

CONTENIDOS Y SIGNIFICACIONES DE LA IMAGINERÍA BARROCA ANDALUZA

Domingo Sánchez-Mesa Martín

Acercarse al capítulo total de la imaginería barroca andaluza con la intención de analizar la naturaleza de sus funciones como materialización de sentimientos religiosos de los fieles y como procedimiento de doctrina de la Iglesia Católica Reformada, es tarea atractiva, entre otras razones, por contar ya de principio con una unidad de escuela, claramente diferenciada de la producción del resto de nuestro país, y también por significar estos temas valiosos documentos, expresivos y acertados, de los rasgos temperamentales y culturales de la Andalucía de los siglos XVII y XVIII. La escultura barroca andaluza se nos ofrece así como un rico fenómeno artístico altamente relacionado con la dinámica social y religiosa de una cultura, practicada y sentida por el pueblo, bajo la dirección de las propuestas tácticas y didácticas de las instituciones religiosas y políticas. El naturalismo del lenguaje barroco aquí se ofrece tanto, con el realismo a flor de piel en las escenas de dolor, como en las más íntimas y embellecidas versiones de la Maternidad, de la Infancia y de la Juventud con dimensión de experiencia real, vivida y cercana.

Pretendemos, según estos planteamientos, hacer aquí una breve exposición de las funciones que la estatuaria religiosa cumplió en la sociedad andaluza barroca, derivando su estudio del análisis de las propiedades plásticas y expresivas que ofrecen las representaciones en escultura policromada, de los titulares de las principales devociones populares, ambientadas en intencionados entornos, tanto arquitectónicos, como literarios (oratoria) o espaciales (procesiones públicas).

Como ya se ha afirmado, y a nivel incluso documental demostrado, la vida artística andaluza se desarrollaba en un ambiente de estrecha colaboración, de verdadera hermandad, haciendo frecuentes colaboraciones, no solo entre talleres de la misma ciudad, sino de distintas esferas. Así los escultores sevillanos van a trabajar a Granada, los granadinos a Sevilla, donde triunfan artistas nacidos en Jaén, Córdoba, Antequera, etc.

Es ciertamente imposible hacer una relevante separación de escuelas diferenciadas en la escultura andaluza, salvo a nivel de estilos de maestros, pero es claramente defendible, como se ha venido afirmando por la crítica, la unidad y diferencia de la producción escultórica andaluza en el barroco, frente a otras regiones, tanto por las constantes que en ella se aprecian, como por las distintas reacciones que frente a lo extranjero en ella se toman.

Si admitimos de principio la necesidad de referir las condiciones que para la vida del pueblo andaluz se dan en los campos político, económico, artístico y religioso, para llegar a conocer la cultura que específicamente se vincula a la época barroca, veremos que en ella se dan las líneas fundamentales de una visión de la sociedad y del hombre, en la que se inserta el comportamiento de los individuos que en ella vivieron.

De ese comportamiento y de la naturaleza cultural que la motiva, deriva la manera o táctica puesta en práctica para manejar, dirigir y gobernar e incluso interpretar la piedad de los individuos que la componen. Los medios que para ello se utilicen, nuevos o tomados de la tradición, tendrán que ajustarse a las circunstancias entre las que se actúa, y a los fines que se persigan con su funcionamiento, a nivel colectivo o individual.

Se persigue pues conocer a través del estudio de esos medios, los comportamientos que se buscaban por los responsables de ese "conductismo cultural" que predominó en la época barroca. Esto ya supone admitir claramente que el hombre barroco se sintió capaz de intervenir en el mecanismo social y de alterarlo a través de estos

procedimientos o modos culturales, entre los que en España destacó poderosamente el religioso, con el que la Iglesia definió su actuación a través de una programación de acción concreta sobre los hombres individual y colectivamente.

En esta dinámica, tanto el teólogo como el artista, cuanto hacen, en un determinado nivel, responde a un claro planteamiento político, si no en cuanto a su contenido, sí estratégicamente. Pero para conducir y combinar los comportamientos de los individuos hay que penetrar en los móviles que les hacen actuar, hay que conocer primero profundamente al hombre, para poder actuar sobre él con los resortes idóneos y más adecuados a su momento y espacio. Esta necesidad de conocimiento se inicia en el hombre de la época barroca por un destacado y mayor interés en conocerse primero asimismo, su finitud y caducidad y sobre su experiencia proyectar actitudes con posibilidades de captación, más en lo emocional incluso que en lo friamente racional.

Partiendo pues de este planteamiento y en relación con la plástica barroca de tema religioso, se hermanan en el procedimiento empleado el sentimiento religioso individual y la estrategia que este sentimiento ofrece para crear unas actuaciones colectivas y al mismo tiempo dirigidas. La autoridad pues, se ejerce desde una clara y doble intención de atracción y canalización, que haga posible "dirigir" con la colaboración más o menos espontánea del individuo dirigido, que aporta como base su propia religiosidad.

El Arte afirma Argan, "no es más que una técnica, un método, un tipo de comunicación o de relación, y, más precisamente es una técnica de la persuasión que debe tener cuenta no solamente de las propias posibilidades y de los propios medios, sino también de las disposiciones del público al cual se dirige. La teoría de los afectos, expuesta en el segundo libro de la Retórica, llega así a ser un elemento en la concepción del arte como comunicación y persuasión" ¹.

Comunicación y persuasión que se realizan con una visión del mundo,

profundamente ligada a la conciencia de crisis, que lo presenta como "confuso laberinto" en el que acechan múltiples peligros de perdición y desconcierto.

Esta conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres del XVII, produce un ambiente de pesimismo inspirado también por las calamidades que durante varias décadas se suceden, y que para España se materializa en las cuatro grandes pestes que ocasionaron la pérdida según algunos de una cuarta parte de la población.

Decadencia, hambre y miseria que se quieren justificar de múltiples maneras. Así Cespedes dice: "no son achaques políticos, razones de estados, yerros de ministros, fracasos contingentes, sino los trastornos que Europa sufre y el desorden moral de sus culpas los que explican los males que se padecen".

"En Andalucía, nos afirma Barrionuevo, el ruinoso desorden que se sufre es tal que se ha podido ver a las gentes que andan por las calles como locos y mebelesados, mirándose los unos a los otros, fuera de sí por el golpe de la sinrazón cuyo peso soportan"².

En esta situación surgen como productos de una cultura marginal, de los desposeídos, es decir como una auténtica "contracultura" versiones e imágenes de un mundo al revés, en desorden cambiante y de bruscos contrastes, que nos presentan junto a los desposeídos, procedimientos de convocatoria a través de fastuosas fiestas tanto litúrgicas como públicas.

Junto a un amenazador presente, de visiones pesimistas ligadas a penosas experiencias, se predica junto a la renuncia ascética, la dimensión refulgente y triunfalista de las fiestas y del brillo que subliman lo espiritual de la Iglesia o el poder de la monarquía.

De esa concepción pesimista del hombre y del mundo barroco, se deriva la importancia que en las representaciones artísticas barrocas tiene el tremendismo, la violencia, incluso la crueldad que lle-



El dolor en la infancia de Jesús. J. de Mora. Sacromonte. Granada.

gan a inspirar una auténtica estética de lo desbordante y de lo expresivo. Escenas de martirios, muerte, dolores, pasión, se dirigen al fiel, que sumido en la emoción y arrepentimiento piadoso, es redimido, según unos, o es dominado, según otros, por resortes represivos y de sujeción.

El cronista León Pinelo nos cuenta un ejemplo de esa pedagogía barroca de la violencia que como Maravall afirma, "no necesita comentario": "Fue que con motivo de la visita a Madrid del principe de Gales, el arzobispo como acción propiciatoria del buen resultado de las negociaciones y para enseñar al pueblo cómo se habían de procurar los asuntos de este mundo, pidió a las diferentes órdenes religiosas salieran en la procesión del Viernes Santo "con algunas mortificaciones exteriores decentes" (1623); y he aquí la narración que de ella hace el cronista madrileño: "Salieron los Descalzos de Santa Bárbara, los Agustinos Recoletos, los Capuchinos y los Trinitarios Descalzos, unos con calaveras y cruces en las manos, otros consacos y cilicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendosangre, otros con sogas y cadenas a los cuellos, y por los cuerpos, cruces a cuestras, grillos en los pies, aspados y liados, hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la Calle Mayor y Palacio y volvieron a sus conventos con viaje con más de tres horas, que admiró la corte y la dejó llenas de ejemplos, ternura y lágrimas y devoción".

En este sentido hay que puntualizar que la estética predominante en la escultura barroca andaluza, aún funcionando dentro de estas mismas coordenadas, ofrece un especial equilibrio e interés por lo agradable y convicente, más que por lo violento por lo bello y serenamente sentido. Mucho se ha exagerado acerca del realismo de nuestra imaginería, considerándola como digno paralelo de las crueldades de la Inquisición. Hay como afirma M^{ra} Elena Gómez Moreno, "mucha 'España Negra' en el pintoresquismo de los Cristos sangrientos y dramáticos, desfilando acompañados de procesiones de disciplinantes, entre el empavorecido furor de los fieles"³.

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 aguza el ingenio y da al pueblo un sello de aristocracia e independencia espiritual, que como M^ª Elena Gómez Moreno afirma, la diferencia del prosaísmo equilibrado y más seco de Castilla.

El predominio exclusivo del tema religioso en nuestra estatuaria barroca andaluza, al igual que en el resto de España, es también razón que justifica su directo compromiso con el momento y que valora su eficacia como medio de expresión y de influencia de y sobre la espiritualidad del pueblo, como lo demuestra el ser consecuencia de la Reforma Católica que lo utilizó como idóneo medio de sensibilización de los fieles y ser también punto de ataque por la reforma protestante que al desprestigiar el esplendor de la liturgia, convierte en ineficaz la plástica religiosa, y busca en la música, de naturaleza más abstracta, su sustituto.

En este tema de la eficacia de la representación plástica de asuntos divinos, son muy interesantes las afirmaciones de Lukacs, en su estética, que en el capítulo que titula "lucha liberadora del arte" afirma:

"Partiendo de un tema iconográficamente normado por la función social de la obra escultórica en el renacimiento, la tendencia naturalista del barroco, para surgir, de acuerdo con las finalidades espirituales de cada caso, las más diversas composiciones, y si la solución de los problemas es estéticamente acertada, el contenido da a las formas una necesidad inmediatamente evidente que difícilmente podrá alcanzarse sin esa fijación del contenido".

Y en relación con los peligros que para el arte podía tener este tema único de lo religioso, añade:

"La abstracción expositiva, la falta de componente sensible que ponía al antiguo monoteísmo en una situación de inferioridad artística

respecto del politeísmo, se suprime a consecuencia de la encarnación de Cristo, del accidentado y dramático contenido de su vida humana y de la gran jerarquía de los apóstoles, los santos etc, que es siempre susceptibles de reinterpretación cismundana⁴.

Pero esta riqueza que la temática religiosa ofrece en variedad y en nivel de participación del consumidor siguiendo una terminología tan querida para Herberd Reade, no siempre fue defendida por la Iglesia ni por los teóricos sobre arte, así, aunque la literatura teológica no quiera ver en las representaciones plásticas de temas religiosos, más que el adorno de la casa de Dios, las artes figurativas, cumplieron en nuestra Andalucía del barroco, la misión social, formulada hacía tiempo, por el papa Gregorio Magno: "las imágenes se ponen en la Iglesia para instrucción de los incultos. La pintura se pone en las Iglesias por su utilidad, para que los que no entienden las letras, lean por lo menos viendo los muros lo que no pueden leer en los libros".

Como mera indicación de la eficacia de esta misión social, puede servir lo popular de muchas devociones. "Los santos tallados han hecho en el mundo muchos más milagros que los vivos" afirma Lichtenberg.

Se busca pues, frente a los intentos de depurar la religión de restos que podrán considerarse como mágicos por la reforma protestante, que ataca resueltamente la misión social del arte religioso, negándole su efecto pedagógico, su potenciación y practicidad, con la ayuda de la oratoria, que en casos es fuente de inspiración para los escultores y pintores, y en otros, se limita a su descripción con intención y técnica didáctica. Si Calvino afirma que lo que el hombre puede aprender de imágenes religiosas, es frívolo y hasta engañoso, "representar a Dios significa ensuciar su gloria" dice, Trento, lo defiende y lo aconseja.

En esta línea, para explicarse mejor este auge de nuestra imaginaria religiosa en el barroco andaluz y español en general, hay que

tener en cuenta, como indica M^a Elena Gómez Moreno, que el nuestro es un país mediterráneo, histórica y geográficamente unido a la cultura clásica y que de ella heredó un cierto desdén al pensamiento abstracto y un apasionado amor a las formas corpóreas.

Cuando Platón quiere llevar a los griegos a la comprensión de las ideas puras, recurre a imágenes de fuerte plasticidad como la tan famosa de los dos caballos que tiran del carro del alma. Frente a la concepción semítica abstracta de la Divinidad, el mundo helénico opone su profanismo antropomórfico, dando a los dioses formas concretas de realidades sensibles.

La reforma católica ayudó así, al auge del culto de las imágenes, porque era el modo más asequible y popular para comprender la diferencia entre hereje, y católicos. Para el vulgo, un protestante era, el que no iba a misa, no creía en la Virgen y no veneraba las imágenes.

Pero este capítulo no fue sólo, en nuestro barroco, una solución de pedagogía, tan eficaz en el mundo medieval, sino que se buscó en estas representaciones, más que páginas de un libro para enseñar, experiencias que propiciaran al fiel, a vivir el episodio representado, y así motivar en él, una auténtica experiencia de emoción y piedad.

Pero tanto en una como en otra dimensión, nunca se olvidó por parte de los creadores y de los clientes, las exigencias de nivel artístico, y en Andalucía quizás de manera más permanente que en Castilla. En este sentido es clave la afirmación de Lukcs, cuando dice:

"No hay oposición en el arte, entre la consumación únicamente artística y la función social. La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética únicamente de una obra de arte, tanto más capaz es esta de cumplir la misión social que le ha dado vida".

Sin intentar ahora enredarnos en planteamientos de naturaleza estético-ideológicos, bien podemos recalcar el compromiso con lo popular con el que nacieron las obras de nuestra estatuaria religiosa y barroca.

Dados pues los objetivos de difusión y de acción eficaz que la cultura barroca busca, se puede comprender el interés con que por ella se manejan los elementos visuales, el preponderante papel que a la función óptica se le reconoce en su ámbito.

Por otra parte, como recuerda Maravall, en su capítulo sobre "objetivos socio-políticos del empleo de medios visuales", es propio de las sociedades en las que se desarrolla una cultura masiva de carácter dirigido, apelar a la eficacia de la imagen visual⁵, para alcanzar la mayor difusión y participación en sus planteamientos y lograr sus propuestos fines de propaganda a través de los medios de los lenguajes plásticos de la escultura policromada, donde también se plasman las propias emociones del pueblo, que así participa en idóneo procedimiento de comunicación.

En el análisis de nuestra escultura barroca comprobamos una vez más la eficacia que supone el empleo del recurso de la imagen visual y corpórea, para hacer directamente consumible la temática representada. En esta línea Argan afirma: "No se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen".

Reforzando esta tesis, podemos recordar la importancia que alcanzaron los "emblemas", mezcla de doctrina y plasticidad en la literatura didáctica barroca, llegando incluso como sabemos a ilustrar los sermones con jeroglíficos impresos o estampados de pinturas a descifrar que reforzaban la llamada que al espectador o al público que escucha se le dirige, abriendo cauce en su atención para la penetración de una doctrina o del sentimiento de admiración, de suspensión, de estupor, que facilitarían la captación de ese público. Recordemos aquel predicador tantas veces referido que materializaba desde el púlpito la universalidad de la muerte, mostrando en sus



La soledad de la Virgen dolorosa. Busto por José de Mora.
Convento del Ángel. Granada.

manos una calavera real, a la que iba colocando atributos temporales, pelucas, coronas, mitras, etc.

En el proceso y evolución del retablo desde su etapa de gran esplendor en el s. XV, continuado el XVI, de plenitud en sus elementos narrativos y anecdóticos, figurativamente representados para ser leídos, se pasa en el XVII, a presentar la grandiosidad y monumentalidad a través del dinamismo de sus líneas, proporciones, valentía de movimientos, esplendor y riqueza del brillar de los oros, la artificiosidad del espectáculo en que se convierte la liturgia que delante de ellos se representa ante la que la asistencia de fieles, actúa como masa de espectadores arrastrados por la teatralidad del conjunto.

Retablos que actúan como auténtica tramolla teatral, con mecanismos interiores que permiten presentar distintas imágenes como el de la sacristía del Escorial y el de la antigua iglesia de los Jesuitas de Granada, ahora felizmente restaurado, nos hacen comprobar como esta orden promotora y seguidora fiel de las normas de la reforma católica, se valía de estos artificios mecánicos, como recuerda Orozco Díaz, para arrancar fuertes emociones, como aquel que en medio de un sermón, hacía descender inesperadamente un telón, que dejaba a la vista una dramática escena religiosa a lo vivo, que hacía prorrumpir a los fieles en llantos y quejidos de contricción y arrepentimiento, al ver ante ellos repetido el momento en que Cristo es azotado, o crucificado, o también oír los sufrimientos del alma condenada al fuego eterno ⁶.

En este tema fueron también frecuentes y más en Andalucía las figuras de representación de temas de la pasión de Cristo, destinadas más que a la exposición ante la muchedumbre en las calles o incluso ante los fieles que asistan al sermón, a apartadas capillas para la meditación directa y en solitario como son esos bustos de Ecce Homos y Dolorosas, y escenas de pasión, donde los alardes de realismo tanto en la talla como en la policromía, tenían, por supuesto, específicas misiones que cumplir en el ánimo y sensibilidad del fiel, ya

previamente preparado por las lecturas piadosas que se referían a los dolores de la pasión del Señor.

Con estas mismas justificaciones se hacen y componen conjuntos monumentales con una y definida programación temática a nivel simbólico y más fundamentalmente alegórico.

Bien se han estudiado estos casos para la pintura, en trabajos tan densos y completos como los del profesor Julián Gállego, en su libro "Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro", pero muy poco se ha hecho en el campo de la escultura, aunque es cierto que son menos frecuentes.

De los ejemplos que se podían citar, escogemos el de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, donde las obras de Pedro Roldán, Simón de Pineda, los García, completan también con unidad de lenguajes la idea justificadora y predominante de toda la fundación de D. Miguel de Mañara, o sea la "Caridad como virtud" y el despegue de los bienes mundanos también representados en los jeroglíficos de Valdés Leal y en las pinturas de Murillo.

Había que demostrar como puntualiza Gállego, que la Caridad es la reina de las virtudes, la preferida de Dios, que se ha mostrado caritativo tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, y así si la pintura nos muestra el "Milagro de las aguas con Moisés y la Multiplicación de los panes y los peces, ilustrando las dos obras de misericordia de 'dar de comer al hambriento y de beber al sediento, completando después esta caridad, con la de los santos Santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal curando a los tiñosos y a S. Juan de Dios, cargado con un enfermo; la escultura simboliza por una parte, el mayor acto de caridad de Dios materializado en la entrega, pasión y muerte de Jesucristo, y por otra la caridad de los hombres, representada en el grupo que centra toda la programación temática del templo, es decir el retablo, donde se nos representa el 'Entierro de Cristo' - 'Cuanto hagais con uno de estos necesitados lo haceis conmigo'".

El Cristo de la Caridad, en un retablo lateral de la misma iglesia de la Caridad, es una representación mística no histórica, Cristo arrodillado, desnudo y sangrante se nos presenta ofreciendo sus dolores al Padre, como acción de caridad hacia los pecadores. Las manos cruzadas y la expresión del rostro que mira hacia el cielo, suponen todo un ejemplo de contenida emoción iconográficamente relacionado con el Cristo del Perdón de Pereira y con esa serie de imágenes granadinas de Alonso de Mena y sobre todo de los hermanos García, de principios del siglo XVII. La policromía, con abundante notas de sangre, así como la cuerda que ata manos y cuello, aumentan la fuerza expresiva del tema, que se completa con el relieve también de tema de pasión, de los hermanos García, que junto a este altar se presenta. Se trata de un relieve de un Ecce Homo de busto.

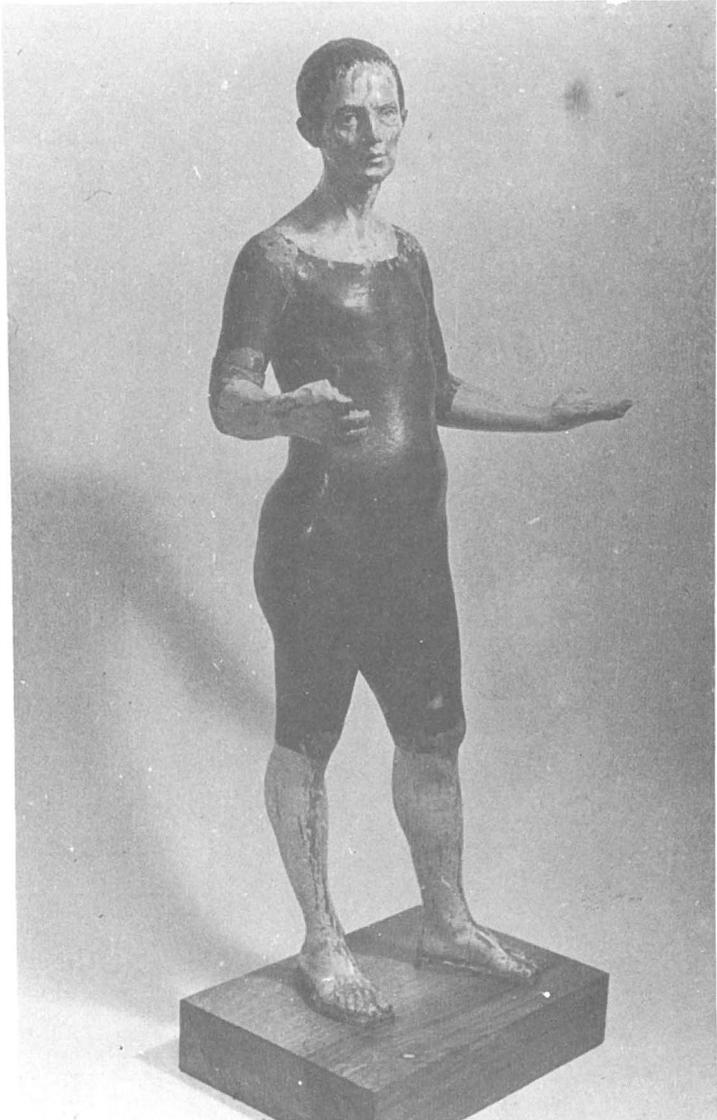
La unidad y armonía del conjunto del retablo mayor, hacen que todo en este templo converja en la verdadera "representación escenificada" que en él se hace, del entierro de Cristo muerto. Los elementos arquitectónicos, el fondo, como verdadero telón de una representación teatral, ambientan la escena, creando espacio entre real y aparente, por el que las figuras exentas y en relieve, se mueven como entrando y saliendo entre bastidores. La armonía plástica queda bellamente contratada por la valiente policromía de Valdés Leal.

El juego de columnas, situadas en distinto plano de profundidad, crean un escenario de adecuadas actitudes declamatorias, en el que el orador, bien podría ocupar el puesto de narrador, -El sermón ilustrado sobre la Caridad de Miguel de Mañara 1676- que va aclarando el significado de los símbolos, que se inician desde las postimerías de Valdés Leal, o incluso la misma tumba de D. Miguel de Mañara colocada en el suelo en la entrada de la Iglesia.

La ventaja así, de la escultura corpórea en su tercera dimensión y acentuada por la fuerza del color, la hicieron recurso apropiado a los fines que al arte se pedía en aquella España del XVII⁷.



San Juan de Dios. Figura para vestir. Alonso Cano. Colección particular granadina.



San Juan de Dios. Figura para vestir. Alonso Cano. Detalle.



San Juan de Dios. Figura para vestir. Alonso Cano.
Detalle de la cabeza.

Nuevas atribuciones

Pero es claro que todos estos planteamientos y valores iconológicos de la escultura del XVII en Andalucía, van a ir poco a poco cambiando en dos sentidos uno en la paulatina pérdida de los niveles artísticos de la imagen popular de devoción, que gana riqueza en cuanto testimonio del nivel cultural del pueblo, ya que este acaba imponiendo su estética, dirigida casi a enfoques miméticos, no muy lejanos de actitudes con cierto significados mágicos. El pueblo quiere hacer más suyos sus Santos y Vírgenes al vestirlos con telas y vestidos reales, colocarles pelucas de verdad y cargarlos de alajas y ofrendas. Pero aún en estos casos se dan las equilibradas soluciones de compromiso entre lo artístico y lo popular. No todas las figuras de vestir, están huérfanas de valores plásticos. Junto a maniquies articulados, preparados para representar escenas de pasión, a través de simples y originales mecanismos de marioneta, aparecen otras en las que está bien de manifiesto que el artista ha estudiado intencionadamente en los perfiles totales de la figura y en la propia expresividad de las actitudes del maniquí o de la figura en desnudo, el resultado final de la imagen con los vestidos y demás superpuestos, como mantos, túnicas, pelucas, coronas, etc. Ejemplos importantes pueden ser la imagen de Jesús de la Pasión de M. Montañés de la iglesia sevillana de El Salvador, tallada en su totalidad y hecha para ser vestida, o incluso el bello Jesús Niño de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla del mismo escultor jienense, o el Jesús del Gran Poder que talló en 1620 el escultor cordobés Juande Mesa, recientemente restaurado con poco acierto y falta de rigor profesional y científico. La abundancia de este tipo de esculturas para vestir en el barroco andaluz, y la significación de los temas y el tipo de culto que reciben en sus capillas o en los espacios públicos cuando se las saca en procesiones son circunstancias que explican con profusión de contenidos la dimensión que lo sacro y lo popular tienen en nuestra imaginería barroca andaluza⁸.

De este tipo de esculturas, presentamos aquí una inédita, y de original interés. Pensamos representa a San Juan de Dios, y por su

concepción, planta y modelado, deducimos sea obra muy cercana al racionero Alonso Cano. Está tallada en madera y solo policromada en carnaciones en la cabeza, manos y pies, el resto pintado en tono oscuro (Figs. nº 3, 4 y 5).

El equilibrio de su planta, con elegante compensación anatómica, forzando las siluetas del contraposto, para que una vez vestida, los pliegues del hábito no oculten el ritmo y el movimiento de los volúmenes anatómicos que materializan directamente la expresión del tipo iconográfico y del rostro, sereno y con hondo trasfondo pensante, características que nos acercan a las propias del arte de Cano. La talla del rostro, fina, de suave modelado, de correcto y definido dibujo, pero sin durezas; el dibujo y modelado de los ojos, de mirada serena, bien completada por la participación de la policromía sobre la fina talla, se asemejan a la tipología de las pequeñas figuras trabajadas por Cano en su última etapa granadina, tales como la Inmaculada de la Sacristía de la Catedral, la Sta. Clara del Monasterio de la Encarnación o las figuras del manifestador de la Iglesia de S. Justo y Pastor, antes de S. Pablo de los Jesuitas, hechas con la intervención de Pedro de Mena.

La policromía muy perdida, nos deja al descubierto la típica imprimación de minio propia de esta época. En general esta figurita, no alcanza apenas los 40 cm. de altura, es todo un interesante enigma. Por una parte define ese característico aplomo, clásico y sereno, que tan originalmente y dentro del barroco andaluz representa el arte de Cano, distinto al más seco y duro modelado de Pedro de Mena, y en nada atormentado como los de Mora. Por otra el movimiento de la figura, tan ondulante y forzado, podría llevarnos a pensar en una obra del XVIII. Pero ni su modelado ni la expresión nos mueven a retrasarla a estas fechas. Sus actuales propietarios la conservan en Granada y con el buen criterio de no vestirla, ya que en la actualidad no es imagen en culto.

En otro sentido, también en el XVIII, la imaginería incorpora rasgos que en el resto de Europa caracterizan al rococó, frente a lo

neoclásico que aquí en Andalucía queda muy reducido e impuesto. En este aspecto los temas iconográficos atormentados por el dolor o simplemente por el compromiso con lo trascendente, tienden a buscar el aspecto agradable y sonriente en los temas de infancia o incluso mundanizando en actitudes y gestos lo santo y celestial.

Junto a un mayor énfasis en el movimiento, amplio y revuelto, de las telas, las figuras alcanzan, con frecuencia, ritmos y movimientos directamente relacionables con la mímica de danzas de salón, y con una ya especial utilización de los oros, encajes y añadidos de telas y adornos.

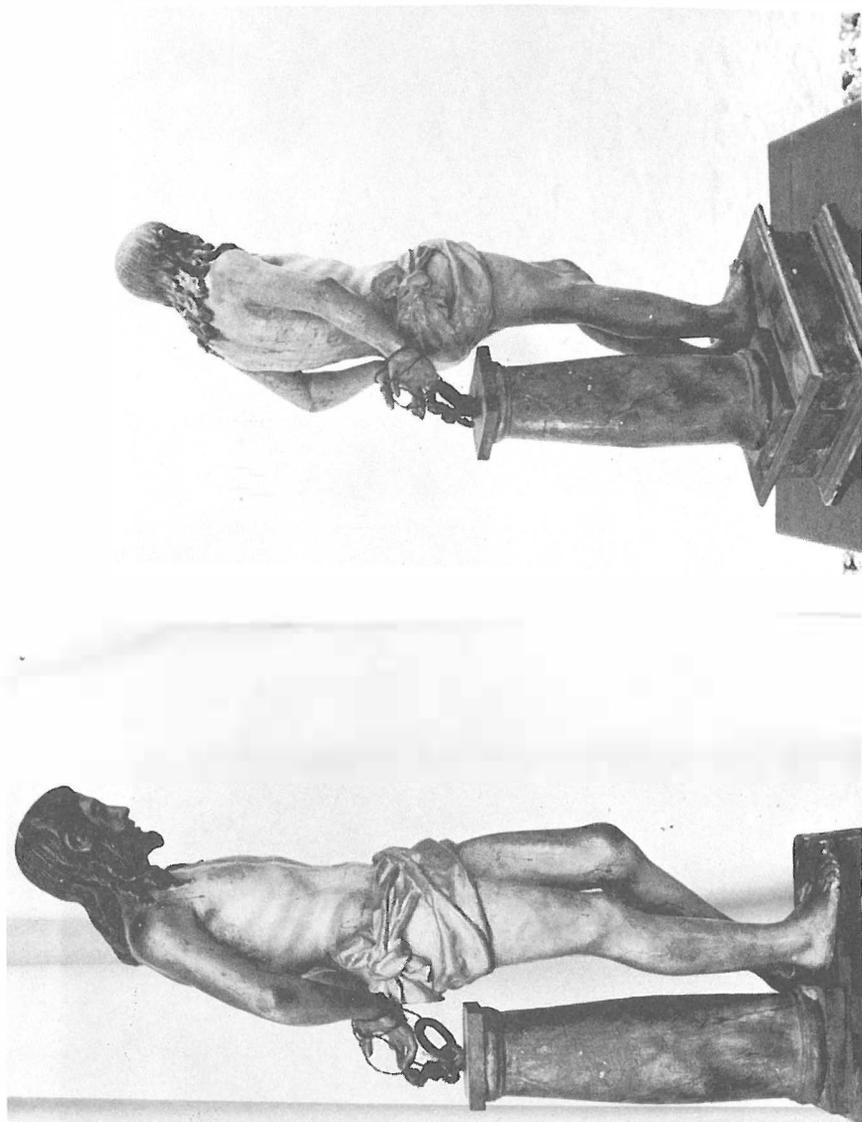
De los múltiples ejemplos que la imaginería andaluza nos puede ofrecer, y muy cercana al estilo de Duque Cornejo en sus bellas Stas. Justa y Rufina, hoy en la Catedral de Sevilla, se expone en el Museo Municipal de Bellas Artes de Antequera, una bella figura de Sta. Bárbara, con erróneas atribuciones a Cano, y a otros artistas.

En un estudio más detenido de sus formas, rasgos y características técnicas y estilísticas, concluimos en atribuirle al escultor lucentino José Medina que trabajaba en Antequera hacia 1747, en las esculturas del retablo del Altar Mayor de la Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados y en la imagen de Nuestra Sra. de Monteagudo para el Convento de las religiosas Agustinas de la Madre de Dios. Por análisis comparativo nos decidimos a esta atribución, aún no ocultando que en la duda también pensamos en Alonso Gómez de Sandoval y en Juan Fernández del Río, antes de conectarla con el citado José Medina⁹. La obra fue hecha para la Iglesia de S. Agustín.

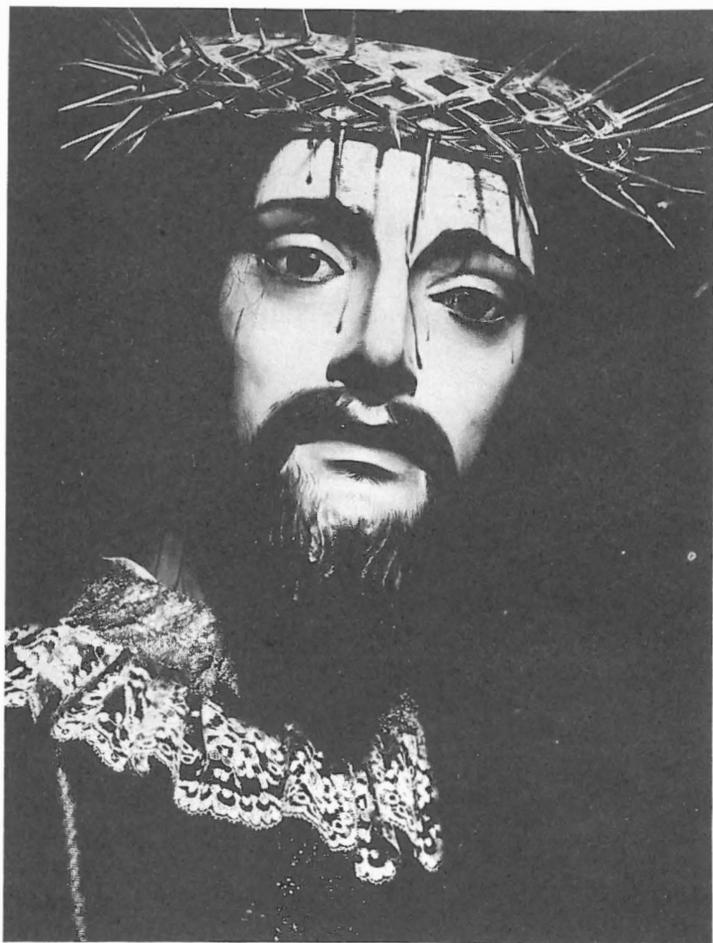
La santa se nos presenta mostrando en alto el símbolo iconográfico de la Torre, con gesto y gracejo dinámico, naturalista y una abundante y rica talla de telas movidas, quebradas, que hacen muy airo-sas sus siluetas y perfiles, como casi en paso de danza. La policromía, de estofados chinescos de telas con escalfados en brillo, con picado de lustre imitando encajes y entonadas en verde y rojos. El rostro expresivo y naturalista ha perdido concentración y ha ga-



Santa Bárbara de Pedro Medina. Museo Municipal de Bellas Artes.
Antequera.



Cristo atado a la columna. Pedro de Mena. Colección particular. Málaga.



Nazareno. Detalle. Escuela de Pedro de Mena. Iglesia Parroquial Churriana de la Vega (Granada).

nado espontaneidad. De esta Sta. Bárbara y de la rica serie de arcángeles dieciochescos, la imaginería andaluza saca esa otra dimensión también popular y sentida del XVIII (Figs. 6 y 7).

Cerramos estas reflexiones, presentando aquí otra obra también inédita hasta ahora y representando un tema de pasión que alcanzó una gran difusión en nuestra plástica barroca.

Se trata de una escultura tallada en madera con la imagen de Cristo atado a la columna, obra cercana al estilo del granadino Pedro de Mena o alguno de sus directos discípulos en Málaga (Figs. 8 y 9).

La obra se conserva en colección particular malagueña, y pude conocerla al ser invitado por sus propietarios para aconsejarles sobre sus calidades, junto a otras obras de pintura. Tiene 82 cm. de altura, está tallada en pino y policromada. El tema frecuente en la imaginería barroca, nos presenta a Cristo desnudo, con las manos atadas atrás a una columna baja, que en parte obliga y justifica todo el movimiento de la figura. Antecedentes inmediatos son las obras pintadas por Alonso Cano de este mismo tema, y más lejano el famoso Cristo de Arce, que dio a conocer Gallego Burín, y que se encuentra en la Iglesia Granadina de los Hospitalicos.

La planta serena y aplomo vertical del conjunto nos recuerda claramente la escuela granadina. La interpretación del desnudo, los detalles anatómicos y su traducción escultórica, así como, la técnica de tallar el rostro, los cabellos y aún más el paño de pureza, todo nos lleva al arte de Pedro de Mena. Un estudio comparativo con las fotos del destruido Crucificado de Sto. Domingo de Málaga, y también con las figuras de Cristo Salvador del retablo de la Iglesia de Sta. María de la Alhambra y el Ecce Homo en el crucero de la misma iglesia nos confirma esta atribución. La policromía, clara y en tono mate, aunque muy sucia en la actualidad, es la auténtica, si bien hay que aclarar es obra en la que se aprecia la colaboración del taller en varios aspectos. No olvidemos que después de 1664, Mena tuvo uno de los más importantes talleres de Es-

pañía, en el que sin lugar a dudas, ayudantes como fue Zayas, colaborarían con el maestro. En esta misma línea se encuentran una amplísima serie de esculturas, muchas de vestir y de tema de pasión, como son los Nazarenos con la Cruz a cuestas, existentes y que reciben culto en parroquias de la Vega granadina. Reproducimos aquí un detalle del Nazareno de la Iglesia Parroquial de Churriana de la Vega, de expresiva cabeza, en todo relacionada con esta producción de taller de Pedro de Mena. Aún residiendo el artista en Málaga, sabemos tenía "tienda abierta" en Granada al frente de la cual estaba un familiar del artista. Una vez más la popularidad y la fama del escultor hacen que sus modelos se repitan con mayor o menor participación del maestro. En este sentido se explica la singularidad de las obras que aparecen firmadas por Pedro de Mena, aunque también tengamos que afirmar que no todas son de las mejores. Una vez más la demanda, el precio y la calidad no son siempre factores de reglas fijas¹⁰ (Fig. 10).

NOTAS

1. Giulio Carlo ARGAN: "La rettorica e l'arte Barrocca". Roma 1955.
2. MARAVAL, J. A.: recoge en su libro "La cultura del Barroco" y en especial en el capítulo 6º, tercera parte, una serie de expresivas citas sobre el tema, claves para entender la función que la imaginería en especial la de tema de pasión, cumplía en la Andalucía Barroca y en toda aquella España del XVII. A ellas nos remitimos.
3. GOMEZ MORENO, M^a Elena: "Breve Historia de la Escultura Española", Madrid 1951, págs. 181 y ss.
4. LUKACS: "Estética". "Cuatro cuestiones liminares de lo estético". Cap. 16. "La lucha liberadora del Arte", págs. 384 y ss.
5. MARAVALL, J. A.: obra citada, pág. 495.
6. OROZCO DIAZ, Emilio: "El teatro y la teatralidad del Barroco". Cap. IV: "La teatralidad en las Artes", pág. 114.

7. Ponencia presentada y leída en el "Primer Congreso de Hª de Andalucía". "El tema religioso y el arte popular en Andalucía", "Siglo XVIII". Córdoba, Málaga y Granada, 1967.
Sobre este tema y monumento, véase el capítulo IV, del libro de Orozco Díaz ya citado, y el epígrafe concreto sobre "Organización del espacio y elementos del sentido teatral en el templo".
En 1980 los profesores E. Valdivieso y J.M. Serrera publicaron un trabajo de conjunto sobre el "Hospital e Iglesia de la Caridad de Sevilla" donde se insiste en el aspecto didáctico del conjunto iconográfico de la Iglesia.
8. Véase las teorías sobre la imágende culto y la imágen de devoción en los trabajos de Romano Guardini, así como el capítulo dedicado a la "Sacralización del Mundo" en el libro sobre "Lo Sagrado y lo profano" de Mircea Eliade, y los trabajos de Rudolf OTTO, sobre "Lo Santo" en Revista de Occidente, 1925.
9. FERNANDEZ RODRIGUEZ, José María: "Iglesias de Antequera". Antequera 1970.
VILLAR MOVELLAN, Alberto: "La imaginería cordobesa en el S. XVIII". En "El Barroco en Andalucía". Curso de Verano de la Universidad de Córdoba, 1983.
10. SALAS, Xavier de: "Noticias de Granada. Reunidas por Ceán Bermúdez". Granada 1966.