

7. LA IMAGINERÍA CASTELLANA EN EL RENACIMIENTO Y EN EL BARROCO

Técnicas y géneros

El material

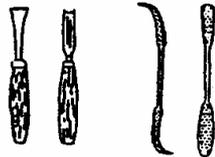
La madera se trabaja extrayendo trozos de un bloque inicial, es decir, se *talla*.

La madera elegida por el escultor o imaginero debía estar bien seca para evitar grietas o deformaciones.

Las maderas duras (caoba, nogal...) estaban indicadas para una talla minuciosa debido a sus fibras compactas y, por su belleza, no solían policromarse; las blandas (pino, haya...) con fibras esponjadas y veteado más marcado, debían cubrirse con policromía.

La talla

Tras realizar bocetos en papel y, a menudo, modelos en barro o cera, el escultor tallaba la madera con gubias (cuchillas con las que rebajaba el material) y escofinas (limas con las que alisaba la superficie).



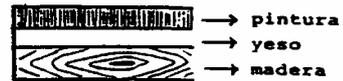
Dado el limitado grosor de los troncos, habitualmente las esculturas debían realizarse en varios bloques que se unían entre sí con espigas y cola. Además, solían vaciarse para aligerar su peso y evitar las grietas producidas por los posibles cambios de humedad.

Una vez tallada la escultura, podía barnizarse y darse por concluido el trabajo.

La policromía

Con frecuencia, para ocultar la calidad de la madera, conseguir mayor realismo o dignificar a los personajes, la obra se policromaba o doraba. Para ello:

* Se recubría primero, a brocha, con una preparación de capas finas de yeso mezclado con agua y cola.



* Después se aplicaban los colores con pincel, imitando la piel, el cabello y los vestidos lisos o decorados.



* Cuando la escultura iba a llevar partes doradas, el yeso se recubría de bol (arcilla roja disuelta en cola) que servía de soporte a las hojas

de oro que luego se pegaban encima.

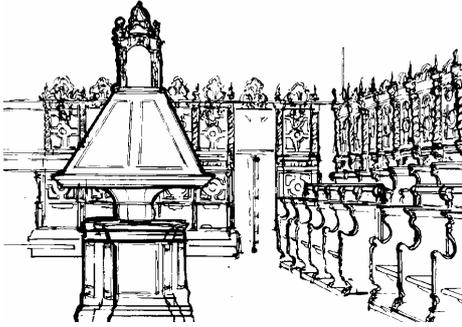
* A veces, sobre el oro se aplicaba una capa de pintura que después se reyaba con un punzón haciendo dibujos (lunares, rombos, estrellas...) que dejaban al descubierto el oro de fondo y recibía el nombre de *estofado*.

Para que la escultura pareciera más real, se podían añadir *postizos* de diferentes materiales: ojos de cristal, dientes de marfil, heridas de corcho...

Géneros escultóricos

El retablo, colocado tras el altar, constituía el marco perfecto para la ubicación de imágenes que mostrasen a los fieles las verdades de la fe. En el próximo capítulo estudiaremos este género con todo detalle.

Junto a él destaca la sillería de coro, que surge



por la necesidad de limitar, dentro del templo, el espacio reservado al clero. Formada por un conjunto de asientos, suele mostrar ricos repertorios decorativos y narraciones.

Ambas obras requerían la intervención de los siguientes técnicos y artistas:

- Tracista (diseño).
- Entallador (ornamentación).
- Escultor (figuras y relieves).
- Pintor (escenas pintadas).
- Policromador (dorado y policromado).
- Ensamblador (encaje de piezas al término de

la obra).

También la imagería exenta está representada a lo largo de todos los estilos, siendo el siglo XVII el que conoce su mayor auge a través de la imagen procesional.

Dentro de esta última se encuentra el *paso*, compuesto por grupos de figuras que recrean episodios de la Pasión de Cristo.

Tipos de escultura

En los géneros expuestos se suelen combinar dos tipos de escultura:

* **RELIEVE**, o escultura que sobresale de un fondo que le sirve de base. Ligado sobre todo a la representación narrativa de retablos, sillerías, sepulcros y arquitectura.

* **BULTO REDONDO**, o escultura aislada. Más unido a la representación individual; cuando forma parte de retablos, no suele tener tallada la parte posterior.

Imagería renacentista

Alonso Berruguete (1488?-1561)

Hijo del pintor Pedro Berruguete, nace en Paredes de Nava (Palencia). Hacia 1507 viaja a Italia donde permanece varios años completando su formación a través del conocimiento de los modelos de la Antigüedad Clásica y la obra de los grandes maestros del Renacimiento. Durante esta estancia participa en la gestación de un nuevo movimiento artístico, el Manierismo, dentro del que desarrollará toda su obra posterior.

RETABLO MAYOR DE SAN BENITO EL REAL, DE VALLADOLID

El retablo constaba de un gran cuerpo semicircular flanqueado por dos alas rectas. Se presentaba verticalmente dividido en cinco

Constituye una de las obras maestras de Berruguete y, también, la más azarosa historia. Concertado, en 1526, con el abad del Monasterio de San Benito el Real, Fray Alonso de Toro, finalizó su ejecución en 1532.

Permaneció instalado en la cabecera de su iglesia hasta 1842 cuando, merced a los decretos desamortizadores, la pintura y la escultura que lo formaban, fueron desmontadas y trasladadas al antiguo Museo Provincial. El armazón del retablo continúa en la Iglesia hasta 1881, sufriendo grave deterioro y pérdida parciales por el descuido y abandono al que estuvo sometido.

calles separadas por sus correspondientes entrecalles, y horizontalmente en banco y dos grandes cuerpos. Remataban el ábside central

una enorme concha o venera, estando coronados los laterales por frontones; elementos arquitectónicos renacentistas (columnas alabastradas, pilastras, entablamentos...) formaban esta estructura, profusamente ornamentada con motivos decorativos del mismo estilo (grutescos, mascarones, trofeos...).

En este retablo se ordenaban pinturas, relieves y figuras de bulto, mostrando diferentes escenas de la vida de Cristo y de San Benito, profetas y personajes del Antiguo Testamento (de difícil identificación por carecer de atributo), apóstoles, evangelistas y santos.

Frente al Renacimiento que consideraba cuerpo y espíritu como una unidad armónica y equilibrada, el **Manierismo**, surgido de su crisis, defiende la superioridad del espíritu y considera que sólo en lucha con el cuerpo, desfigurándolo y destruyendo sus formas, puede manifestarse. El alargamiento de la figura, la tensión desenfadada, las violentas contorsiones, la inestabilidad... son algunos de los recursos utilizados en escultura para reflejar esta idea.

La obra de Berruguete, al servicio de una religiosidad que necesita del drama y la emoción para manifestarse, participa de este lenguaje como más idóneo para plasmar la angustia espiritual que suele dominar a sus figuras.

La fuerza de este sentimiento alarga los cuerpos y los crispa en una tensión que se traduce en movimiento violento semejante a llamas que hace mantener a sus figuras un difícil equilibrio. Los ropajes, finos y adheridos, a las delgadas anatomías, no hacen más que reforzar ese dinamismo ascendente.

Los rostros irreales y, con frecuencia, asimétricos, repiten una expresión dolorida, concretada en anhelantes bocas abiertas, ojos oblicuos y apretado entrecejo.

La rica policromía de *estofado*, con su enorme abundancia de oro y una gran variedad de motivos grabados en él, contribuye a reforzar

el aspecto sobrenatural de sus figuras.

Juan de Juní (1507?-1577)

Nacido posiblemente en la ciudad francesa de Joigny (entre Borgoña y Champaña) a la que su apellido parece hacer referencia, se establece en España hacia 1533, atraído por la importante actividad artística que se desarrolla en este momento en nuestro país, y aquí se convierte, junto con Berruguete, en una de las figuras cumbres del Manierismo expresivo o emocionalista del período central del siglo.

Juní logra plasmar en sus obras el sentir espiritual de la época. El dolor, la aflicción, el sufrimiento, que por influencia del pensamiento místico se consideran caminos para llegar a Dios, son elevados por él a categoría artística y a su mejor manifestación va adecuando las formas externas.

Para expresarlo se vale de un movimiento violento que llega a traducirse en torsión, denunciando una suprema angustia de ánimo. Este movimiento, que parte del espíritu, agita unos cuerpos robustos y sacude unos baños blandos y resbaladizos, llenos de vida, que se retuercen en su abundancia con la misma violencia que las carnes, expresando tanto como ellas.

Los rostros, de evidente naturalismo, consiguen unas calidades de blandura y morbidez excelentes, en virtud de una depurada técnica, y, junto con las manos de gestos teatrales, dan rienda suelta a toda la emoción interna.

EL ENTIERRO DE CRISTO

Realizado por Juan de Juní entre 1541 y 1544 por encargo de Fray Antonio de Guevara, ilustre franciscano, cronista del emperador Carlos V y obispo de Mondoñedo. Este conjunto funerario se encontraba en el desaparecido convento de San Francisco de Valladolid, en un a capilla funeraria que para su enterramiento tenía este personaje.



Según antiguas descripciones conservadas, el grupo se encontraba dentro de un retablo de dos cuerpos, escoltados en el interior por dos soldados, romano y judío. La estructura del retablo, los soldados y el resto de la decoración de la capilla estaban realizados en yesería y desaparecieron al ser derribado el convento.

El grupo se compone de siete figuras. La principal, Cristo muerto, articula la disposición de las seis restantes. Estas se distribuyen simétricamente en torno a un eje que divide al grupo de la Virgen y San Juan, y lo hacen de tal forma que el movimiento de una figura es contrarrestado en el lugar opuesto por otra similar, estando sus posiciones (de rodillas, de pie...) condicionadas a conseguir una visión completa del conjunto.

La figura de Cristo descansa sobre un sarcófago en el que aparecen colocados los escudos de Fray Antonio de Guevara. De cuerpo y cabeza majestuosos, son su policromía (tonos violáceos, sangre cuajada y negruzca indicando la duración del suplicio...) y

sus manos (rotas y descoyuntadas) las que llevan el mayor peso expresivo, transmitiendo por sí solas todo el horror de la muerte.

El resto de las figuras expresa su reacción ante esta muerte. La Virgen presenta sus brazos al Hijo siendo suavemente contenida por San Juan. El movimiento de ambos se contrarresta al chocar, componiendo un conjunto vertical reposado.

A la izquierda, Salomé y José de Arimatea, encarándose este último con el espectador, como obligándole a salir de su pasividad ante la escena, muestran unos desfigurados rostros, decrépitos y blandos por el profundo sufrimiento físico y moral.

A la derecha, M^a Magdalena, la figura más delicada del conjunto, demuestra su dolor con un movimiento de torbellino, en el que también participan sus abundantes ropajes.



Nicodemo, con una soberbia cabeza clásica, nos dirige nuevamente al grupo central.

Todos estos personajes se aplican a la tarea de amortajamiento: retirando espinas, limpiando heridas, perfumando el cuerpo... y a esta labor responden los objetos que portan (jarros, paños, tarros de perfume).

Las figuras que integran el grupo del Entierro de Cristo reflejan, de una forma perfecta, las características del estilo del artista.

Imaginería barroca

Escultura Barroca

El Barroco español conoce dos momentos bien diferenciados:

En el **siglo XVII** se asiste a un espectacular auge de la imagen religiosa. La Iglesia Católica en oposición a la Protestante, defiende su valor pedagógico y moral, y la utiliza como instrumento de acercamiento a los fieles, fijando normas para hacerla comprensible, verosímil y capaz de emocionar.

Partiendo de estos principios se utiliza el realismo como lenguaje plástico más idóneo, se policroman las figuras con colores planos y uniformes para evitar la distracción del fiel, se emplean postizos para reforzar el naturalismo y surge un nuevo programa temático con episodios de la Pasión de Cristo, escenas de exaltación mariana y variada representación de santos (mártires, penitentes, místicos...).

Este siglo contará con dos principales escuelas escultóricas: la castellana, con Gregorio Fernández como máximo exponente, y la andaluza, con más artistas de primera fila, como Martínez Montañés o Pedro de Mena.

El **siglo XVIII**, influido por el cambio dinástico de Austrias por Borbones al morir Carlos II sin descendencia, traerá consigo (entre otras reformas) un nuevo arte oficial de gusto europeo, realizado por artistas franceses e italianos que aportan a nuestra escultura gracia, elegancia, dinamismo y teatralidad.

La policromía de sus obras fue realizada por diversos pintores con los que trabajó en estrecha

Junto a él, permanece vigente la imaginería religiosa tradicional aunque, por su influencia, se prefieren los temas amables (Jesús Niño, Familia de la Virgen...), el pequeño tamaño, las formas elegantes y refinadas, el dinamismo y la ausencia de intensidad dramática.

Gregorio Fernández (1576-1636)

Constituye la personalidad más importante del Barroco castellano del siglo XVII.

Natural de Sarria (Lugo) se estableció pronto en Valladolid, desde donde desarrollo su actividad profesional. Contó con una amplia clientela tanto popular como culta (monarquía, nobleza, órdenes religiosas, cofradías) cuyos abundantes encargos le obligaron a montar un taller con muchos colaboradores.

Ejerció su oficio con gran perfección técnica, lo que unido a su buen conocimiento del cuerpo humano le permitió dar a sus figuras un realismo que será el rasgo definidor de su obra. Detalla cuidadosamente las anatomías, matizando la dureza de los huesos, la tensión de los musculosa, la blandura de la carne o la suavidad de la piel. Con igual minuciosidad dispone cabellos y barbas, en mechones y rizos apuntados, que parecen húmedos.

Frente a la gran plasticidad de los cuerpos, los ropajes parecen pesados y acartonados, formando pliegues rígidos y angulosos que producen fuertes contrastes de luces y sombras, constituyendo una de sus características más personales.

colaboración. Las encarnaciones suelen ser mates, y en las telas dominan los colores lisos, salvo pequeñas

cenefas, más vistosas, en los bordes. Recurre a los postizos para aumentar el realismo.

Sus figuras, en actitudes calmadas y contenidas, suelen expresar sereno dolor o experiencia mística, llevando el rostro y las manos el mayor peso expresivo.

Predominan en sus obras las figuras de bulto redondo, realizando sobre todo esculturas para retablos e imágenes procesionales, singularmente *Pasos*, algunos de los cuales aún forman parte de los desfiles de Semana Santa de Valladolid.

Creador de tipos iconográficos, su forma de representar determinados temas alcanzó gran éxito, repitiendo él mismo ciertos modelos y originando series: Inmaculada, Cristo Yacente, Santa Teresa...

LA PIEDAD CON LOS DOS LADRONES

El conjunto fue realizado en 1616 para la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias de Valladolid. El paso se completa con otras dos figuras —M^a Magdalena y San Juan— que siguen estando en la iglesia penitencial de dicha cofradía.



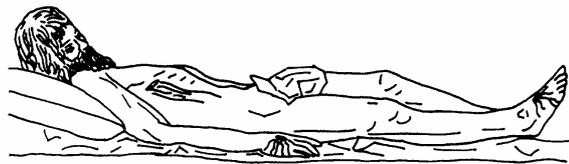
El grupo central está compuesto en diagonal. La Virgen eleva el brazo derecho en señal de dolor, mientras su mano izquierda sostiene firmemente al Hijo, que se apoya en su regazo. Ambas figuras están tratadas con belleza y elegancia.

Los dos ladrones son magníficos estudios anatómicos. Presentan una intencionada contraposición que aumenta la claridad narrativa. Dimas, el bueno, en serena actitud, cabeza hacia el

grupo central, rostro tranquilo y cabello ordenado; Gestas, el malo, con el cuerpo más crispado, pelo agitado, rostro desagradable y cabeza vuelta hacia el espectador.

CRISTO YACENTE

La imagen es uno de los numerosos ejemplares que realizó el artista representando a Cristo muerto sobre un sudario.



Presenta una cuidadísima talla, reflejando de modo muy naturalista, un cuerpo exhausto por el sufrimiento y un rostro demacrado. Su policromía es muy sobria y cuenta con un buen número de postizos: dientes de marfil, heridas de corcho, ojos de cristal, uñas de asta.

Fue tallado entre 1625-30 para la Casa Profesa de los Jesuitas, en Madrid.

BAUTISMO DE CRISTO

Realizado en 1624 para el antiguo convento de Carmen Descalzo, en Valladolid, este relieve ocupó el centro de un retablo.

Presenta las dos figuras principales casi exentas, sobre un fondo en el que el resto de los



elementos de la escena se resuelven mediante bajorrelieve y pintura. Muy naturalistas, cabría destacar en ellas la excelente mano izquierda de Cristo, y la elegante disposición arqueada del Bautista, cubierto con una piel de camello como alusión a su vida en el desierto.

SANTA TERESA

La figura procede del antiguo convento vallisoletano del Carmen Calzado, hoy desaparecido. La Santa eleva sus ojos al cielo en éxtasis, mientras recibe la inspiración divina. La disposición del lado izquierdo de su manto se ha explicado de dos maneras: está prendido el hábito, según moda de la época; o bien responde a la plasmación de un instante fugaz, en el que Santa Teresa suelta la capa, que tenía sujeta con la mano, al escuchar la voz divina.

Presenta una suntuosa policromía en la orla de las vestiduras, con imitación de pedrería.

Bibliografía:

Departamento de Acción Cultural del **Museo Nacional de Escultura**. Valladolid, 1994.

8. EL RETABLO BARROCO

Orígenes históricos del retablo

Los retablos se originaron a finales del siglo XI, como derivación del culto a las reliquias de los santos. Éstas se colocaban sobre el altar, o detrás y por encima de él, para ser expuestas a la veneración de los fieles. Las iglesias que no poseían reliquias de santos suplían esta carencia con pequeños cuadros, que representaban la efigie o escenas de la vida del Señor, de la Virgen o de los santos.

Estas tablas se situaban en la parte posterior de los altares, que estaban adosados al muro, por lo que recibieron el nombre de *retro-tabula*, y de ahí el nombre de *retablo*. Al principio eran de proporciones modestas. Algunos tenían forma de tríptico, con las hojas laterales girando sobre goznes, de manera que se podían cerrar sobre la tabla central.

Como todos los objetos de culto, tenían como fin ilustrar la fe y fomentar la piedad del celebrante y de los fieles asistentes a la liturgia. A lo largo de la historia, en ciertas épocas predominará el aspecto catequético y en otras el aspecto simbólico y devocional.

El retablo catequético

A lo largo de los siglos XII al XV, los retablos fueron adquiriendo dimensiones cada vez mayores. El material más común fue la madera dorada y policromada, con grandes cuadros de relieves o de pinturas. Entre éstos encontramos desde los más humildes hasta los más grandiosos, como los retablos catedralicios de Ávila y Salamanca, y, el mayor de todos, el *Retablo de la Cristiandad* de la Catedral de Sevilla. En otras iglesias y catedrales, prefieren la piedra, mármol o alabastro policromado, como en Huesca y en el Pilar de Zaragoza.

El retablo, tanto en el Gótico como en el Renacimiento, pone el acento en lo narrativo. La división en órdenes verticales y horizontales (*calles* y *cuerpos*) permiten establecer un orden jerárquico en la lectura de las tablas y escenas. Los retablos completaron la gran labor ilustrativa y catequética de los templos, en los que se desarrollaban los temas de

la Historia de la Salvación por medio de las pinturas murales y de las grandes vidrieras.

A finales del siglo XVI y en el siglo XVII se produce una evolución importante en el concepto y función del retablo. Se tiende a centrar la atención en un solo tema central, que, obviamente, aumenta de tamaño. Los retablos del manierismo y del protobarroco llevan a efecto los objetivos reformadores del Concilio de Trento:

*“Enseñen con gran empeño los obispos y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, representados en pinturas o en otras formas de figuración”*¹.

El retablo postridentino continúa orientado a ilustrar el conocimiento de la fe, y, a través de los sentidos, se dirige a la voluntad, a suscitar la devoción y a engrandecer el esplendor del culto.

El retablo escenográfico

¹ CONCILIO DE TRENTO, Sesión XXV, 3 diciembre 1563.

Un cambio de concepto iconológico del retablo se produce en la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII, cuando la escenografía de desarrolla de tal modo que deja en un segundo plano la figuración. Las tablas de los pintores del Renacimiento fueron reemplazadas por enormes y efectistas *maquinarias* que dejaban sorprendidos y atónitos al pueblo sencillo. El marco arquitectónico adquiere un total protagonismo: las columnas salomónicas o los estípites de orden gigante sustentan grandes arquitecturas, que ocupan todo el frente de la capilla mayor, inundando de tallas y de pinturas incluso las bóvedas o los muros laterales. Los grandes retablos mostrarán a los fieles la apoteósica imagen de la Iglesia triunfante, a través de la gloria de los santos.

El arte religioso del barroco –como el drama musical o la ópera– gusta de las grandes escenografías. Consecuentemente, el retablo forma parte, no de un gran libro como el retablo gótico o renacentista, sino de una especie de *teatro sagrado*, de una gran escena sacra, conjunción armoniosa de pintura, escultura y arquitectura ornamental, en la que se va a ver envuelto el fiel. El teatro, en el barroco, fue uno de los medios más importantes en la educación del pueblo.

El templo barroco desarrolla una compleja puesta en escena, por medio de su estructura espacial y de los elementos complementarios o decorativos. **El retablo barroco** establece una estructura dialogante, que favorece la oración y la relación de los fieles con Dios. Para conducir a los hombres a la actitud religiosa, al encuentro con Dios, se sirve de un doble elemento: la *fachada-retablo* y el *retablo-fachada*. El primero tiene la misión de efectuar el paso de la calle al templo, el tránsito de lo profano a lo sagrado. El segundo invita a trascender el tiempo para dar el salto a la eternidad. Para el viandante, la fachada es un anticipo del espacio sagrado que puede hallar en su interior. Para el fiel que entra en el templo, el retablo es un anticipo de la gloria, por cuyas puertas abiertas se puede acceder, por la intercesión de Cristo, de María y de los santos.

Una vez que, desde el ámbito profano de la calle, accedemos al espacio sacro del templo, la disposición longitudinal de la nave invita a recorrer un camino, evocación de la Iglesia que peregrina, para

llegar a un fin, que es el altar, Cristo, y al retablo, puerta del cielo, en el que habitan los santos.

El retablo, verdadera escena teatral, se convierte en la fachada de la eternidad por medio del total recubrimiento de los elementos arquitectónicos y superficies de fondos con panes de oro, que, por sus cualidades de inalterabilidad y suma riqueza, simboliza la eternidad. En el centro del retablo se abre el *camarín*, pequeña cámara que es el habitáculo de la imagen venerada, Jesucristo, la Virgen o algún Santo. Enriquecido con oros, telas y espejos, e iluminado interiormente con sorprendentes efectos de luz, es la apertura a la vida eterna, a la gloria de la que ya disfruta su ocupante.

En torno al camarín se sitúan diversas cajas, hornacinas o peanas, que albergan a santos intercesores. La teología de Trento pone el acento en la mediación y en el mérito de la Virgen y de los Santos, que participan del único mediador, Jesucristo, como reacción por el total rechazo que de ello hace el luteranismo. Estas figuras están relacionadas con la figura central y con los fieles, por lo que ayudan a acercarse con confianza a ella.

Por otra parte, el retablo, siguiendo la gran tradición iconológica del medievo, ofrecen una lectura por niveles horizontales y por simetría vertical. Partiendo de la línea de tierra se produce un ascenso hasta llegar a la bóveda celeste, por medio de la Iglesia militante y triunfante. La jerarquización de planos ascendentes se completa con la simetría vertical, situándose a la izquierda de la figura central los personajes del Antiguo Testamento, y a la derecha los del Nuevo Testamento.



Bibliografía:

CARRASCO TERRIZA, Manuel J., “Rocío de Vida. Programa iconográfico del retablo de Nuestra Señora del Rocío”, en *El escultor Manuel Carmona y el retablo de la Virgen del Rocío*. Caja San Fernando, Sevilla, 1998, págs. 27-60.