

LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA EN EL DIRIGISMO CULTURAL SEISCENTISTA¹

José Carlos Martín Contreras²

Abstract: The production of sacred images in wood in the Spain of the seventeenth and eighteenth centuries is not so much a religious phenomenon as a socialization process unique to Modern Europe. It involved the implementation of rhetorical devices announced by Aristotle and defined by later philosophical movements, for educational purposes, generating an unusual imaginary language which had profound repercussions in almost every area of everyday life. Thus, these new objects, created in accordance with the doctrines issued by Trent, played an important role in shaping the motives and socialization spaces of the Baroque age, through the transformation of towns and villages, which now needed to acquire infrastructures and new scenarios in which to launch the newly theorized persuasive mechanisms.

Keywords: theory of arts; aesthetic; Baroque Sculpture; Aristotle; Spain; 17th century

Resumen: La producción de imágenes lignarias sagradas en la España de los siglos XVII y XVIII constituye, más que un fenómeno religioso, un proceso de socialización único en la Europa Moderna. Supondrá la puesta en marcha de los mecanismos retóricos ya anunciados por Aristóteles y definidos por los sistemas filosóficos posteriores, con un propósito aleccionador-educador en base al cual se va a generar un lenguaje imaginario insólito con serias repercusiones en la casi totalidad de los ámbitos de la cotidianidad. De tal manera, estos nuevos objetos, creados al amparo de las doctrinas emanadas directamente de Trento, jugarán un importante papel, incluso en la configuración de los motivos y espacios de socialización barrocos, a través de la transformación de los núcleos urbanos, que ahora van a necesitar dotarse de infraestructuras y nuevos escenarios en los que poner en marcha los recién teorizados mecanismos persuasivos.

Palabras clave: teoría de las artes; estética; escultura barroca; Aristóteles; España; siglo XVI

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se van a emprender en Europa una serie de medidas, tanto a nivel político como religioso que van a afectar a todos los factores de orden social. Desde las estructuras económicas hasta los dogmas éticos y morales van a experimentar una seria transformación emanada de las nuevas estructuras políticas pero, sobre todo, de los postulados dogmáticos surgidos a partir de las reuniones del Concilio tridentino. En España estas reformas adquieren características particulares,

estrechamente relacionadas con el sistema cultural heredado de la centuria inmediatamente anterior. Será un nuevo sistema de cultura, el surgido a finales del siglo XVI y desarrollado durante más de un siglo, estrechamente vinculado a las características definitorias de la sociedad; una colectividad que va a ocupar un papel preponderante en la nueva cultura de masas, pues como tal, al estar ideada para el ejercicio del nuevo control social, necesariamente habrá de contar con las características definitorias de la población para su diseño y posterior difusión. Por lo tanto, este nuevo sistema cultural va a constituir la primera gran democratización de las artes, la literatura, la música y demás factores que lo constituyen; ahora, las grandes industrias configuradoras de la sociedad van a dirigir todos sus esfuerzos hacia la instrucción de las grandes masas comunitarias. En este sentido, uno de los más importantes teóricos del Barroco, José Antonio Maravall, ha definido a esta cultura como “un instrumento operativo, cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada, a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que conforman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento” (Maravall, 1980: 132). Con estas palabras el historiador nos define una de las características que van a regir, no sólo las artes, sino la totalidad de la cultura de los siglos XVI y XVII. Y es que el “universo barroco” supondrá para la Europa que se desarrolla desde finales del siglo XVI, y aún en algunos países, durante buena parte del XVIII, el desarrollo de la primera gran cultura de masas. Un periodo cuyas principales características definitorias se van a reiterar en todos los ámbitos de la cultura, ya sea en los desarrollos literarios, musicales, artísticos, filosóficos o en las relaciones sociales derivadas del nuevo *dirigismo cultural*.

La gran maquinaria cultural puesta en marcha desde las últimas décadas del quinientos, va a encontrar su campo de acción en todos los espacios que ocupan a la sociedad dentro del nuevo sistema. La causa de esta extensión a todos los ámbitos sociales del sistema cultural, la hallamos en la relevancia que el proceso contrarreformista adquiere desde la celebración del Concilio de Trento.

La Contrarreforma en España va a inaugurar un modelo cultural cuya base ideológica ha de buscarse en el citado concilio, celebrado entre los años 1545 y 1563, en que la participación de los

teólogos españoles será fundamental y cuyo objeto será hacer frente a las duras campañas reformistas emprendidas por Lutero. Desde ese momento, en España se emprenden una serie de medidas de reforma social que van a estimular, la configuración de un modelo cultural cuyos códigos constituyentes, tal y como ha indicado acertadamente el profesor Henares Cuéllar, implicarán una nueva sociabilidad, una renovada espiritualidad y una nueva organización de la producción artística; unas formas de sensibilidad y sentimentalidad que representan una fuerte tensión innovadora y lenguajes artísticos cuyo valor y trascendencia convierten a los desarrollos artísticos españoles seiscentistas en uno de los máximos exponentes culturales europeos del Barroco (Henares, 2009: 101).



Imagen 1: *Magdalena. Torcuato Ruiz del Peral. S. XVIII Convento del Corpus Christi (Granada)*

Respecto a la necesidad de comunicar de las artes, en la sesión XXV del Concilio de Trento, los teólogos se pronuncian dejando una serie de instrucciones que serán de vital importancia para el acontecer de las artes en las décadas inmediatamente posteriores a su celebración. Uno de los párrafos de mayor importancia de los dictados en esta sesión será aquel en el que se propone que:

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad” (Concilio de Trento, 1787: 354).

Sin lugar a dudas la escultura en madera policromada española será uno de los fenómenos de mayor relevancia, ya sea por las características de estos procesos escultóricos, como por su singularidad o por la exportación de sus modelos, tanto a otras zonas del continente, a América o Filipinas donde adquirieron notoria relevancia dentro de los procesos de cristianización emprendidos por las distintas órdenes religiosas que, emprendieron campañas de conversión y que hicieron uso de estas imágenes como principal vehículo de persuasión y comunicación.

Pero estas imágenes no van a tratar de responder solo a unas necesidades exclusivamente estéticas, sino que, la necesidad de comunicación de una serie de mensajes, encontrará en estos artefactos artísticos un importantísimo vehículo de expresión ya sea en estatuas aisladas o en conjuntos escultóricos, bien en los característicos *pasos procesionales*, en la retabística española de los siglos XVII y XVIII o formando parte de los complejísimo ciclos iconográficos que fueron ideados, para completar los programas iconológicos de importantes empresas emprendidas por las órdenes religiosas durante el barroco, convirtiéndose por tanto en un auténtico *Evangelio para iletrados*.

La recepción en Italia de la *Retórica* aristotélica, a través de los textos de Cicerón colaborará en la elaboración de un código lingüístico plástico que se pondrá al servicio de la causa contrarreformista. Como bien ha apuntado Giulio Carlo Argán, el pensamiento aristotélico supondrá un contraste al neoplatonismo miguelangelesco, especialmente en cuanto a la cuestión *Retórica*. Durante el siglo XVII, el dualismo *pintura-poesía* del Renacimiento se va a transformar en la interdependencia *pintura-elocuencia*, abandonando el término *poesía*, según continúa apuntando el

teórico italiano, las connotaciones humanísticas y adquiriendo otras de carácter éticas y religiosas (Argán, 2010: 111). En este sentido, se va a pretender que el ideal religioso, sobrepase las fronteras de lo artístico y se convierta en norma para la vida social y política, una cuestión que en España alcanzará una especial acentuación.



Imagen 2: *Ecce Homo*. Gregorio Fernández. S. XVII. Catedral de Valladolid

Uno de los acontecimientos, poco puesto en valor hasta ahora es el hecho de la conversión de los artistas en auténticos predicadores; serán los artistas plásticos los encargados de transformar en imágenes los sermones, y en este sentido, la retórica aristotélica, llegada, principalmente a través de Cicerón, ocupa un especial interés, pues, si la finalidad de la retórica es la persuasión a través del lenguaje, han de constituirse una serie de discursos, ya sea aquellos en forma de oratoria, como los dados en forma de imágenes, que tengan como principal propósito el convencimiento, la persuasión del oyente o espectador. Al *docere* y al *delectare* del sistema cultural renacentista, ahora, según Morpurgo Tagliabue, el componente *Movere* va a ocupar un papel determinante, pues a través de éste, de la conmoción, de la captación del alma del espectador mediante los sentidos, la gran maquinaria barroca ejerce

su más directa acción sobre las masas sociales (Tagliabue, 1955: 155).

Prácticamente todos los teóricos de las artes del Siglo de Oro español se pronunciarán al respecto de la capacidad persuasiva de las imágenes. El propio Francisco Pacheco, máximo teórico de las artes españolas del siglo XVII, en relación a la labor del artista que elabora estos artefactos retóricos afirmará: “*se ha de encaminar a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión* -y continúa más adelante diciendo- *porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo (sic) a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción*” (Pacheco, 1649; pp. 252 y 253). Además contemplará la superioridad, en cuanto a la convicción en la transmisión de mensajes, ideas o conceptos, del uso de las imágenes en cuanto a que éstas inciden directamente en las capacidades emotivas de los espectadores, a través de los sentidos, afirmando, y siguiendo a Horacio (Pacheco, 1649: 254):

*“Las cosas percebidas
De los oídos, mueven lentamente;
Pero siendo ofrecidas
A los fieles ojos, luego siente,
Más poderoso efecto
Para moverse, el ánimo quieto.”*

Sobre la retórica seiscentista, Marc Fumaroli ha planteado una profunda reflexión en su *Escuela del Silencio*; en esta obra define a la Retórica como: “*el arte del placer, instruir y conmover. Este arte de compartir con los demás el propio sentimiento gracias a la palabra que resulta inseparable de las artes visuales*” (Fumaroli, 1995: 15). Para ello se referirá a los dualismos “pintura parlante” de los escritores, y el “elocuencia muda” de los pintores. Advierte –al respecto de la retórica- que ésta es entendida por él de la misma manera en que era entendida en el seicento, es decir, “*el arte de hacer ver y comprender a los otros, que es algo, en absoluto, distinto de informar...*” (Fumaroli, 1995: 17); por ello la retórica barroca consistirá en algo que va más allá de la mera transmisión de un mensaje, pues incluye en su actividad la consecución de la emotividad y la conmoción, siendo el fin primordial la *instrucción* ya sea en unos dogmas éticos, morales o políticos. Y en este sentido

se pronuncia afirmando que “*la palabra traducida en imágenes gana en energía emotiva y apertura interior para el espectador*”, por lo tanto, de mayor efectividad. En relación a esta circunstancia sitúa al “ídolo-imagen”, un vehículo propagandístico, de publicidad, de información y de disfrute; un artefacto ideológico que funcionaría de manera similar a como actualmente lo hace la publicidad.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que la *Retórica* aristotélica se trata de un escrito dirigido a la clase política, a la formación de aquéllos destinados a ocupar la clase dirigente, por tanto debería estar muy vinculada con la definición morfológica de la polis, otro de los focos de actuación para los mecanismos persuasivos. Su traslación al universo barroco, de manera paralela a cómo la actividad política en Grecia se porta al espacio urbano, desde el seiscientos, las acciones contrarreformistas se van a proyectar al espacio público, originándose, además de nuevos ambientes de socialización, las arquitecturas religiosas. Es el momento, en que los grandes rituales pasarán a celebrarse en el exterior, más aún en España donde además de los beneficios climáticos, las civilizaciones pasadas habían originado un tipo de sociedad que encuentra en los espacios públicos urbanos, los principales escenarios para la socialización. En numerosas ocasiones, además, el centro de estas nuevas relaciones sociales va a estar focalizado por iconos esculturales. Así los grandes espacios públicos, van a dotarse con un icono escultórico o monumento en torno al cual se desarrollarán las diversas actividades de la cotidianeidad; pero no sólo los grandes espacios, sino que en cualquier calle o plaza, la presencia de iconos, sobre todo religiosos, será habitual. Este hecho quedará reflejado en las crónicas sociales de cualquier ciudad, como, en el caso de Granada Henríquez de Jorquera manifestará en sus *Anales de Granada*: “... son muchas las imágenes que hay por las calles a devoción de los oficios ó de otras personas devotas y de barrios a donde se tienen en grande veneración” (Jorquera, 1934: 267-268).

Otra importante teoría ampliamente desarrollada viene a destacar cómo las ciudades seicentistas se convierten en escenarios teatrales en que sus habitantes se convierten en actores. En ellas intervienen una serie de “actores” que resultan esenciales como son los hitos religiosos, ya sea en forma de procesiones, festividades, arquitecturas efímeras o monumentos o capillas; una escenografía del nuevo *Gran teatro del mundo* en el que las formas escultóricas van estar presentes y constituirán el origen de nuevas

formas de socialización. Por lo tanto, estos nuevos espacios de socialización resultarán ser los centros de actuación del dirigismo cultural que va a ejercer la clase dominante de la cultura barroca.



Imagen 3: Basilio de Santa Cruz. Procesión del Corpus Christi. Cuzco. Segunda mitad del siglo XVII

Una vez expuestos, aunque de manera muy escueta estos argumentos, podemos entender la imagen, no sólo en la sociedad barroca, como un producto social e histórico, para cuya comprensión, tal y como afirma Román Gubern se hace necesaria una inmersión cultural que ofrezca al espectador todas las herramientas para saber descifrar los códigos, más o menos encriptados que residen en estos “iconos” ya que éstos son los portadores, a su vez, de las claves de la cultura, así como de la actitud del artista y su entorno más inmediato.

Debemos de apuntar la afirmación que Román Gubern lleva a cabo sobre este tipo de imágenes, y en concreto sobre los símbolos, que son “capaces de propulsar las *pasiones ideológicas* de las masas, demostrando la capilaridad psicológica entre el intelectualismo de la ideología y la emotividad de la pasión, hasta llegar a acoplar su capacidad incitadora y movilizadora” (Gubern, 1996: 99).

Tras la crisis de la imagen que despierta la Reforma luterana, las medidas contrarreformistas católicas van a suponer, en cuanto a las artes una reafirmación de la imagen, pero no sólo en

cuanto a la creación de tipos iconográficos o su materialización, ya sea en escultura o pintura, sino que los libros de oraciones y las guías espirituales que van a proliferar durante el seiscientos, van a pretender evocar y crear en las individualidades un imaginario que apoye a las oraciones personales. Así, las imágenes, ya no sólo estarán presentes en los templos o en los escenarios de socialización, sino que se pretenden llevar al pensamiento y a la intimidad de cada uno de los miembros de la sociedad. Una tradición, la de evocar un imaginario interior, que encuentra su más directa raíz en la mística del siglo XVI, pues fácilmente en los textos de Santa Teresa o San Juan de la Cruz entre otros, encontramos recreaciones de la imagen de Dios; ellos mismos se apoyaban en la visión de la divinidad; además al propio San Juan de la Cruz se le atribuye el dibujo de una imagen de Cristo.

Se hace necesario la mejora en el conocimiento de los individuos; y en este sentido, los estudios e investigaciones de la psicología de las masas sociales, resultarán indispensables para ejercer los mecanismos de control y persuasión y así, inducir en la población una serie de comportamientos en base a una manera determinada. Maravall ha apuntado la necesidad de “aprender a vivir” y es que durante el seiscientos, las clases dominantes han de enseñar e inculcar en la sociedad unas pautas morales que deberán dominar todos y cada uno de los niveles de la cotidianeidad. A este respecto apuntará: “Esa preocupación por el conocimiento, dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos llevaba a una identificación entre aquéllos y las costumbres, entre la conducta y la moral. Todo ello implica un pragmatismo que, en fin de cuentas, se resuelve en una menor o mayor, mas sólo superficial, mecanización del modo de conducirse los hombres. Esto a su vez, se convierte en el problema clave de la mentalidad barroca” (Maravall, 1980: 138).

Las condiciones sociales dadas en España a lo largo del seiscientos, van a condicionar que la población busque y encuentre refugio en los sistemas sobrenaturales, ya sea en la hechicería –las menos, por causa de las medidas inquisidoras- o en la religión, cuyo poder ha sido “demostrado” en las obras de arte que el pueblo ha podido ver y cuyos valores han sido inculcados por la Iglesia en la sociedad.

En cuanto a la democratización del nuevo sistema cultural, debemos apuntar a que es el primer momento en que las artes se realizan para el pueblo, y por tanto, acordes a su *gusto*; ello dará lugar, tal y como también afirma Maravall al repunte del *Kitsch*; un

producto cultural de baja calidad cuyo principal referente son los artefactos culturales más notables, pero que, al estar dirigidos a las clases populares, se hace necesaria la rebaja cualitativa. Así vamos a ver aparecer auténticas factorías de artefactos culturales, ya sea pictóricos, escultóricos o literarios que van a encontrar una rápida difusión en todos los estratos sociales. De tal manera, encontramos, en el caso granadino, la conformación de verdaderas fábricas de imágenes como las regidas por las familias de los Mena o los Mora; pero esta circunstancia se verá repetida por todo el territorio nacional, con la principal intencionalidad de llenar todos los ámbitos de la cotidianeidad de estos elementos retóricos; hacer llevar a la sociedad la divinidad, ahora presente incluso en el ámbito doméstico. Ahora los artistas, en confrontación a periodos anteriores o posteriores, deberán atender al *gusto* de la sociedad y no sólo al de la singularidad. Por tanto, los artistas, habrán de desdoblarse y ser capaces de afrontar altos encargos individuales en los que la calidad habría de ser superior, así como una serie de encargos destinados a las masas sociales, para su instrucción y educación.

A modo de conclusión debemos reafirmar la condición popular que adquiere el arte y la cultura del Barroco, no sólo en España, sino en la totalidad del continente. Toda la maquinaria y la producción cultural se pone al servicio del pueblo; una serie de productos que, dirigidos por las clases gobernantes, en cuanto a su contenido y materialización, tendrá en las clases populares sus principales destinatarios; esos grupos sociales de menor grado formativo, hacia los cuales resulta más sencilla la transmisión del mensaje haciendo uso de los sentidos a través del nuevo componente patético que adquieren los productos culturales.

Referencias

Argan, G. C. (1955). La "Rettorica" e l'arte barocca. En AAVV; E. Castelli (Coord.), *Retórica e Barocco. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Humanísticos, Venecia, 15-18 junio 1954*, 9-14. Roma: Bocca.

Argan, G. C. (2010). La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII, 96 (2010) 111-116.

Aristóteles (2010). *Retórica*. Edición de A. Bernabé. Madrid: Alianza Editorial.

Aristóteles (2002). *Poética*. Edición de A. López Eire. Madrid: Istmo.

Concilio de Trento (1787). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma*

publicada en 1564. Tercera edición, Madrid, Imprenta Real, 1787. (Sesión XXV. Quae est IX. Et ultima sub Pio IV. Pont. Max. Coepta die III. Absoluta die IV. Decembris M.D.L.X. III. De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus). Consultado en: 17/08/2011. Disponible en: <http://sapiens.ya.com/jrcuadra/trento.htm>

Fumaroli, M. (1994). *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*. Milano (1995): Adelphi edizioni.

Fumaroli, M. (2010). *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona: Muntaner.

Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.

Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Henares Cuéllar, I. (2009). Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional. En J. M. Parrado del Olmo; F. Gutiérrez Baños (Coord.). *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, 101-106. Valladolid: Universidad.

Maravall, J. A. (1980). *Cultura del Barroco*. Madrid: Ariel.

Morpurgo Tagliabue, G. (1955). Aristotelismo e Barocco. En AAVV.; E. Castelli (Coord.), *Retórica e Barocco. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Humanísticos, Venecia, 15-18 junio 1954*, 119-196. Roma: Bocca.

Pacheco, F. (1990). *El arte de la pintura*. Ed. de B. Baseggoda i Hugas. Madrid: Cátedra.

Orozco Pardo, J. L. (1985). *Christianópolis: Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del seiscientos*. Granada: Diputación.

Tapié, V. L. (1978). *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra.

¹ **Spanish Baroque Sculpture in the Dirigisme of the Seventeenth Century**

² Doctorando.

Universidad de Granada (España).

Email: carmartinco@ugr.es