

LA ESCULTURA ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO AL FILO DEL SIGLO XXI

MIGUEL ANGEL ZALAMA*

En 1983 salía a la luz el libro *Escultura Barroca en España 1600/1770* obra del profesor Martín González. Aparecía como un manual, aunque superaba con mucho los mínimos que se suponen a este tipo de publicaciones¹. El autor no se limitó a realizar una síntesis de las principales manifestaciones escultóricas y de los artistas sino que desarrolló una historia que, desde los puntos de vista filológico y formal, agotaba los conocimientos que se tenían hasta entonces: la presentación en grandes apartados, referidos a los principales centros de actividad escultórica; la división cronológica en tercios de siglo; el estudio biográfico de los artistas, etc., son aspectos difíciles de discutir por la exhaustividad con que se estudian. Buena parte de ese saber, en especial por lo que se refiere a la imaginería castellana, se debe al trabajo del mismo autor quien a lo largo de cuatro décadas había investigado incansablemente la escultura. En esta obra es difícil encontrar una omisión, y si esto ocurre siempre se trata de una cuestión secundaria, incluso en el apartado crítico donde se relacionan, y en buena medida se enjuician, prácticamente todas las publicaciones sobre el tema.

Tres lustros después de este libro apenas es gran cosa lo que se ha avanzado por el mismo camino. No es que haya decaído el interés por la escultura (ni tampoco las publicaciones, que se multiplican por doquier); la razón estriba en que en los aspectos filológico y formal no hay mucho más que decir. Los datos que proporcionan los archivos españoles referentes a los siglos XVII y XVIII, en especial al primero, son conocidos en buena medida. No obsta que se puedan encontrar nuevos contratos, nuevas obras, en definitiva nuevas referencias a esculturas, pero no parece, incluso en el supuesto de un sonado hallazgo, que se pueda aportar algo substancial que modifique nuestra concepción general. Por lo que se refiere al estudio de las imágenes, junto o más allá de los testimonios escritos, la posibilidad de adscripciones siempre está abierta, aunque también parece que esta vía muestra ya sus limitaciones si tenemos en cuenta el enorme peso que el formalismo como metodología artística ha tenido en España.

Con este panorama la labor de los actuales historiadores parece innecesaria, pues apenas hay margen para lo que no sea mera reiteración. Sin embargo, las cosas no son, o no deberían ser así. Volviendo una vez más al libro de Martín González, encontramos en cierta medida la respuesta a nuestra desesperación como historiadores del arte de finales del siglo XX. El autor dedica la introducción a enumerar cuestiones escasamente estudiadas pero que cada vez se hace más patente la importancia que tienen para comprender en toda su extensión el hecho artístico. Así, llama la atención sobre la clientela; sobre el artista, no en cuanto pura biografía sino en sus relaciones con el entorno, tema que él mismo desarrollará poco después²; sobre el proceso de elaboración de la escultura; sobre la iconografía; o sobre los géneros artísticos. Y son precisamente algunos de estos aspectos, y otros aquí no contenidos, sobre los que quiero incidir dada la gran importancia que tiene su conocimiento para el estudio de la escultura.

Bases teóricas en la creación de imágenes en el barroco

En los últimos años son cada vez más frecuentes los estudios de historia del arte en España que buscan su razón de ser en planteamientos teóricos. No ha sido fácil romper la inercia anterior que dejaba al margen cualquier reflexión especulativa sobre la obra de arte. La

* Doutor em História da Arte
Professor da Universidade de Valladolid/
Espanha

1. MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura barroca en España 1600/1700*. Madrid, 1983. Entre los numerosos trabajos sobre escultura barroca del autor cabe mencionar su *Escultura barroca castellana*. Madrid-Valladolid, 1958-1971, y *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980.

2. MARTIN GONZALEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, y *El escultor en el Siglo de Oro (Discurso de entrada en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando)*. Madrid, 1985.



Martínez Montañés
Pintado por Velázquez
Museo del Prado
Madrid/España

3. MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1882-1891. SANCHEZ CANTON, F.J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923-1941, vol. I, p. X.

4. En los últimos años el interés por los aspectos teóricos ha aumentado considerablemente, si bien la mayoría de los estudios se refieren a la pintura. Cfr. por ejemplo, BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1980 [1978]; CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981; asimismo hay estudios monográficos como la edición crítica de *El arte de la pintura de Francisco Pacheco, a cargo de B. Bassegoda i Hugas* (Madrid, 1990).

5. Cfr. a modo de ejemplo, GARCIA GAINZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1969; y ANDRES ORDAX, S., *La escultura romanista en Alava*. Vitoria, 1973.

6. BELLORI, G.P., *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Roma, 1672, I, p. 3.

7. BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas*. I. Madrid, 1997, p. 90.

8. *Sobre estas cuestiones teóricas es fundamental la obra de E. PANOFKY, Idea*. Madrid, 1989 [1924].

base de esto está en el peso del formalismo y el afán documentalista, pero no hay que olvidar los furibundos ataques a la teoría artística española por parte de personajes como Menéndez Pelayo de los que se hizo eco Sánchez Cantón; éste, a pesar de ser el primer compilador de la tratadística hispana, consideraba que editar algunos manuscritos o reeditar otros era “labor de mucho coste, gran trabajo, largo tiempo y [...] escasa utilidad [pues] a truke de caer en injusticias de detalle, puede asegurarse que solamente una quinta parte de cualquier tratado interesa al investigador actual”³. En realidad estos autores con sus críticas querían resaltar la, a su juicio, escasa calidad de los escritos artísticos españoles en comparación con los italianos. Sin embargo, la reacción de los historiadores ha sido de indiferencia por la teoría artística, tanto española —que tiene muchos aspectos de interés— como italiana, obviando cualquier debate⁴.

Frente a esto se hace necesario plantearse problemas hasta la fecha sólo parcialmente resueltos. En primer lugar la propia amplitud del término barroco y su cronología. Decir que el barroco en España comienza en 1600 no sólo es convencional sino falso. Para que esto fuera así habría que concluir en primer lugar que en toda España se produjo la eclosión de un nuevo estilo a la vez, lo cual es notorio que no ocurrió dadas las considerables diferencias entre centros artísticos. Asimismo, es insostenible el comienzo del siglo XVII como punto de partida; en esos momentos la vigencia del manierismo es prácticamente total: Pompeo Leoni muere en 1608, fecha en la que se terminaron los bronceos de los duques de Lerma, en los que colaboró Juan de Arfe; de Giambologna se instaló una escultura (*Sansón y el filisteo*) en 1604 en el Palacio de la Ribera de Valladolid; Juan Bautista Monegro vive hasta la década de 1620; y el peso del romanismo, definido por la claridad estructural de los retablos y la fuerte dependencia de modelos miguelangelescos en las esculturas, que permanece en vigor a comienzos del siglo XVII⁵. De nuevo se hace necesaria la reflexión teórica para delimitar que es el barroco y a su vez establecer las diferencias con el estilo que le precede. La formulación definitiva la realizó Bellori ya avanzado el siglo. Según él los artistas (que hoy llamamos barrocos) deben tomar sus modelos de la naturaleza, pero no como una simple copia — la mimesis del *Quattrocento* — sino formándose una *idea* por reflexión introspectiva. Para este teórico Dios creó la naturaleza “contemplándose intensamente a sí mismo” y de tal manera es como debe actuar el artista: “...los buenos pintores y escultores, imitando a aquel primer artesano [Dios], se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas. Esta *idea* [...] se nos revela a nosotros y descendiendo sobre los mármoles y sobre las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte...”⁶. En estos párrafos se expresa la esencia del barroco: las mejores obras serán aquellas que más se acerquen a la *idea*, la cual, a su vez, está contenida en la naturaleza. Desde luego no es fácil establecer el límite entre *idea* y naturaleza, pues la primera no es posible sin la contemplación y superación de la segunda; el artista barroco oscila entre una y otra sin encontrar el equilibrio imposible y en esto se concreta su barroquismo⁷, pero por lo que se refiere a la escultura española la referencia a la naturaleza, al ser humano de carne y hueso, fue más fuerte que a la *idea*, lo que conlleva un gran realismo.

La escultura barroca se basa en este principio que no tiene nada que ver con el manierismo, imperante en las primeras décadas del siglo XVII, donde se prescindía de la naturaleza como punto de partida para realizar la obra de arte; sólo importa el sujeto que es quien impone sus propias normas, su *maniera*, siguiendo los logros de los grandes maestros y despreciando al mundo como modelo⁸. Con todo el realismo de la escultura, especialmente de la talla policromada española, no se repite con la misma intensidad en la pintura, donde lo

simbólico tiene mayor peso.

Otra cuestión a tener en cuenta es la de la valoración de la escultura en el barroco. Aquí también tiene considerable importancia el estudio de las fuentes literarias. De todos los escritos españoles de los siglos XVII y XVIII que han llegado hasta nosotros sólo uno hace referencia clara en su título a la escultura y con propiedad, dada la fecha en que se escribió (1604), no podemos considerarlo perteneciente al barroco⁹. Estos textos se reparten entre los concernientes a la arquitectura y a la pintura. Esta era considerada arte principal con relación a la escultura, y a ella se refieren la mayoría de las reflexiones teóricas, aunque en diferentes ocasiones también se cite la escultura pero casi siempre con un interés comparativo, en el que esta última sale mal parada, siguiendo el famoso *paragone* de las artes establecido al menos desde Leonardo da Vinci. Este es el caso de Francisco Pacheco quien publicó en 1649 su *Arte de la pintura* comparando ésta con la escultura¹⁰; como se puede suponer los argumentos de los pintores acallan a los escultores, pues siempre tienen la postrera palabra. El suegro de Velázquez no tuvo demasiadas complicaciones para encontrar las fuentes apropiadas a su tesis. Desde los inicios del renacimiento la pintura había gozado de preeminencia, identificándose en cuanto a su liberalidad con la poesía: *ut pictura poesis*, retomando la frase de Horacio, será el lema de los artistas desde el siglo XV. La escultura tenía su valedor en Miguel Ángel, pero eran demasiadas las voces que clamaban por la superioridad de la pintura, incluso apoyándose en el más famoso escrito sobre las artes de la Antigüedad, la obra de Plinio¹¹. En el fondo con la exaltación de la pintura se buscaba el reconocimiento de su práctica como un arte liberal, con todo lo que esto significaba —exención de impuestos, reconocimiento social, separación absoluta del artesanado...—, lo que en Italia se consiguió ya en el siglo XVI, pero en España este debate continuaba vigente en el barroco.

El escultor y su mundo: clientela y obras

Hasta 1658 Velázquez no consiguió que se le concediese el hábito de Santiago. Era el primer artista español que alcanzaba una dignidad semejante y en el fondo se trataba del reconocimiento de la pintura como un arte noble. Pero Velázquez fue un caso excepcional, directamente apoyado en su solicitud por Felipe IV, pues aún Palomino a comienzos del siglo XVIII seguía insistiendo en la liberalidad de la pintura¹². Para el escultor las cosas fueron incluso más difíciles. Al margen del argumento de mayor antigüedad que esgrimían los pintores, éstos también hacían hincapié en la inexistencia de trabajo físico en la elaboración de un cuadro. Manejar un pincel era como utilizar una pluma con la que escribir. Sin embargo, los escultores sí efectuaban esfuerzo físico a la hora de realizar su obra, lo que se identificaba con trabajo manual. Si a esto unimos el escaso interés que la escultura despertaba en círculos cortesanos, frente al auge de la pintura, se hace patente la poca consideración social de la que gozaron en el barroco. El grado de aceptación de Alonso Berruguete en el siglo XVI, que incluso llegó a ostentar un señorío, no se repitió en la centuria siguiente. Hubo escultores del rey, como José de Mora, La Roldana, Nicolás de Bussy o Pedro Duque Cornejo, pero su número es muy reducido en comparación con los pintores.

Limitadas las posibilidades en la Corte la escultura se desarrolló en los grandes centros de Valladolid, Sevilla y Granada — y otros de menor importancia — teniendo por clientela a una sociedad en la que lo religioso penetraba en los mínimos detalles de la existencia, dejando muy poco espacio a lo civil. Así, los principales comitentes de obras serán las parroquias, los monasterios y, como novedad, las cofradías. Las parroquias encargan grandes retablos, cuya traza en principio no corresponde al escultor, sino a un arquitecto — como es el caso del retablo mayor del monasterio de Guadalupe, trazado por Juan Gómez de Mora



San Antón - Diego de Anicue
Iglesia de los SS. Juanes
Nava del Rey
Valladolid/España

9. CESPEDES, P. de, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*. [1604] (Publicado por J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico...*, Madrid, 1800, vol. V, pp. 269-352. *Las biografías de Palomino sí que hacen alguna referencia a escultores, pero apenas son testimoniales comparadas con la atención que presta a la pintura.*

10. PACHECO, F., *Arte de la pintura*. Sevilla, 1649. (Ed. moderna de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990). En el Libro I, capítulos II-IV y V, defiende la soberanía de la pintura sobre la escultura.

11. PLINIO, *Naturalis Historia*. Este autor da argumentos para los dos bandos. En el Libro 35, 55 defiende la antigüedad de la pintura, pero en el Libro 36, 15 expresa lo contrario. Ambos razonamientos fueron tenidos en cuenta por Pacheco quien los interpretó de forma laudatoria para la pintura.

12. PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1715-1724.



*Gregório Fernandez
Retablo mayor de la Catedral
Plasencia/España*

(1614) y cuyo dibujo conservamos -, aunque excepcionalmente el mismo artista puede encargarse de todo como hizo Alonso Cano, arquitecto, pintor y escultor, quien realizó los diseños de sus retablos (v. gr. el de San Andrés, Madrid, ca. 1642); asimismo en la fábrica de uno de estos grandes conjuntos interviene otro personaje, el ensamblador, hecho que obliga a tener presente las relaciones entre artistas a la hora de aproximarnos a los retablos. A su vez, y con las sucesivas beatificaciones y canonizaciones que se llevan a cabo desde comienzos del siglo XVII, son muchos los nuevos santos (o beatos) que requieren de imágenes para su veneración, y algunos son españoles – Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Pedro de Alcántara -, lo que por su filiación les hace más próximos y queridos a la devoción popular. Los monasterios también se constituyeron en importantes clientes de los escultores, embelleciendo sus dependencias, destacando algunas intervenciones extraordinarias como las llevadas a cabo en las Cartujas de Granada y del Paular.

El caso de las cofradías es un tanto diferente. Entroncadas con los gremios de oficios adquieren un carácter religioso y gran auge a comienzos del siglo XVII después de que se regulara su constitución por los papas Clemente VIII y Pablo V¹³. Las de carácter penitencial encargaron obras escultóricas que representaban diferentes episodios de la Pasión, con la finalidad de sacarlas en procesión, especialmente en Semana Santa, lo que constituye un rasgo genuino español que se trasladará a América. Así se crearon los “pasos”, que obligaban al escultor a realizar una obra que iba a contemplarse en movimiento y desde múltiples puntos de vista. En los de una sola imagen en principio bastaba con tallar la parte posterior de la pieza, pero en los conjuntos las relaciones espaciales suponían una extraordinaria complicación: por lo general el escultor opta por eliminar la visión frontal y abre el conjunto a todos los ángulos exigiendo la contemplación mediante el giro completo a la obra. En este sentido el movimiento es doble: al que se imprime a las propias esculturas hay que sumar el del espectador.

Si bien la mayor parte de los encargos que el escultor recibe son de carácter religioso, aunque en algunos casos el comitente no lo sea (el Concejo de Nava del Rey (Valladolid) costeó el retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, con traza de Francisco de Mora (1612), ensamblaje de Francisco Velázquez y esculturas de Gregorio Fernández), también hay obra civil propiamente dicha (fachada de la Universidad de Valladolid, con esculturas en piedra de Antonio Tomé y de sus hijos Narciso y Diego realizadas en la segunda década del siglo XVIII). En todo caso es evidente la reducida presencia de la escultura civil con relación a las obras religiosas; prácticamente hay que ir enumerando cada intervención como un hito – esculturas del Palacio Real, que mandó retirar Carlos III, esculturas en la catedral de Jaén... -, que por su ubicación exterior se esculpieron en material menos perecedero que la madera. Nunca se han explicado suficientemente las causas del poco aprecio por la escultura fuera del ámbito religioso. No deja de ser sorprendente el gran interés que hay en los círculos cortesanos españoles por la pintura italiana y a su vez el desdén por la escultura. Sólo en el Palacio del Buen Retiro se colocaron algunas y, también como hecho excepcional, destaca la estancia en la Corte en 1635 de Martínez Montañés realizando un busto en arcilla de Felipe IV que se envió a Florencia para que Pietro Tacca pudiera completar la estatua ecuestre del monarca.

La práctica de la escultura

No es mucho lo que sabemos sobre la formación y los progresos que tenía que demostrar el escultor en ciernes para alcanzar el grado de maestro. Los comienzos siempre pasaban por el taller de algún artista, a veces familiar, donde el joven se ejercitaba en todos los aspectos, por supuesto que también en los meramente artesanales. Esta relación entre el maestro y el

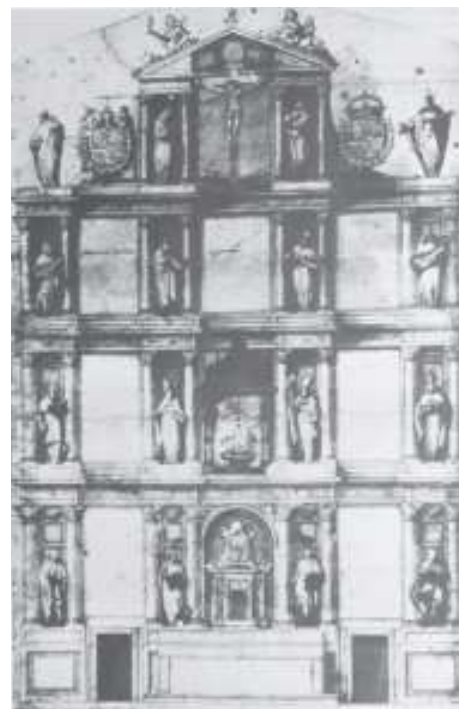
13. Las Constituciones promulgadas por estos papas fueron: Clemente VIII Quicumque (1604) y Pablo V Quae salubriter (1610).

aprendiz se pactaba mediante un contrato cuya duración por lo general se prolongaba por cuatro años, o incluso más. A partir de aquí parece que existen importantes diferencias entre las regiones. En Andalucía se constata un considerable número de cartas de examen según las cuales el postulante tenía que demostrar su capacidad ante un tribunal de maestros; si conseguía superar la prueba obtenía la cualificación para ejercer su arte, es decir, podía contratar las obras por sí mismo. Esta graduación tenía fundamentalmente un interés corporativo, que buscaba poner trabas a la intervención de un no examinado que pudiera hacerse con un encargo. De sobra es conocido el caso de Zurbarán, al que Alonso Cano quiso impedir que trabajara en Sevilla por no estar examinado allí, o cómo Francisco Pacheco denunció a Martínez Montañés quien, siendo escultor, contrató además del ensamblaje y la talla la policromía del retablo de Santa Clara en esa ciudad. El acotamiento de actividades, con el evidente cariz económico, estaba en la base de estas disputas, no la defensa de la calidad artística¹⁴.

Frente a este sistema que se da en Andalucía en Castilla no está claro como se soluciona. No se han encontrado cartas de examen ni se tiene conocimiento de litigios entre artistas por la defensa de su actividad, lo que hace suponer que tal vez no se llevaran a cabo exámenes para la obtención del grado de maestro, aunque existe un documento donde los pintores de Valladolid reclamaban ciertos derechos declarando que los firmantes eran “la mayor parte de los examinados en la dicha arte”¹⁵. Si no se hicieron exámenes convencionales habría que pensar en algún otro tipo de regulación, pues resulta difícil aceptar que cualquiera pudiese ejercer la escultura y sólo el mercado, aprobando o rechazando su arte, acabara por determinar la aceptación o no de su obra. Lo que sí conocemos, más por la arquitectura que por la pintura o escultura, es que en Castilla algunos maestros en diferentes ocasiones trabajaban para otros de más renombre, sin duda en momentos en los que carecían de obra propia.

Tanto en el periodo de aprendizaje como cuando ya se es maestro, el artista está íntimamente ligado al taller. Se puede decir que era su verdadera casa. Además el maestro estaba auxiliado por colaboradores que se encargaban de hacer buena parte de las obras. En el trabajo de escultura, sobre todo cuando se trataba de grandes conjuntos – retablos, pasos... – no podía ser de otra manera. Es impensable en un único artista realizando toda la labor (sirva de ejemplo el retablo mayor y laterales que en 1621 contrató Martínez Montañés para la iglesia del convento de santa Clara de Sevilla, donde se constata la intervención de Francisco de Ocampo). El problema está en la escasez de datos que tenemos de los colaboradores, aunque excepcionalmente poseemos algunas noticias muy precisas, como las referentes al taller de Gregorio Fernández¹⁶, quien contó con considerable ayuda en algunas obras como el retablo de la Catedral de Plasencia. Cualquier tipo de acuerdo con los clientes lo llevaba a cabo el artista principal, y la relación de éste con los miembros de su taller permanecía en el ámbito de lo privado. Por otra parte los oficiales debían seguir el “estilo” del maestro, sin que a veces sea posible establecer los límites utilizando el formalismo, o incluso aparece el problema invertido: lo que sin duda adscribiríamos a un escultor por la identidad formal resulta ser de otro; tal es el caso de la talla de *San Antón*, en la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, documentada como de Diego Anicque pero muy próxima a la manera de hacer de Gregorio Fernández, y es que la creación de tipos en la escultura barroca española fue una constante; los grandes maestros consiguieron imponer modelos que se repitieron con frecuencia por otros artistas menos dotados que no tenían por qué ser necesariamente miembros de su taller.

En este entramado de colaboraciones el escultor con frecuencia se vio obligado a establecer asociaciones con otros artistas ajenos a su taller. Esto es muy frecuente respecto a los policromadores¹⁷, pues la mayor parte de la escultura española barroca se realizó en madera – hay obra en alabastro y es escasa la utilización de otros materiales – lo que suponía



Juan Gomez de Mora
Retablo del Monasterio de Guadalupe
1614
Cáceres/España

14. Cfr. MARTIN GONZALEZ, J.J., *El artista...*, p. 17-24.

15. URREA, J., “La pintura en Valladolid en el siglo XVII” en *Historia de Valladolid. Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1982, p. 159.

16. FERNANDEZ DEL HOYO, M.A., “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él” *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), pp. 347-374.

17. No son muchos los estudios que poseemos sobre la policromía. Cfr. SANCHEZ-MESA, D., *Técnica de la escultura policroma granadina*. Granada, 1971.



*Gregorio Fernandez
Detalle del Cristo Muerto
Museo Nacional de Escultura
Valladolid/España*

que la talla no se daba por terminada mientras no recibía el dorado y policromado, pero también con ensambladores cuando se trata de un retablo, y aquí sí tenemos más noticias por tratarse de personas con las que normalmente establecía un contrato formal. Con todo, son mucho más ricos los datos que poseemos de pintores que de escultores, lo que resulta lógico teniendo en cuenta la primacía que en el periodo barroco ejerció la pintura.

Los usos de la escultura barroca

Hay que insistir en que en los siglos XVII y XVIII la pintura se convierte en la manifestación artística más importante en España. Las clases cultas hacen acopio de pinturas creando algunas importantes colecciones (extraordinaria es la de Felipe IV, donde la escultura sólo alcanza valor testimonial). Sin embargo, el pueblo llano se siente más identificado con la escultura. La talla se presenta más inmediata: se desarrolla en el espacio y admite gracias la introducción de todo tipo de postizos, además de la policromía, alcanzar una sensación de realismo impensable en una pintura. Esta proximidad de la escultura va a ser utilizada por la religión en aras de resaltar sus dogmas como ya se había propugnado un milenio antes. Así, hacia el año 600 el papa San Gregorio Magno, ante la crisis iconoclasta que se avecinaba defendió las imágenes como Biblia de iletrados pues "...para los ignorantes que las contemplan [son] lo mismo que la escritura para los que saben leer...". El Concilio de Trento puso reparos a la representación de imágenes ante los nuevos iconoclastas que constituían los protestantes, pero jamás las prohibió, es más en la última sesión conciliar se reconocía su valor para adoctrinar ordenando que "Enseñen también con diligencia los obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresadas en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe...".

En el barroco este mandato alcanzó su máxima expresión. Las imágenes, fundamentalmente esculturas, recordaban al pueblo los misterios religiosos y además servían de punto de referencia en muchos de los encendidos sermones que desde los púlpitos o en plazas públicas corrían a cargo de los predicadores¹⁸. Los enormes retablos permitían seguir los pasajes evangélicos o la hagiografía de algún miembro destacado de la Iglesia. Los pasos llevaban esto al paroxismo cuando recorrían las calles en procesión: escenas de prendimientos, crucifixiones, descendimientos, entierros, yacentes, piedades... llegaban a lo más profundo del sentimiento de la gente. No es difícil imaginarse lo que supuso esta práctica pues todavía hoy, a pesar de los profundos cambios en la religiosidad popular y cuando la luz eléctrica, los luminosos de neón, el ruido de los automóviles... inundan nuestras ciudades, contemplar el paso de una procesión el Jueves o Viernes Santo en Valladolid, Medina de Rioseco, Zamora, Granada o Sevilla, es un espectáculo inolvidable. En este sentido escultura y pintura tuvieron una incidencia opuesta en las clases cultas y en el pueblo llano; la última fue la manifestación artística preferida del entorno cortesano, mientras que la escultura fue más querida por la gente sencilla capaz de proyectar sus sentimientos sobre unas imágenes tan llenas de realismo que se antojaban de carne y hueso.

¹⁸. Cfr: DAVILA FERNANDEZ, M.P., *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980.



Francisco de Moure
Silleria del coro de la Catedral - 1621/1625
Lugo/España