega y romana, de que el único material con el que debía expresarse el escultor eran el bronce y el mármol, conservando aquél su pátina gris verdosa, y éste su inmaculada blancura, pero nunca viciando y estropeando su textura con el repinte de la pintura. Este criterio se fortaleció en todas partes durante el largo período de prevalencia del Neoclasicismo, pero especialmente en la Gran Bretaña, con su pretensión de imponer a la escultura prototipos eternos de perfecto equilibrio, calibradísimas proporciones, pulimentadas superficies y tipos de belleza ideal. La madera era un material innoble, perecedero, incapaz de expresar la belleza inmarcesible del cuerpo humano y, además, falseaba su autenticidad en el momento en que era pintada

para representar la prosaica realidad. Y recordemos que, fuera de Inglaterra aquí en España concretamente, Anton Rafael Mengs manifestaba abiertamente en 1772, ante la Real Academia de San Fernando, su más profundo desprecio por la escultura tradicional española pintada, policromada y dorada hasta desterrarla de las enseñanzas académicas, precisamente poco después de que falleciese Luis Salvador Carmona, quien había sido profesor y teniente de la sección de escultura en aquella.

Resulta curioso que los eruditos ingleses, y Mengs con ellos, no hubieran leído los textos de Plinio el Joven, que demostraban que toda escultura, de barro, de yeso, de mármol, de bronce o de madera había sido recubierta de colores desde las culturas más primitivas, como la mesopotámica y la egipcia, así como en la griega, tanto del período preclásico, como del clásico y helenístico. Por el contrario, ya nuestro Francisco Pacheco, en su tratado *“El Arte de la Pintura”*, sí había leído el capítulo 35 de la *“Historia Natural de Plinio”* cuando afirmaba que el gran escultor griego Fidias había favorecido especialmente al pintor Nikias como policromador de sus esculturas y relieves de mármol precisamente a causa de que los hacía parecer “reales”. Fue finalmente el arquitecto y arqueólogo alemán Jacob Ignaz Hittorf, aunque vecindado París, quien, en 1831, en pleno Romanticismo, desbarató el mito neoclásico, demostrando fehacientemente que la estatuaria griega había sido en su mayor parte policromada por los pintores y que incluso a las estatuas de bronce, como el famoso auriga de Delfos, se le colocaron ojos de vidrio para forzar su semejanza con la realidad. Sobre tal asunto publicó en 1832 el libro *L'Architecture polychromé chez les Grecs*, y en 1851 restauró el templo griego de Selinunte (Sicilia) reproduciendo sus adornos pictóricos.

Por consiguiente los organizadores de la exposición que voy comentando albergaron el propósito de hacer ver al público inglés que la escultura de madera policromada no fue precisamente una escultura anómala en los siglos XVI y XVII, como la italiana Donatello, Miguel Ángel o Bernini, quienes si bien habitualmente trabajaron con estos materiales, también circunstancialmente tallaron imágenes en madera, aunque no policromada, como el primero la impresionante María Magdalena en madera sin policromar (Bautisterio de Florencia) y el segundo un Crucifijo juvenil también de madera. En España la colaboración íntima entre excelentes tallistas de la madera y magníficos pintores, que estaban gremialmente aprobados para encarnar, pintar y policromar las imágenes sagradas, como Pacheco, Diego Valentín Díaz, Francisco Camilo, Jusepe Leonardo y otros muchos, éstas se convirtieron en las imágenes por excelencia en las que por su realismo e insoportable semejanza con el natural, atraían, arrastraban y conmovían al público, el cual les manifestó siempre singularísima devoción, que es lo que de ellas había exigido el decreto sobre las imágenes sagradas del Concilio de Trento de 1563. Naturalmente no era suficiente para dotarlas de ese verismo que el pintor imitase sobre la madera los diversos tonos de la carne y los sombreados que la luz cambiante arrojaba sobre ella, ni que simulasen con los pinceles las diversas texturas de los paños, telas y brocados hasta darles con las diversas capas de yeso una auténtica tactilidad, ni que las dotasen de ojos, pestañas y otros aditamentos artificiales; bastaban los efectos de movimiento, gestualidad, expresividad y vida ya presentes

en el cuerpo de madera tallada con mimo y a conciencia en todas sus partes por el escultor. Por eso, por ejemplo, el contrato estipulado entre Juan de Juní en 1570 con el policromador Juan de Celma de una serie de figuras suyas para la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, exigía no “tapar (on las capas de imprimación y pintura” ni ahogar los sentidos que la obra tiene en su escultura y talla.

El grado de “realismo” que gracias a su tridimensionalidad y, sobre todo, al complemento del “encarnado», del estofado y de la policromía podía alcanzar la escultura, provocaba a veces en el espectador el efecto de “trampantojo”, es decir el de equivocarse alucinatoriamente a los sentidos para que tomasen la representación por lo representado. Cuenta Antonio Palomino que fue a visitar en un convento de Descalzas de la Mancha una imagen de escultura de Jesús Nazareno realizada por orden de Carlos II por su escultora de cámara Luisa Roldán, y que retirada la cortina que la ocultaba, “fue tal el estupor –escribe– que me causó el verla que me pareció irreverencia no mirarla de rodillas, porque verdaderamente se me presentaba ser su original... Tanto era el respeto y reverencia que me causaba que seguro me faltarían palabras para significarlo”. Uno de los artistas del que se exhibieron en más obras en la Exposición fue Francisco de Zurbarán, siendo quizás las más impresionantes el *Cristo Crucificado* que pintó en 1527 para el convento dominicano de San Pablo en Sevilla, y el *San Serapio*, mártir mercedario que realizó al año siguiente para el convento de mercedarios calzados en la misma ciudad; en ambas el extremo realismo corporal y de las telas la convertían en «trampantojos».

Efectivamente, gracias a la inteligente gradación de luces y sombras y a la plasticidad asombrosa de los paños, el artista extremeño consiguió que se asemejase a una escultura, engañando de nuevo al sentido de la vista. Ha de recordarse que Zurbarán, además de reconocido pintor de escenas y retratos, fue en sus primeros años pintor de imaginería, aunque luego abandonara este oficio, y es muy posible que el efecto escultórico, que emana continuamente de su obra pintada, proviniese de la pincelada hiperrealista que utilizó cuando pintaba esculturas. Ese pasmoso Cristo Crucificado de 1527 estuvo originariamente en un sombría capilla a la entrada de la iglesia de San Pablo de Sevilla, que sólo recibía iluminación por un ventanuco a la izquierda, haciendo coincidir el artista la luz que de él procedía con la que ilumina fuertemente el lado izquierdo del cuerpo del Crucificado. Estas circunstancias y el hecho de que los espectadores solo pudiesen contemplar la imagen desde fuera a través de una reja, hacía que la pintura se transformase ilusionísticamente a sus ojos en una escultura de Cristo Crucificado.

De todas maneras la tesis establecida por Xavier de Bray, de que lo sagrado se hacía real en la escultura religiosa de madera española exclusivamente por medio de la encarnación, del estofado y de la policromía, me parece un tanto endeble, propia del que no ha conocido y experimentado a fondo la religiosidad especial que rezuman las mejores esculturas y también las pinturas. Aquellas y éstas no eran consideradas en la España de los Siglos de Oro únicamente obras de un refinado arte que solamente capaces de conseguir ciertos artífices privilegiados, como podía suceder. El contexto social español era muy diferente y más después del Concilio de Trento, cuando los meros valores estéticos y técnicos de las imágenes se supeditaron funcionalmente a conseguir efectos de conmoción religiosa, bien



como ayuda a la meditación, bien como estímulo poderoso de la piedad y la devoción. El imaginario religioso colectivo español era profundo y se nutría fundamentalmente de muchos lugares comunes de la historia sagrada que comunicaban las lecturas de los ascetas y los místicos, y, en mayor medida aún, la audición de los sermones, que eran, como aseveraron Dámaso Alonso y José Antonio Maravall uno de los incipientes y más efectivos “mass media” de la época. Ese imaginario colectivo es el que traducían los pintores y los escultores en sus obras religiosas y es lo que todavía –aun en esta era del laicismo– nos emociona y nos conmueve. El prodigioso *Ecce Homo* de hacia 1621, obra de Gregorio Fernández, no es sólo una exquisita obra de arte, un desnudo integral casi apolíneo cubierta la cintura por un paño encolado de quita y pon, cuya maravillosa belleza pudo aprender el artista del estudio de las obras de Gian Bologna; es al mismo tiempo una sobrecogedora obra religiosa, transida de la más sentida unción. Vista de frente y por delante apenas muestra rasguños y heridas de los azotes y, sin embargo, contemplada por detrás, la espalda y las nalgas son una continua y sangrienta llaga. No sólo Fray Luis de Granada describió con terrible realismo las espaldas del Redentor aradas por los azotes, sino que no hubo predicador que no se demorase en contar y describir los miles de heridas producidas en el cuerpo de Cristo por la atroz flagelación romana, algo así como en la reciente película de Mel Gibson, y mucho antes en el Cristo Crucificado de Hans Grünewald (altar de Isenheim, Museo de Colmar). Los textos incontables de los predicadores barroco sobre las 5000 llagas que Cristo recibió durante su flagelación fueron recogidos por Pilar Dávila en el libro *“Los Sermones y el Arte”*.

En la pintura y en la escultura españolas del siglo XVII lo Sagrado se hace Real no porque la madera de la escultura se haya pintado imitando la realidad, sino porque lo Sagrado se convierte para los españoles en lo cotidiano, en lo consuetudinario, en lo experimentalmente vivido y sentido, en lo colectivamente imaginado. A mi modo de ver la pintura y la escultura de bronce y mármol en Italia de carácter religioso tienen mucho de artificioso, son un genuino artefacto en el que las leyes del arte, de la forma, de la composición, y los gustos elitistas de los “dilettanti” forman un férreo círculo en el que necesariamente se mueve el artista y se deleita el espectador. En el arte español coetáneo, acaso estéticamente inferior, lo que asombra, lo que conmueve y deja conmocionado al espectador es la sinceridad, la seriedad, la autenticidad y profundidad con que se aborda lo “sagrado” a través de los medios de representación, de modo que por encima de todo la imagen sagrada nunca deje de ser “sagrada” si, aun siendo «excelsa» artísticamente, sepa transmitir al que la contempla ese aspecto luminoso, sobrenatural, casi terrorífico y distante, ese sentimiento de la infinita distancia que nos separa de lo nunca totalmente conocido, que es lo propio del fenómeno religioso en expresión de Rudolf Otto. Cómo y por qué algunos pintores y escultores consiguieron imprimir esa unción a las figuras sagradas que pintaban o tallaban no deja de ser un misterio. Recuerdo, al que no lo sepa, que el término “unción” como característico de la imagen auténticamente “sagrada” procedía antiguamente del rito con que las bendecía y ungía la Iglesia para declararlas como tales. Hace mucho tiempo que no se practica semejante rito, pues el hecho de que la imagen sagrada posea unción queda en

manos del artista, cuando sabe responder a los anhelos de espiritualidad de todo un colectivo. Se cuenta de Juan Martínez Montañés que después de esculpir la cabeza, las manos y los pies de la imagen de vestir conocida como el *Cristo de la Pasión*, la seguía, apostándose en las esquinas de las calles por donde la sacaban en procesión y él mismo se admiraba y no sabía explicar cómo había salido de sus manos tal prodigio de belleza y al mismo tiempo de profundísima emoción sagrada.

Esa imagen pertenecía, como es bien sabido, a un género de escultura destinado a ser paseado por las calles en las procesiones, especialmente durante la Semana Santa, pero que, devuelto a su sitio habitual era simultáneamente una imagen de culto. Y así sucede y sigue sucediendo con muchas de las tallas, aun en «pasos» narrativos de varias figuras, de las que solamente las de Cristo y su Madre frecuentemente se veneran dentro de los templos. El origen de las procesiones de Semana Santa procede indudablemente de las catorce «estaciones» –establecidas y marcadas por los guardianes de los Santos Lugares de Jerusalén que eran los Padres Franciscanos, estaciones en las que hacían parada los peregrinos que acudían el Viernes Santo al devoto ejercicio del Vía-Crucis. Antes acaso de que, por ejemplo en Sevilla, existiesen cofradías y procesiones con imágenes de talla, el marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Rivera, que había hecho el viaje a Jerusalén en 1518, estableció el Vía-Crucis desde su palacio– que marcaba su inicio y por eso comenzó a llamarse *Palacio de Pilatos*– hacia las afueras de la ciudad, erigiendo unas piedra o mojones en cada una de las catorce estaciones.

Pues bien, para hacer más efectiva y visible cada una de ellas, o al menos algunas, se ideó reproducir con figuras de papel prensado o «figuras de papelón» la escena correspondiente a las estaciones del Via-Crucis; dichas figuras eran ligeras, y se colocaban en unas angarillas que fueron el comienzo de los espléndidos tronos con que ahora se pasean las figuras talladas en madera encarnada y policromada. En un principio los «pasos» procesionaban» en su debido orden, todos juntos, generalmente en la procesión del Santo Entierro la noche del Viernes Santo. Más adelante, cada paso y su correspondiente hermandad o cofradía, inició la costumbre de sacarlos en procesión, separadamente, llenando, de esta manera todos los días de la Semana Santa. Las procesiones no tuvieron en sus orígenes un sentido penitencial sino puramente devocional. Se trataba de acompañar los pasos con velas, candelas o antorchas encendidas –necesarias para iluminar las oscuras y angostas calles– mientras lo los cofrades meditaba en silencio sobre la Pasión de Cristo, acompañándole en sus penas y dolores. Por otra parte la procesión cobraba un sentido preciso, el de ocupar fuera de las iglesias el espacio público, haciendo participar a los espectadores de las procesiones del sentimiento de los hermanos y cofrades.

Ni que decir tiene que las tallas de madera de los pasos y su policromía se encomendaban a los mejores artistas posibles, a los que ahora los escultores contemporáneos titulan despectivamente de «imageros». El hiperrealismo típico de nuestra escultura de madera tallada, se acentuaba, si cabe, en las figuras de los pasos procesionales, para acentuar la empatía con el dolor de Cristo o, por el contrario, para ridiculizar a las de sus sayones. Este afán de presencialidad inmediata, de reproducir ahora y en este sitio («Hic et nunc» o «Sitz im Lenben»), lo que

sucedió hacía siglos, creo que fue el que condujo a abusar de los maniqués en que los escultores tallaban exclusivamente la cabeza y cuello, las manos y acaso parte de las piernas y los pies de Jesucristo y de la Virgen María, recubriendo el resto del armazón con túnicas, mantos, velos, y trajes costosos, no imitando a los históricos, sino parecidos o iguales a los contemporáneos. Sobre todo en ciertas regiones de España, como Andalucía y Levante, estos abusos llegaron a tales términos que, se reprodujeron en América Latina, donde en el V Concilio provincial, celebrado en México en 1771, las autoridades eclesiásticas tuvieron que censurarlos acremente con estas palabras: «Según la práctica antigua y venerable de la Iglesia las imágenes han de ser de talla o pintadas, pues se ha introducido el abuso de hacerlas las imágenes con solo cara y manos talladas y vestir lo demás con adornos mundanos de mantos, collares, gargantillas, pulseras y otros muy ajenos a la modestia de María Santísima, de lo que se sigue el sacar las imágenes del templo y llevarlas a vestir por seglares a su idea..., lo que disminuye el respeto de las imágenes, pues no se aprecian al vestirlas sobre cartones o armadura de palos».

En España me refiero concretamente a la imagen de la Soledad (llámese de la Esperanza, Macarena o lo que sea) como figura única: vestida con excesivo lujo de túnicas, mantos inmensos completamente bordada la seda con adornos de oro y plata, fajines, joyas, anillos y coronas, trasportada en tronos costosísimos de madera selecta o de plata, multitud de candelabros del mismo metal, y coronado el trono por un dosel igualmente vistoso. Lo que deseó siempre la Iglesia fue no el exhibicionismo, sino la sencillez, haciendo la imagen de bulto y no de maniquí, de madera tallada todo el bulto, e imitando, en el colorido de los trajes y vestidos los colores naturales con que en la antigüedad se había representado siempre a Nuestra Señora en el doloroso trance de Soledad. Pero el imperativo de la piedad popular se impuso y se sigue imponiendo frente al autoritarismo eclesiástico, de suerte que la Iglesia en la actualidad ha cedido, pero exigiendo a las hermandades y cofradías más cerradas y exclusivistas que admitan en su seno a las mujeres, que no se limiten a realizar procesiones en Semana Santa. sino que fomenten el culto a las imágenes titulares de cada cofradía durante el año y, sobre todo, que se conviertan en sociedades solidarias y caritativas con los más pobres y necesitados.