ÚLTIMAS TENDENCIAS EN LA IMAGINERÍA. DEL NEOBARROCO IMPERANTE A LA LLEGADA DEL HIPERREALISMO

José Manuel Torres Ponce, ***Universidad de Málaga***

1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo del presente artículo pretendemos abordar, desde un punto de vista científico, el fenómeno del hiperrealismo aplicado a la imaginería procesional. En los últimos años hemos asistido a un debate socio-artístico, que no ha tenido una fructífera repercusión en el ámbito académico, en el que se dilucidaba entre la continuidad en cuanto a la explotación de los postulados barrocos –representado sobre todo por la escuela sevillana- y la exploración de nuevos lenguajes aplicados a nuestra tradicional imaginería procesional –donde destacan las manos de artistas cordobeses y malagueños.

De esta forma, y con el objeto de arrojar un poco de luz a tan ardua cuestión, abordamos el estudio de las últimas tendencias en la imaginería andaluza realizando en primer lugar una introducción al estudio del hiperrealismo para, posteriormente, aplicar tales características a la escultura sacra y ver hasta qué punto es plausible la aplicación del término "hiperrealista" a tales manifestaciones artísticas.

Si bien es cierto que existe una amplia bibliografía que se ha detenido en el estudio del hiperrealismo como fenómeno artístico de la segunda mitad del siglo XX, igual de cierto resulta la práctica inexistencia de publicaciones que traten de la relación entre este fenómeno y la imaginería. Probablemente, ello venga justificado por la perpetuación de modelos surgidos en las centurias modernas –XVII y XVIII- y la explotación de los mismos por la escuela, que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ha marcado las directrices en el mundo de la imaginería: Sevilla; hasta el punto de que todo aquello que no pudiera ser tildado de "montañesino", "mesino"o "roldanesco" no era digno del más mínimo elogio artístico, cultural, social o académico. Pese a ello veremos cómo en algunas localidades españolas se han realizado piezas procesionales muy interesantes alejadas de tales adjetivaciones y

más acordes a los lenguajes artísticos surgidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido es encomiable la labor ejercida desde la web La Hornacina (www.lahornacina.com) que nos informa sobre las últimas creaciones y sus más reseñables características.

La imaginería barroca, indudablemente, forma parte de nuestro legado cultural; sin embargo, las poéticas explotadas en los Siglos de Oro no han sido superadas en la actualidad, hasta el punto de haber resurgido en la centuria pasada con una gran intensidad. En el caso sevillano, escultores de la talla y valía de Antonio Castillo Latrucci[1] (1982-1967), Antonio Illanes[2] (1901-1976) o Francisco Buiza (1922-1983), vieron supeditada su genialidad artística a la explotación de una gloria pasada y, hasta cierto punto, amanerada. A esta primera generación de tallistas, cuya labor escultórica se desarrolló pareja a la necesidad de repoblar las iglesias tras los devastadores sucesos de la década de los años treinta[3], sucedió una segunda que básicamente se limitó a continuar con la labor iniciada por los ya nombrados escultores. En pleno siglo XXI, Sevilla sigue anquilosada en una tradición escultórica que, si bien tiene una práctica de más de cuatrocientos años, no ha vuelto a aportar nada nuevo a la plástica desde hace décadas. Pese a la tendencia artística generalizada del uso de las fórmulas barrocas en la capital andaluza, existieron una serie de personalidades que intentaron arrojar aires novedosos a esta *praxis* y que son dignos de nombrar, tal es el caso de los escultores desaparecidos Joaquín Bilbao (1864-1934) o Luis Ortega Brú[4] (1916-1982) y, en la actualidad, Juan Manuel Miñarro (1954) .

Frente a esta situación se encuentran Málaga y Córdoba, dos ciudades que tradicionalmente han pertenecido a un círculo escultórico más fuerte, el granadino, y que, a pesar de los intentos –hasta tres en el caso malagueño- de formar una escuela propia nunca llegó a fructificar tal realidad. Analizando ambas ciudades por separado Córdoba contó con un círculo escultórico de posguerra con artistas de mediocre calidad pero que vinieron a asentar las bases de la actual escuela cordobesa en la que impera un lenguaje totalmente novedoso y radicalmente opuesto al

[1] Muy interesante para el estudio de este escultor: González Gómez, y Rojas-Marcos González, 2009.
[2] Véase Rufino, 1949.
[3] Ejemplarizante de las pérdidas sufridas en 1931 y 1936 son: Jiménez Guerrero, 2006 y Jiménez Guerrero, 2011.
[4] Luque Teruel *et al,* 2011.

sevillano pese a que, en ocasiones, no suponga una ruptura total con el pasado, como vamos a ver a continuación.

Fig 1. *Suso de Marcos tallando el San Fernando*. Parroquia del mismo nombre del Cónsul, Málaga. Taller Suso de Marcos, 2015. Foto: Suso de Marcos.

La exploración de nuevos caminos en la ciudad de Málaga llegó también de una forma temprana. En 1928 Francisco Palma García presentaba el revolucionario grupo escultórico de la Piedad donde plasmaba una "*perspicaz relectura de las claves barrocas […] fruto de su obsesiva admiración por el arte de Mena*"[5]. Lamentablemente los sucesos de mayo de 1931 y 1936 truncaron estos aires innovadores para imponer de nuevo el gusto barroco como consecuencia de las copias exactas de las obras perdidas o por la llegada de la influencia sevillana. Sin embargo, la pérdida del legado cultural de los siglos XVII, XVIII y XIX, con las referencias e influencias que ello conlleva; unido a la presencia de obras de Mariano Benlliure, José Capuz o Juan de Ávalos –sin duda los mejores escultores del panorama nacional del siglo XX- y las magistrales lecciones del escultor Suso de Marcos en el curso de Talla en madera, han contribuido a la creación de una joven escuela que empieza a aportar soluciones novedosas al ámbito escultórico, tomando como referencia nuevas y alternativas fuentes de inspiración que, unidas a las tradicionales, dan lugar a obras con un matiz muy novedoso.

Por otro lado, para poder abordar el estudio de los distintos lenguajes artísticos plasmados en nuestras semanas santas a lo largo de la segunda mitad del

[5] Sánchez López, 1996: p. 304.

siglo XX y principios del siglo XXI, es de obligado cumplimiento deconstruir una serie de tópicos que se han creado en torno a estas festividades. En primer lugar hay que someter a un arduo debate la idea barroca que parece que apellida a este fenómeno. Si bien es cierto que la Semana Santa hunde sus raíces en los siglos barrocos, igual de cierto es que la configuración de la misma se produce en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX a través de nombres propios como Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930) o Luis de Vicente[6] (1884-1928), en los casos de Sevilla y Málaga respectivamente. Por ello, si la configuración y las principales manifestaciones artísticas (tanto imágenes como orfebrería, bordado, talla…) son contemporáneas, ¿sólo tienen cabida aquellas obras que estén bajo el epíteto de "neo" o podemos hacer uso de los lenguajes imperantes en el siglo XX para paliar las necesidades artísticas que surgen al amparo de actos cultuales y salidas procesionales? Además ello nos lleva a enlazar con el segundo punto: tradicionalmente se viene afirmando que las imágenes antiguas cuentan con una valía artística mayor que las que se hacen en la actualidad, aseveración que se encuentra muy lejos de la realidad. Un elemento que hay que tener en cuenta es que "*no todo lo que se acumula tiene valor*"[7], es decir, no todo aquello que nos ha llegado del siglo XVI, XVII o XVIII tiene la necesidad de ser bueno por el simple hecho de haberse realizado en aquellos años. Dicha afirmación viene dada por la visualización y valoración de un mayor número de obras barrocas o neobarrocas que conlleva una minusvaloración y desprecio por las nuevas formas de interpretar la imaginaría tradicional.

Por último, también con el presente artículo pretendemos ampliar el nutrido número de publicaciones que en los últimos años está demostrando la buena salud académica de la que goza la Semana Santa, en general, y la de Málaga, en particular; gracias, a como apunta el profesor Sánchez López, "*a la calidad científica de los estudios emprendidos, la modernidad y rigor de los enfoques metodológicos y puntos de vista aplicados y la diversidad e interdisciplinariedad de los temas estudiados desde entonces* [década de los setenta] *hasta hoy*"[8].

[6] Una primera aproximación a su estudio lo supone: Díaz Ocejo, 2010: pp. 58-69.
[7] Agudo Torrico, 2009: p. 87.
[8] Sánchez López, 2012: p. 11.

2. ¿QUÉ ES EL HIPERREALISMO?.

Lejos de creer que el hiperrealismo es una corriente consustancial y exclusiva de la *praxis* imaginera, nos encontramos ante un movimiento artístico surgido en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, concretamente en la década de los sesenta, en el que "*las guerras, las desigualdades, el hambre, el cambio climático, el terrorismo, etc., son tan solo algunos de los aspectos sobre los que los artistas centran su atención, reflexionan y crean, con la intención de golpear la conciencia del espectador en particular y el de la sociedad en general"*[9]. Bajo dichos parámetros el hiperrealismo se hizo extensivo y meritorio a la práctica totalidad de las artes, no sólo a la escultura sino que también afectó a la pintura y a la fotografía. De esta forma surgía un arte que nos recordaba los horrores ocasionados por las guerras y las desigualdades provocadas por el sistema político, económico y social desarrollado tras la II Guerra Mundial e imperante en esos momentos.

Pero, ¿qué entendemos realmente por hiperrealismo? No se trata de llevar a cabo en este artículo una síntesis de lo que este movimiento ha aportado al mundo del arte, simplemente apuntar una serie de definiciones y obras para, posteriormente, establecer una comparativa y ver hasta qué punto algunas de las obras que hemos tildado de hiperrealistas no terminan de serlo y cuáles realmente lo podrían ser.

Una primera aproximación nos la otorga el propio diccionario de la Real Academia de la Lengua (RAE) quien para el término de hiperrealismo apunta la siguiente acepción "*realismo exacerbado"*[10]. Dicha interpretación que otorga nuestra lengua a este vocablo deriva directamente del análisis de los términos constitutivos hiper (del griego *hypér)* –más allá-, real (del latín *realis*) –verdadero- y el sufijo ismo (del griego *ismós* o del latín *ismus*) –doctrina, actividad, tendencia.

La aplicación, y su consiguiente explicación, en el mundo del arte viene avalado por la contemplación de esta palabra en los diccionarios de Arte publicados a lo largo del siglo XX. De esta forma el Diccionario de Arte del Siglo XX estipula que el hiperrealismo es un "*estilo de pintura, y en menor medida de escultura, que se populariza en Estados Unidos y Gran Bretaña a finales de los años sesenta. Se caracteriza por una minuciosa descripción e impersonal exactitud de los detalles con los que los temas son*

[9] Ara Fernández, 2009: p. 1.
[10] http://lema.rae.es/drae/?val=hiperrealismo [consultado el 05/01/2015]

tratados"[11]. Esta primera definición que aportamos nos otorga una de las grandes claves de este movimiento: la atención desmesurada hacia el gusto por el detalle que, en algunas ocasiones, puede, incluso, llevarnos a un estadio de irrealidad.

De este modo, y tras la Segunda Guerra Mundial, surge un movimiento efervescente que considera a la fotografía como gran modelo a imitar e incluso a superar como *"culminación de toda una trayectoria realista autóctona"*[12] que toma como referencia los problemas sociales y políticos del momento con el objeto de representarlos con el más mínimo detalle e impactar en el espectador.

Fig 2. *Dying Gaul.* Portland Art Museum. John de Andrea, 1984. Foto: Portland Art Museum (web).

En el campo de la escultura, la paternidad de este movimiento la ostenta el americano John de Andrea (1941) al que seguirán una serie de escultores como Evan Penny (1953), Ron Mueck (1958) o Jud Nelson (1959) que hacen uso de "*diversos materiales con el fin de obtener un parecido tan real como las esculturas humanas que pululan por los lugares más turísticos de algunas de nuestras ciudades"*[13]. Por ello, la característica principal de este movimiento va a ser la consecución de una obra que plasme la realidad de la forma más veraz posible, más aún si cabe que la propia fotografía. De este modo el modelo al natural se convierte en un objeto paradigmático y enigmático cuya finalidad es la de ser copiado y reproducido por nuestros escultores, al más mínimo detalle, sin ningún atisbo de idealización, y donde la anatomía naturalista vuelve a ser el centro de toda investigación. El objeto último de esta escultura –gracias al carácter volumétrico con el que cuenta- es la de incapacitar a nuestros sentidos,

[11] Arnáiz *et al,* 2001: p. 379.
[12] Sureda y Guash, 1993: p. 204.
[13] Ara Fernández, 2009: p. 1.

hasta sus últimas consecuencias, e imposibilitarnos para discernir entre realidad y fantasía. Uno de los grandes expertos en el arte del falseamiento del ojo a través de la escultura desnuda hiperrealista es John de Andrea.

Fig 3. *Bebé recien nacido*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Ron Mueck. Foto: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC) (web).

Por tanto, en esta nueva forma de entender el arte no tiene cabida la idealización, por mínima que sea, ya que el fin último de la obra es que el espectador se cuestione la condición humana y se replantee una serie de problemas, situaciones y hasta su propia existencia a través del reflejo personal en la escultura. Sirva para reafirmar estas palabras la obra de Ron Mueck, en general, y la escultura del *Bebé recién nacido* en particular, donde la atención y el gusto desmesurado por el detalle se reflejan extraordinariamente en la morfología y composición del rostro, el cuerpo, el cordón umbilical y las piernas que -aumentados de tamaño-, nos permite visionar la morfología de un recién nacido. A través de esta obra Mueck consigue engañar a nuestros sentidos cual *trompe l'oeil* y logra crear la sensación de necesidad de admirarlo y tocarlo cual bebe recién nacido se tratara.

En este sentido juegan un papel capital tanto el material usado como la indumentaria con las que las obras van a estar dotadas. En cuanto a la materia prima usada, nos encontramos con todos los productos sintéticos elaborados y conseguidos con el devenir temporal de la industrialización, es decir, se hará uso de siliconas, gomas y poliéster que brindan la oportunidad de conseguir una realidad

prácticamente inalcanzable a través del uso de otros materiales. Ello no implica que se vayan a dejar de utilizar los materiales más que tradicionales como el barro, la escayola o la madera, todos ellos bien policromados para conseguir una sensación de realidad más que tangible. Además, este tipo de obras son ataviadas con una indumentaria también muy veraz que producen la sensación y la necesidad de ser tocadas para comprobar si ciertamente estamos ante una obra o una persona real. Por citar alguna obra que ilustre estas palabras, resaltamos la labor de Duane Hanson donde las vestimentas elegidas se adaptan perfectamente al rol desempeñado por la escultura y se adhieren de una forma extremadamente realista a la piel de la obra, a través de pliegues y arrugas que simulan las distintas partes del cuerpo sin ningún tipo de complejo.

Fig. 4. *Touris.* Duane Hadson, 1974. Foto: Ann Jones.

En la temática existe un absoluto predominio por la representación del cuerpo humano justificado antropológicamente "*desde la óptica materialista y superficial de la sociedad de consumo en la que vivimos, el cuerpo es, en todo lugar y circunstancia, un reclamo visualmente atractivo y efectista, fervientemente deseado en lo propio y en lo ajeno por hombres y mujeres"*[14]. En las últimas décadas hemos asistido a una tendencia antropocéntrica que ha llevado a representar la figura del ser humano sin ningún tipo de idealización y con presencia de todos sus instintos, de tal forma que se ha producido, paralelamente, un proceso de sexualización de la representación humana sin parangón hasta la fecha.

[14] Sánchez López, 2014: p. 81.

Por otro lado, el cine y la fotografía van a ser elementos que se convierten en fuentes de inspiración para los escultores hiperrealistas, pero no interpretadas como elementos que copian la realidad exacta sino como una forma de representarla. De esta forma, y como apunta Rico Clavellino, "*en la cultura occidental, la experiencia de realidad se encuentra tamizada por los códigos propios de los medios de comunicación masivos, desde las imágenes televisivas, del cine a las fotografías de revista*"[15]. Por todo ello es sumamente lógico que se recurra a este tipo de avances y se hayan convertido en los últimos años en elementos de gran influencia para nuestros escultores.

En el caso de nuestro país el hiperrealismo escultórico ha contado con un menor número de seguidores. Reseñable es, por poner un ejemplo, la encomiable labor de Eugenio Merino[16] (1975) y Bárbara Almart[17]. En cuanto al primero, Eugenio Merino, ha supuesto toda una gran contribución al panorama artístico contemporáneo a través de una serie de obras que, si bien parten del hiperrealismo americano, pueden también enlazar con "*el surrealismo pop y el underground*"[18].

Fig. 5. *Always Franco*. ARCO. Eugenio Merino, 2012. Foto: Eugenio Merino.

[15] Rico Clavellino, 2013: p. 215.
[16] http://www.eugeniomerino.com/ [consultado 15-01-2015] y http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html [consultado 16-01-2015]
[17] Véase http://barbaralmart.blogspot.com.es/ [consultado 15-01-2015]
[18] Serzo, *Entrevista exprés-arte a…Eugenio Merino*. Disponible en http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html [consultado 16-01-2015]

A través de un sarcástico lenguaje, Eugenio, consigue llamar la atención del espectador tratando temas que enlazan el presente y el pasado plasmando la atemporalidad del Arte y de los asuntos tratados por él. Estas líneas, que definen parte de su obra, se materializan en una creación que le llevó al banquillo de los juzgados: *Always Franco* (2012), donde nos muestra al desaparecido dictador español dentro de una nevera como metáfora de la España franquista que sigue presente en la actualidad por temas muy diversos –Memoria Histórica, el juicio contra el juez Garzón o la polémica suscitada a tenor de la publicación del Diccionario Biográfico Español.

Respecto a Bárbara Almart su obra viene vinculada al desarrollo de los efectos especiales de grandes producciones cinematográficas. Es precisamente en este ámbito donde esta escultora ha conseguido alcanzar grandes cotas de hiperrealismo tanto en la representación del cuerpo humano como en la recreación de animales y seres fantásticos.

3. DEL REALISMO EXACERBADO Y EL HIPERREALISMO.

La búsqueda de la realidad ha sido siempre consustancial e inherente a la propia existencia humana, la necesidad de "*manifestar sus creencias mediante el estratégico empleo y la transformación de los materiales que la madre naturaleza le ha otorgado*"[19] ha sido una constante a lo largo de la Historia que se ha visto plasmada en las distintas manifestaciones artísticas que el hombre ha ido creando.

La copia exacta de la naturaleza, y el hecho de insuflar vida a la escultura, otorgaba al artista creador un rol de dios-demiurgo, como auténtico autor de un producto falto de la posesión de un alma que le otorgara vida. La potenciación del drama de la Pasión de Cristo justificó la presencia en la liturgia y en la paraliturgia de una serie de esculturas que, para determinadas representaciones –Pasión, Navidad, Epifanía, Ascensión-, cobraran vida y se movieran cual autómatas[20] con el mero objeto de copiar la acción humana de lo representado. La búsqueda de la realidad ha estado siempre vinculada al artista, hasta el punto de que en épocas en la

[19] García Díez, 2013: p. 39.
[20] Gran estudio de los autómatas es el que nos ofrece Sánchez López, 2010: pp. 96-127.

que las técnicas polícromas no permitían la imitación de la epidermis se colocaba piel animal con el mero objeto de simular la humana. Bajo esta premisa contamos con una serie de imágenes medievales que conservan estos añadidos como es el caso de la *Virgen de los Reyes*, patrona de Sevilla, que cuenta con piel de cabritillo policromada sobre su rostro; o el curioso caso del *Cristo de las Claras* de la ciudad de Palencia que cuenta con piel y pelo natural. Por tanto, la aplicación de los parámetros realistas a la imaginería viene vinculada con el surgimiento de la liturgia estacional, el desarrollo dramático de la liturgia y la puesta en escena de la paraliturgia, esto es, los ritos cultuales en la calle en los que se pretende una *Imitatio Christi* sin parangón –algo en lo que trabajará sumamente el movimiento hiperrealista-.

A lo largo de los siglos barrocos se sucedieron una serie de escultores que consiguieron plasmar en sus obras la representación de lo divino a través de unas poéticas naturalistas con altas dosis de idealización. En estos momentos se establece un arduo debate[21] teológico y artístico en torno a la reconstrucción histórica de los episodios de la Pasión y Muerte en la que la forma de la corona de espinas, la morfología de la cruz, del paño de pureza, la postura en la que fue crucificado, el número de clavos, la cantidad de latigazos, el letrero colgado sobre la cruz…todo ello manifiesta la necesidad de recreación *quasi* arqueológica de los acontecimientos sagrados vinculada, en todo momento, al desarrollo de la liturgia, las necesidades paralitúrgicas y la función catequética y de instrucción sobre un pueblo en su mayoría analfabeto.

La utilización de postizos –cuya génesis no parte de este tiempo, ya hemos comentado cómo en el Medievo se utilizaban las pieles de animales y el uso de postizos y aditamentos en la escultura está atestiguado desde el Antiguo Egipto- durante este período atestigua también los intentos por aproximarse lo máximo posible a la realidad. En este sentido hay que destacar la ardua labor de Francisco Pacheco al aconsejar que las imágenes no fueran dotadas de una serie de añadidos para simular la realidad. Sin embargo éstas empezarán a hacer uso de pelucas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, marfil o astas de toro…, todo ello con el objeto de simular el pelo, los ojos vidriosos, los dientes o las uñas. La idea de Francisco

[21] Por reseñar algunos de los personajes que formaron parte de estos interesantes debates contamos con la figura de Francisco Pacheco (1564-1644) en el siglo XVII y la de Fray Juan Interián de Ayala (1656-1730) en el siglo XVIII.

Pacheco se plasmó en su tratado *El arte de la pintura*[22] en la que defendía la ausencia de todos estos postizos en una imagen alegando que era la pintura, en el caso de que el pintor contara con cierta destreza, la que podía simular tal realidad. Estas teorías se plasmarán en el *Cristo de la Clemencia*, obra tallada por Martínez Montañés y policromada por Pacheco, en el que el uso de la pintura simula las heridas, las sombras e incluso las lágrimas. Curiosamente, y de forma contraria a lo exhortado por Pacheco, veremos cómo los postizos serán utilizados en la escultura para llevar a su grado superlativo la plasmación del realismo de mano de los Mora.

En líneas generales a lo largo del siglo XIX se va a producir una continuación de los postulados barrocos revividos en clave romántica e historicista fruto de la génesis y expansión de los movimientos nacionalistas en este siglo. Además, las distintas revoluciones, desamortizaciones, la invasión francesa y las nuevas corrientes ideológicas comenzaron a crear una sociedad que andaba los senderos del laicismo que conllevó una inherente y consecuente crisis de la imaginería tradicional. A ello hay que añadir los intentos, que se venían perpetrando desde el siglo XVIII, de que el barroco se diluyera a favor de una corriente neoclásica y academicista emanada desde la Corte madrileña y una nueva Casa reinante, que buscaba vincularse a un nuevo movimiento artístico en detrimento de la relación existente entre los Austrias y el Barroco.

El surgimiento del *revival* barroco llegará con fuerza tras la exposición iberoamericana de 1929 y la labor de Antonio Castillo Lastrucci. A partir de este momento se comenzaba una masiva explotación de las poéticas barrocas de mano del propio Castrillo Lastrucci o Antonio Illanes que dará lugar a un progresivo amaneramiento y tipificación de las obras a la par que un estancamiento de la imaginería que creará una serie de generaciones cuyas obras están carentes de toda iniciativa creativa. Frente a la aparición del neobarroco se realizaron otras obras bajo parámetros artísticos diferentes que vinieron a abonar el terreno para el surgimiento de movimientos hiperrealistas dentro del mundo de la imaginería. Del mismo modo que el hiperrealismo americano de los años setenta es imposible de comprender sin los movimientos artísticos desarrollados en el nuevo continente desde los inicios del

[22] Pacheco, 1990.

siglo XX, el hiperrealismo actual no podría entenderse si no atendemos una serie de figuras de la plástica escultórica que trabajaron a lo largo de la centuria pasada.

Así puestos, en el seno de este arte dominado por las fórmulas neobarrocas en el ámbito de la escultura sacra procesional, surgen una serie de escultores que apuestan por un lenguaje novedoso. En este pequeño margen tendríamos que situar a Mariano Benlliure Gil[23] (1862-1947), Francisco Palma García (1887-1938), Joaquín Bilbao (1864-1934), Lorenzo Collaut Valera (1876-1932), Luis Ortega Bru (1916-1982), Francisco Palma Burgos (1918-1985), José Capuz[24] (1884-1964) o Juan de Ávalos[25] (1911-2006), entre otros.

Fig. 6. *Glorificación de la Soledad* de la Hermandad de la Buena Muerte de Málaga. Juan de Ávalos, 1975. Foto: Archivo Hermandad de Mena de Málaga.

Estamos, por tanto, ante una serie de escultores que han incorporado "*a este género soluciones formales ya ensayadas en otros ámbitos, pero inéditas en el tradicional y repetitivo subgénero de la imaginería procesional*"[26]. Si bien es cierto, como ya hemos apuntado, que la nómina de escultores e imagineros que trabajan en torno a la primera mitad de la centuria del 20 es muy superior, sin embargo - debido a las destrucciones acontecidas en la década de los años treinta- algunos de ellos verán sus aspiraciones artísticas supeditadas a la necesidad de repoblar iglesias bajo copias, en

[23] Para este escultor véase: Adsuara, Juan, 1948; y Montoliú Soler, 1996.
[24] En este caso: Brasas Egido, 1957; y Hernández Albadalejo, 1984.
[25] Para profundizar en su obra véase: Bazán de Huerta, 1996; Mateo Avilés, 2001; y Trenas, 1978.
[26] López Martínez, 2008: p. 51.

ocasiones muy burdas y nada destacables, de imágenes perdidas en lugar de poder desarrollar toda su creatividad.

Pero, ¿por qué surge esta nueva corriente? Son múltiples y muy variadas las razones que pueden llevar a justificar el nacimiento de una nueva corriente artística en el seno de la imaginería procesional. En primer lugar es de obligado cumplimiento señalar la innata necesidad con la que cuentan la mayor parte de los artistas traducida y plasmada en la aseveración de un modelo propio que lo identifique y lo reconozca. A ello también hay que añadir que la explotación de las poéticas de siglos pretéritos ha degenerado en un amaneramiento propio de los modelos originales hasta tal punto que son más barrocos que el mismo barroco, fruto de la copia visual de los mismos sin que ello conlleve, en la mayoría de los casos, una reflexión e investigación de la obra original. Otro factor es la pérdida de imágenes y el consiguiente repoblamiento que conllevó que muchas ciudades como Málaga, Cartagena, Crevillent, Hellin…, recurrieran a escultores que formularon postulados artísticos diferentes y que han supuesto el punto de partida de un largo proceso experimental que culmina en la actualidad.

Los propios condicionantes sociales, formativos, académicos e, incluso antropológicos también han cambiado con respecto a los siglos modernos, por ello, también el arte tiene que ser diferente al de estas centurias; aunque también se pueden establecer una serie de paralelismos, en cuanto a finalidad y función, entre la imaginería actual y la de siglos pretéritos. De este modo, y como bien apuntó el profesor Sánchez Mesa, la imaginería barroca cumple su función en virtud de la "*materialización de sentimientos religiosos en los fieles y como procedimiento de doctrina de la Iglesia Católica Reformada'*[27]. Si bien la idea de la Iglesia Católica Reformada nos queda más que distante en el tiempo y en la actualidad no existe la pugna entre el catolicismo y el protestantismo imperante tras el Concilio de Trento, igual de cierto es que la imaginería actual enlaza con la de esos siglos tanto en cuanto a considerarla como origen y génesis de una serie de sentimientos de fervor y piedad, que enraíza con una larga tradición figurativa clásica y mediterránea en la cual Andalucía se encuentra inmersa desde la Antigüedad. Por otro lado si la "*escultura barroca andaluza se nos ofrece como un rico fenómeno artístico altamente relacionado con la dinámica social y*

[27] Sánchez Mesa, 1984: p. 283.

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"[28], la imaginería realista e hiperrealista actual responde también a una serie de inquietudes artísticas, técnicas y sociales bien diferentes que, al igual que la barroca, pretende generar un conjunto de sentimientos a través de la exploración de nuevas fórmulas de expresión acondicionadas, adaptadas e influenciadas por las corrientes artísticas internacionales y la nueva realidad social.

A todo lo anterior también podemos sumar la idea del enmascaramiento de la muerte. La imaginería andaluza siempre ha estado caracterizada por una dulcificación de las formas y una representación "limpia" del momento de la Crucifixión, es decir, la práctica totalidad de la sangre se circunscribía a las llagas de la pasión y a la presencia de contados regueros de sangre que recorrían la anatomía. Ante una sociedad que vivía con la presencia de los castigos físicos, las ejecuciones en las plazas públicas, los autos de fe y la muerte a diario, no era necesaria la plasmación en el arte de la crueldad que conlleva la pérdida de un ser vivo. Sin embargo, en la actualidad la muerte se encuentra totalmente enmascarada y tan solo nos encontramos con ella de forma puntual y aislada por lo que, en contra de lo que acontecía en los siglos barrocos, ahora la imaginería tiene que recordar con toda su crueldad y realidad el padecimiento de todos esos tormentos que no estamos acostumbrados a ver y buscar por esa vía la atención del espectador. De igual modo que el hiperrealismo americano trataba de mostrar los horrores de la guerra, de la desigualdad social, el deterioro del cuerpo con el avance de la edad…, con el mero objeto de conseguir llamar la atención, la imaginería hiperrealista ha de demostrar la ferocidad de la catarsis bíblica para captar nuestro interés.

En pleno siglo XXI y teniendo en cuenta las corrientes artísticas actuales que afectan a la imaginería y los postulados emanados por los Concilios de Nicea II (787) y el de Constantinopla IV (870) refrendado por Trento (1545-1563) y el Vaticano II (1962-1965), en cuanto a tener en cuenta el carácter didáctico-pedagógico del que está dotada la representación de la Virgen, Cristo y los Santos, estas creaciones están totalmente justificadas y entendidas habida cuenta de que "*asentaron dogmáticamente* […] *que al adorar una imagen, no se honra a la materia que la forma sino al prototipo que*

[28] *Ídem.*

representa"[29]. Es decir, el símbolo prevalece en todo momento por encima de la imagen.

La renovación espiritual que trae consigue estas realizaciones se produce como consecuencia de la búsqueda de una realidad tangible y palpable, a veces con algunos atisbos de idealización, de la Pasión de Cristo. Ello no tiene por qué conllevar una ruptura con los clásicos, más bien todo lo contrario, como veremos a continuación. Para algunos escultores Juan Martínez Montañés (1568-1649), Gregorio Fernández (1576-1636), Juan de Mesa (1583-1627), Pedro de Mena (1628-1688) o José de Mora (1642-1724) seguirán siendo los grandes modelos a seguir; de igual modo que el grabado y la literatura continúan como las grandes fuentes de las que beber. Sin embargo, paralelamente se desarrolla una necesidad de aportar e innovar a través de nuevas creaciones que beben de los modelos anteriores pero que a la par aportan elementos propios y diferentes. Dicho de otro modo, podríamos afirmar que el arte siempre vive del arte y mira atrás para tomar nuevos bríos y poder avanzar.

En la actualidad existe una serie de escultores que, más allá de copiar los modelos preestablecidos, han preferido iniciar un proceso de búsqueda y afirmación de su propia identidad que los aleje, en mayor o menor medida, de los movimientos "neos". En este sentido tendríamos que destacar en Sevilla al profesor Juan Manuel Miñarro (1954) - y sus trabajos sobre la Sábana Santa que le han llevado a crear un sello propio implícito en sus creaciones- y Juan Manuel Parra Hernández (1987); en Córdoba a Miguel Ángel González Jurado (1965), Francisco Romero Zafra (1956) y Antonio Bernal (1957) –a los que sigue ya una segunda generación de escultores que continúan con sus formas artísticas encabezada por Sebastián Montes Carpio (1982)- ; en Málaga Juan Vega Ortega (1985) y José María Ruiz Montes (1981); en Cádiz Ana Rey (1982); y en Jaén Francisco Malo (1982). Como veremos a continuación no a todos ellos podemos aplicar estrictamente el calificativo de "hiperrealista" pero sí es cierto que son un nutrido número de artistas dispersos por nuestra geografía que están aportando soluciones muy interesantes y novedosas al estancado mundo de la imaginería a través de la aplicación de poéticas polícromas hiperrealistas a modelos

[29] Villar Movellán, 2012: p. 24.

barrocos; obras *quasi* hiperrealistas que beben y se dejan influenciar por las nuevas fuentes de inspiración y, en último caso, las propiamente hiperrealistas.

Si hemos apuntado que ante una imagen hiperrealista un espectador se replantea la condición humana, ante una escultura sacra hiperrealista el espectador puede verse reflejado y proyectar sus dolencias y dolores ante el sufrimiento plasmado, de tal modo que su experiencia y su mundo se ven falseados y de forma anacrónica revive los acontecimientos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo a través de un realismo y una verdad hasta la fecha inusitada, desconocida, que, en ocasiones, crea la necesidad de hablar y tocar la materia tangible a la cual solo le falta moverse y contestarnos como si se tratara de un actor humano que recrea el episodio.

En el mundo de la imaginería la reconstrucción de una escena o pasaje viene mostrando una fuerte inquietud por la resolución de la misma a través de un profundo trabajo arqueológico que se concreta en unos escenarios y vestimentas acordes a los que se llevaban en la época de la dominación romana en Palestina. Sin embargo esta imperiosa necesidad de reproducir las telas y atavíos de la forma más real posible también la encontramos en pleno siglo XVII ya que tan sólo tenemos que acudir a la obra del granadino Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) para comprobar cómo en muchas ocasiones no sabemos si las vestimentas están realizadas bajo las técnicas de los telas encoladas o estofadas hasta que no las tocamos. De nuevo nos encontramos ante una búsqueda de la verdad que no aleja las imaginerías barrocas y actuales, sino que, más bien, las acerca puesto que la finalidad era la misma: la búsqueda y la plasmación de la realidad acorde a las posibilidades técnicas de ambos momentos.

Fig. 7. Grupo escultórico de la *Humildad*. Basílica de la Victoria de Málaga. Elías Rodríguez Picón, 2012. Foto: Juan Antonio Sánchez López.

En el siglo XX y XXI es preciso destacar las primeras aportaciones de Antonio Castillo Lastrucci, Antonio Bernal, Francisco Romero Zafra o Juan Vega, donde vemos cómo sus imágenes, además de estar dotadas de un fuerte verismo, llevan unas vestimentas acordes a la concepción de la imagen. En la actualidad la indumentaria está sometida a una continua y constante revisión historicista fruto de las grandes aportaciones arqueológicas e investigadoras en este campo así como a la fuerte realidad que impregnan las últimas realizaciones cinematográficas que se están llevando a cabo. Dicho de otro modo, en la actualidad no concebimos en nuestro subconsciente a un romano de la misma forma que se hacía cincuenta años atrás y ello tiene mucho que ver que los gladiadores y romanos de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), *Yo Claudio* (Herbert Wise, 1976) o, incluso más reciente, *Quo Vadis?* (Franco Rossi, 1985) poco tengan que ver con la plasmación de los mismos personajes en películas como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *La Pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004), *La última Legión* (Doug Lefler, 2007), *Centurión* (Neil Marshall, 2010), *La legión del Águila* (Kevin Mcdonald, 2011) o las series históricas o pseudohistóricas de *Roma* (2005-2007) y S*partacus* (Steven S. Deknight, 2010-2013) que tanto están influenciando en la actualidad a través de la reeducación estética de las indumentarias así como en la propia configuración de los misterios que pasan de ser teatrales a ser cinematográficos.

Además hay que tener en cuenta que "*la información gráfica a través de internet y de la telefonía móvil en las últimas décadas ha generado unas posibilidades de conocimiento que no son comparables a las épocas anteriores*"[30]. De tal forma que, si las fuentes de inspiración antaño se reducían a la literatura –mística, teológica y artística- y el grabado, ahora ve aumentado considerablemente su número no ya a través de la televisión, las revistas, la fotografía y el cine sino ante el inconmensurable mundo del conocimiento que supone internet y su elevación como fuente principal en la potenciación e inspiración de imágenes que representen a Cristo, a la Virgen o a los santos.

Otro elemento que viene a justificar la presencia de estas imágenes en nuestras iglesias y procesiones es la aplicación y perfecta simbiosis que puede establecerse entre las nuevas esculturas del siglo XXI y los escritos de los grandes teólogos,

[30] *Ibídem,* p. 74.

místicos y pensadores que ha dado el cristianismo. De esta forma el grado de realismo permite un coloquio –una simbiosis mística imagen-espectador- que, en palabras de San Ignacio de Loyola (1491-1556), "*propiamente hablando, así como un amigo habla a otro, o un siervo a su Señor, quando pidiendo alguna gracia, guando culpándose por algún mal hecho, quando comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas*"[31]. Si bien es cierto el grado de realismo descrito en las fuentes literarias por místicos, teólogos y pensadores nunca se alcanzó en las imágenes barroca ya que, pese al grado de naturalismo con el que eran concebidas, siempre existía una idealización en torno a ellas –salvo honrosas excepciones como el *Cristo del Amor* atribuido al círculo de Francesco Maria Maggio (Puerto de Santa María, h.1750). No será hasta el siglo XXI cuando la crueldad y la realidad plasmadas en esos escritos resurjan y se materialicen en la imaginería concibiéndose una serie de piezas cuyas atrocidades reflejadas puedan enlazar perfectamente con los escritos de Santa Brígida de Suecia (1303-1373), Fray Luis de Granada (1504-1588) o Santa Teresa de Jesús (1515-1582).

Probablemente el elemento que sea más conservador dentro de la plástica escultórica imaginera sea la materia prima. Este componente prístino y característico de la plástica estatuaria sacra española sigue siendo el mismo que en el Barroco. De esta forma desde que el papelón diera paso al uso de la madera en nuestras imágenes procesionales, probablemente por motivos de conservación y por la expresa prohibición de algunos sínodos postridentinos, ésta se ha convertido en la materia prima por excelencia. Si bien en el hiperrealismo americano se ha dado paso al uso de nuevos materiales más aptos para la plasmación de la realidad como ya hemos visto. Salvo en contadas ocasiones como las imágenes de barro de Juan Manuel Parra, Francisco Malo o las cabezas de exaduro y poliéster policromado realizadas por Juan Manuel Miñarro para la Exposición del Hombre de la Síndone, el resto de imágenes que se han presentado en los últimos años y que se procesionan como titulares de alguna hermandad están realizados en madera. Además, en muchas de ellas se siguen utilizando los postizos en pelos, pestañas y ojos –en este último caso hay escultores que prefieren pintar los ojos sobre la madera directamente- para emular la realidad.

[31] Loyola, 2011: p. 80.

La plasmación de los detalles en el movimiento hiperrealista viene, en la mayoría de los casos, de la utilización y fijación de un modelo vivo. Sin embargo, el trabajo con un modelo al natural tampoco es una característica identitaria y exclusiva de nuestros escultores. Si nos retrotraemos en el tiempo, el escultor valenciano Amadeo Ruiz del Olmo (1913-1993) tomó como referencia a hermanos de la Hermandad de la Santa Cena de Úbeda en el modelaje de los Apóstoles; el dieciochesco Francisco Salzillo (1707-1783) hacía lo propio en sus esculturas y la disección de cadáveres con objeto de paliar las ansias del comportamiento del cuerpo humano en distintas situaciones fue una práctica constante entre los artistas del Humanismo. La diferencia estriba en la toma del modelo vivo de aquello que nos interesa para, posteriormente, idealizar el resto de las facciones. La crítica al hiperrealismo por parte de un sector de la población radica precisamente en este asunto, como apuntó el escultor José Antonio Navarro Arteaga "*lo que no veo claro es la copia exacta de una persona para hacer un Cristo o una Virgen"*[32]*;* en la misma línea se encuentra la opinión del profesor Miñarro quien alega que "*el modelo vivo hay que consultarlo también porque cuando éste se utiliza no se hace por copiarlo, se emplea solamente para ver cuáles son los elementos necesarios de ese modelo, cuáles son los que tienes que utilizar y cuáles son los que no tienes que usar"*[33], es decir, el natural se convierte en un referente pero no como un elemento mimético a la escultura. Sin embargo, en la mayoría de los casos que vamos a ver a continuación, las efigies de Cristo y la Virgen tienden a una idealización de las formas representadas a través de bellos y dulces rostros plasmando en ellos la idea platónica de la *calogathia*, es decir, creando una mímesis entre bello-bueno y feo-malo, auspiciado aún más al comprobar cómo aquellos actores secundarios de la Pasión suelen representarse con una fealdad, en ocasiones, inusitadas. Podríamos, además, añadir que el ideal clásico renace y está presente en muchas de estas imágenes al dotar a la representación de Cristo del concepto de héroe griego: Cristo, como el nuevo Heracles o el nuevo Aquiles, acepta su martirio y su castigo para así alcanzar su destino. De esta forma en la efigie de Cristo se dan lugar el *Kalos* y el *Agathós*, es decir, físicamente hermoso e interiormente bueno. Jesús como nuevo héroe, como si de un atleta griego se tratara, es una ideología que no solo está presente en el Renacimiento sino que se puede extrapolar a nuestras fechas y que,

[32] Rodríguez Puente, 2008: p. 170.
[33] Pérez Rojas, 2003: p. 61.

además, enlaza perfectamente con el pensamiento franciscano[34]. Esta situación -en la representación de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo- viene dada por el gran peso que tiene, aún hoy día, nuestra tradición barroca que estableció en su día una serie de modelos paradigmáticos y antropológicamente aceptados para la representación de algunos personajes, siendo los personajes secundarios aquellos que son más proclives a la plasmación de las nuevas poéticas.

Las policromías también son un elemento a tener muy en cuenta. En la actualidad a la herencia tardomedieval y a las aportaciones barrocas se suman una serie de investigaciones y experimentos plasmados en las obras realizadas durante la segunda mitad del siglo XX de la mano de Luis Ortega Bru y Juan Manuel Miñarro. En el caso de Miñarro la veracidad de la catarsis bíblica y las profundas heridas en el cuerpo de Cristo no se producen a través de la colocación de emplastes de policromía en una determinada parte de la anatomía sino que se emulan las mismas a través del estuco y el látex para, posteriormente, contar con una capa de policromía, alcanzando a través de esta técnica un fuerte realismo. Por regla general, las carnaciones son pálidas y tienen por objeto potenciar la expresión de las tallas a través de la marcación de las arrugas, lunares, manchas, lágrimas y los regueros de sangre.

Frente a la veracidad del hiperrealismo en la mayoría de las producciones nos encontramos con ciertos aires de idealización a los que se aplican las últimas y más recientes investigaciones en torno a la anatomía, indumentaria o Sábana Santa, dando lugar a una reconstrucción *quasi* arqueológica de la Pasión de Cristo. Sin embargo, la aparición de ciertos atisbos de idealización hace que no podamos considerar esas imágenes como hiperrealistas al uso. Los escultores actuales trabajan por reclamar la *Imago pietatis*, es decir, la pasión y la compasión de los fieles plasmando una veracidad y realidad hasta la fecha desconocida, sin embargo, en la mayoría de las imágenes titulares acaban tendiendo hacia la idealización de las formas siendo los misterios donde suelen dejarse llevar. En este sentido podemos apuntar las palabras del escultor Francisco Malo quien, sobre el hiperrealismo, apuntó: "*en la escultura sacra no se busca tanto en la exactitud de los detalles fisionómicos, dolorosos o martiriales, estos dos últimos en el caso de las obras pasionistas –costumbre secular entre muchos imagineros-, sino en la captación de lo natural con las menores concesiones*

[34] Véase: Peláez del Rosal, 1997.

posibles, dando a las figuras una apariencia de persona real, a veces casi fotográfica, que las acercan bastante en lo cotidiano"[35]. Por ello en el presente artículo establecemos una clasificación en tres grupos de aquellas imágenes que en los últimos años han venido adscribiéndose al denominado movimiento hiperrealista imaginero: "hiperrealismo aplicado a modelos barrocos", "imágenes con alto grado de realismo con atisbos de idealización" e "hiperrealismo". Una cuestión que merece aclaración es que el hecho de que una determinada obra está clasificada en un grupo no es exclusivo ni excluyente para con el autor, es decir, nos podemos encontrar con otra pieza del mismo escultor que se encuentre en otro grupo diferente. Dentro del grupo que hemos denominado "hiperrealismo aplicado a modelos barrocos" nos encontramos con una serie de imágenes que a través de policromías intentan emular de una forma *quasi* arqueológica e historicista las escenas y pasajes representados. Aquí cabe destacar el *Crucificado* de Francisco Romero Zafra, realizado en 2005, y custodiado en la malagueña barriada del Cerrado de Calderón a través del cual el escultor cordobés comienza a separarse de la filiación barroca tradicional, aunque todavía la influencia del *Cristo de los Cálices* de Juan Martínez Montañés se hace patente, para comenzar a explorar un sendero que le llevará a gestar una forma alternativa de entender la imaginería tradicional que lo encumbrará hacia sus más personales creaciones.

Fig. 8. *Cristo de la Universidad*. Iglesia del Juramento de San Rafael de Córdoba. Juan Manuel Miñarro, 2010. Foto: Archivo Hermandad Universitaria de Córdoba.

[35] www.lahornacina.com/noticiasguerrero41.htm [consultado 20-01-2015]

Fig. 9. *Crucificado*. Iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Málaga. Francisco Romero Zafra, 2005. Foto: Francisco Romero Zafra (F. R. Z.).

La mayor parte de la obra cristífera de Juan Manuel Miñarro realizada a partir del nuevo milenio se encuentra adscrita a este primer grupo. A través de ella el escultor sevillano resuelve una serie de iconografías donde el peso de la tradición y los aires montañesinos y mesinos se hacen patente, pero combinados magistralmente con una serie de policromías hiperrealistas fruto del profundo estudio que lleva realizando sobre la Sábana de Turín desde el año 2000 que ha provocado, a su vez, un replanteamiento y un giro en el devenir de su obra. En el caso de su obra la deuda emanada de la plasmación naturalista de fuerte tradición barroca dota a las composiciones de una gran dosis de fuerza y virilidad. De esta forma demuestra que la tradición y los modelos de Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés o Juan de Mesa son totalmente conjugables con los últimos adelantos en el ámbito de la investigación. Si con el malagueño *Cristo de la Redención* (1988) demostró sus conocimientos en el campo de la anatomía del Crucificado, a partir del nuevo milenio ha plasmado en una sucesión de obras los estudios realizados a la forma corpórea plasmada en la Sábana de Turín. El *Cristo Yacente* de la Hermandad de la Vera Cruz de Almogía (2002), *Jesús Nazareno* del sevillano barrio del Cerro del Águila (2004), *Crucificado del Calvario* (Málaga, 2005), el *Ecce Homo del Soberano Poder* de Guadix (2009), el *Santísimo Cristo de la Universidad* (Córdoba, 2010), el *Prendimiento* (Écija, 2011) con un profundo estudio de la Hematidrosis –sudación de sangre- padecida en el Huerto de Getsemaní, el *Crucificado de la Misericordia* (Cártama, 2015) y el *Yacente* de Fuente Palmera (2015) son buenos ejemplos de ello. Si bien en todas estas obras que hemos mencionado existe una filiación directa con los postulados barrocos y, concretamente, con los de Juan Martínez Montañés, igual de cierto es que el

"*planteamiento conceptual, sin duda, marcadamente subjetivo e intelectualista también le permite alcanzar cualidades excepcionales de signo introspectivo, melancólicos y sumamente emotivos al mismo tiempo*"[36]. La gran aportación en la misma viene dada por un profundo estudio en cuanto a la representación polícroma de las hemorragias fruto de la flagelación, la coronación de espinas, el camino al calvario y la crucifixión que se resuelven con multitud de laceraciones y tumefacciones, el cartílago de la nariz roto y un ojo hinchado.

De entre toda la obra de Miñarro citada, especial es, sin duda, el Santísimo Cristo de la Universidad de Córdoba como muestra de la verdadera simbiosis entre tradición e investigación. En él se dan cita los maestros barrocos a la par que se intenta una reconstrucción fidedigna de lo acontecido en la cruz a través de una *praxis* historicista que le lleva a recubrir todo el cuerpo de llagas y regueros de sangre, a partirle el cartílago de la nariz, pero también a resolverle el cabello de la misma forma en que lo hacían los rabinos. En esta obra "*la estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la impulsión, el colapso sobre el espectador*"[37]. Novedoso e impactante también es la configuración de la corona de espinas que, en este caso, al contar con una apariencia de casco enlaza con las teorías de Cornelio Jansenio (1585-1638) y que el propio Pacheco tomó de referencia para plantearse que, en cuanto a la corona "*que no fue ponerle una senzilla i ordinaria forma de corona, sino hacerle uno como casco fabricado de espinas, que rodeó i cubrió toda su sactatissima cabeça haciendo en ella una dolorosissima impression, cubriendo también sus sienes en redondo*"[38].

Esta magistral obra de Juan Manuel Miñarro nos retrotrae, no en forma pero sí en concepto, a la imagen del *Crucificado del Amor* del Convento de los Capuchinos del Puerto de Santa María, atribuido al círculo del genovés Francesco Maria Maggio, a cuyo ambos ejemplos podemos aplicar los escritos de Fray Juan de Interián de Ayala en los que afirma "*que estuvo pendiente de ella* [la cruz] *para darnos ejemplo de su amor, y paciencia, despedazadas, y abiertas sus carnes, y lastimado con heridas, llagas y cardenales*"[39].

En un segundo grupo situamos aquellas imágenes que podrían ser consideradas prácticamente hiperrealistas pero que no llegan a tal grado. Ello viene

[36] Sánchez López y Ramírez González, 2003: p. 90.
[37] Foster, 2001: p. 146.
[38] Pacheco, 1649: p. 536.
[39] Interián de Ayala, 1730: p. 430.

derivado, en la mayoría de los casos, de la consideración del fenómeno de la idealización para plasmar la divinidad así que más que obra hiperrealista, en la que no tiene cabida la idealización bajo ningún concepto, cabría la posibilidad de hablar de imagen hipernaturalista, es decir, de una interpretación de la naturaleza pero adulterada con atisbos de idealización. En este grupo, además, atenderemos a una serie de imágenes que pese a la influencia de la idealización de siglos pretéritos, en concepto parten de la influencia de las nuevas formas de entender la imaginería. Ello se materializa, sobre todo, en la configuración de los misterios de la Pasión donde se plasma la dependencia del cine a través de las vestimentas o de la configuración cinematográfica del mismo. En este sentido cabe destacar la aportación de Elías Rodríguez Picón (1974) en el misterio de la Humildad de Málaga, estrenado en 2012, donde las fórmulas morfológicas son más que tradicionales pero revestidas de una "*indumentaria militar que lucen Pilatos y los dos soldados romanos* [que] *sintoniza con el prurito arqueológico que, desde hace unos años a esta parte, viene inspirando la puesta en escena de la escultura procesional andaluza*"[40].

En este grupo cabría representar la mayor parte de la obra de Antonio Bernal y Francisco Romero Zafra realizada en las últimas décadas. En un intento de aportar algún aspecto novedoso a la práctica escultórica los cordobeses comenzaron a distanciarse de las fórmulas barrocas sevillanas tradicionales para discurrir por una senda que los llevaría a una serie de creaciones de extremado realismo pero cuyas facciones, sobre todo en los cristos, siguen siendo muy dulces e idealizadas. De este modo el sustrato de la tradición se hace patente en ambos casos a través de la configuración de bellos rostros donde se materializa "*el sustrato de su vieja cultura, en la línea de una estética mediterránea, que refina y agudeza el ingenio y da al pueblo un sello de aristocracia e independencia espiritual'*"[41]. Sin embargo, dicha tradición se va a ver revestida de una serie de innovaciones que buscan representar el ideal del cuerpo humano dotado de una carga erótica que viene vinculada al "*culto al cuerpo* [que] *se introdujo en la cotidianidad como hábito saludable difundido a través de programaciones televisivas y literatura específica'*"[42].

[40] Sánchez López, 2012: p. 159.
[41] Sánchez Mesa, 1984: p. 289.
[42] Sánchez López, 2014: p. 123.

Fig. 10. *Virgen del Dulce Nombre.* Hermandad del mismo nombre de Málaga. Antonio Bernal, 2005. Foto: Francisco Ríos.

Destacable es la figura de Antonio Bernal en cuanto a la composición de misterios donde plasma una visión novedosa referente a la configuración de los mismos, mientras que las formas cuentan con atisbos de idealización de los personajes y de los mismos roles que desempeñaron hasta el punto de producir una subversión del género[43] tal y como ocurre en el *Descendimiento* de la localidad cordobesa de Cabra (2006-2010). Para la malagueña cofradía del Dulce Nombre ha realizado una serie de obras que permiten establecer la evolución del escultor desde las fórmulas barrocas tradiciones (*Cristo de la Soledad*, 2000) hasta su etapa más hipernaturalista, como venimos definiéndola aquí, con las imágenes del *San Pedro y la Mujer Acusadora* (ambas de 2005) pero, sobre todo, con la efigie de la *Virgen del Dulce Nombre* (2005) donde el modelo al natural le va a proporcionar un bellísimo semblante al que el propio Bernal otorgará pequeños dotes de idealización con objeto de dotarla de un halo de divinidad.

En cuanto a Francisco Romero Zafra, como ya hemos apuntado, comenzó una evolución que le ha llevado a conseguir altas dosis de realismo en sus imágenes. Buena prueba de ello lo aportan la visualización de las imágenes de la *Virgen de los Ángeles* (2004) de Jamilena, la *Virgen de los Siete Dolores* (2007) o la *Virgen de la Amargura* (2009) de Cieza. Pero sin ningún atisbo de dudas donde realmente resalta este escultor cordobés es en la realización de imágenes cristíferas. En este sentido cabe destacar la separación de los cánones barrocas para aportar imágenes de bello y

[43] Para el misterio del *Sagrado Descendimiento* de Cabra realizó un Longinos que está llorando. Para la subversión del género véase: Sánchez López, J. A. *et al,* 2013: pp. 33-56.

dulce rostro, mirada penetrante y con un alto grado de veracidad obtenido también a partir de la aplicación de policromías muy hiperrealistas pero donde el peso de la idealización tradicional todavía juega cierto protagonismo. Destacables resultan el *Despojado* de Cádiz (2008) o el *Cristo de la Coronación de Espinas* (2009) o su recién acabado *Ecce Homo* (2014). Muy interesantes resultan sus misterios donde configura a los actores secundarios de la Pasión con un alto grado de erotismo a la par que los resuelve con altas dosis de realismo latentes en los cuerpos desnudos y las posturas que adoptan. Representativo de su capacidad para configurar los grupos escultóricos resulta el misterio de *Azotes* de la localidad jienense de Martos, realizado entre 2007 y 2008, donde el prurito arqueológico se deja ver en la configuración de las indumentarias.

Fig. 11. *Virgen de los Siete Dolores*. Parroquia del Santo Ángel de Sevilla. Francisco Romero Zafra, 2006. Foto: (F. R. Z.).

Fig. 12. *Jesús del Amor* de la Hermandad Salesiana de Cádiz. Francisco Romero Zafra, 2008. Foto: (F. R. Z.).

La presencia de Juan Manuel Miñarro en este grupo también se hace constar a partir de una serie de misterios configurados a través de modelos al natural y que le permitirán huir de la seriación de las formas y de los estereotipos. Cabe citar el misterio del *Santísimo Cristo del Amparo y el Abandono* realizado entre 1989-1990. La inexistencia de modelos anteriores en cuanto a la representación de este misterio le

permitió hacer uso de nuevos recursos formales e iconográficos dentro del mundo procesional. La utilización del modelo vivo le va a permitir hacerse con un alto número de gestos y recursos que, posteriormente, dotará de un mayor o menor grado de idealización.

Mención aparte merecen los jóvenes escultores malagueños Juan Vega Ortega y José María Ruiz Montes donde es tangible y palpable la influencia de las grandes obras realizadas en la Málaga de posguerra por los escultores Mariano Benlliure, Francisco Palma Burgos, Suso de Marcos e incluso Luis Ortega Brú. En el caso de Juan Vega, parte de su obra podría estar adscrita a este grupo dentro del hiperrealismo que hemos denominado hipernaturalismo. Su obra es de un extremo realismo que roza lo hiperreal y que probablemente llegará a alcanzar en el propio devenir de la obra del malagueño. En la actualidad, en algunas de sus obras más reconocidas podemos observar algunos atisbos de idealización presente en las posturas y en los rostros. Tal es el caso de la *Dolorosa de los Desamparados* (2008) o el *Cristo Resucitado* (2009) del Asilo de los Ángeles donde demuestra la asombrosa capacidad técnica con la que cuenta así como la plasmación de una imagen de raíces clásicas adaptada y revestida de contemporaneidad.

Fig. 13. *Virgen de los Desamparados* de la Parroquia de Santa María Goretti en Málaga. Juan Vega Ortega, 2008. Foto: Juan Vega Ortega (J. V. O.).

En esta obra Cristo se presenta como un héroe triunfante tras superar las pruebas que lo catapultan hacia su destino. La anatomía, con tintes idealizados, queda descubierta en su parte superior mientras que en la inferior se adapta a la forma

corpórea rememorando las imágenes clásicas del Partenón de Atenas realizadas por Fidias (h. 490 a. C. - h. 431 a. C.) Un nuevo paso en su carrera lo ha supuesto la realización del misterio (2013) para la sección de Azotes y Columnas de las Hermandades Fusionadas. El misterio está compuesto por cuatro imágenes donde las dos delanteras azotan y maltratan a un Cristo atado a la columna mientras que en la trasera un romano observa y el otro detiene la acción. Se trata, en su configuración, de un misterio totalmente cinematográfico en el que Juan Vega ha intentado "*reconstruir la intensidad de la influencia vital y de las actividades de los actores/modelos*"[44], hasta el punto de que la silla en la que se encontraba sentado el pretor romano está inclinada representando el amago de caerse fruto de la espontaneidad y rapidez con la que se levanta su ocupante. Sin lugar a dudas el misterio como conjunto se adapta a lo que venimos defendiendo en este segundo grupo, incluso las imágenes delanteras –donde en una de ellas lleva a cabo un homenaje a su maestro Suso de Marcos quien, además, realizó el misterio anterior- son adscribibles a este punto al contar con un grado de idealización, sin embargo, las traseras serán tratadas en el siguiente punto.

Fig. 14. *Misterio Azotes y Columna* de la Hermandad de Fusionadas de Málaga. Juan Vega, 2013. Foto: (J. V. O.).

Fig. 15. José María Ruiz Montes modelando al *Cristo Flagelado*. Foto: José María Ruiz Montes.

José María Ruiz Montes supone una de las grandes promesas del panorama escultórico andaluz, en general, y del malagueño, en particular. Sus obras reflejan unas "*formas de extremado realismo cercano al hiperrealismo*"[45], pero que, al igual que su compañero

[44] Popper, 1980: p 29.
[45] Romero Torres, 2013. www.lahornacina.com/encuestrapremio2013V.htm [consultado 20-01-2015]

malagueño, tampoco pueden ser consideradas de hiperrealistas al uso. Fiel continuador de las formas de Francisco Palma Burgos, patente en el *Cristo de la Caridad* (2005) de Fuengirola, también se consagra como uno de los escultores con una policromía más personal, creando una perfecta compenetración entre lo pictórico y lo escultórico. Sin embargo, dentro de los grandes atisbos de realismo con los que son concebidas sus obras, sus cristos rememoran el ideal helénico de héroe a través de formas muy naturalistas, gigantescas, corpóreas y rotundas. En el año 2006 este escultor demostraba su capacidad técnica en el tratamiento del barro, a la par que innovadora, con su obra *Espejo de los Afligidos* presentada en la IV Exposición Nacional de Escultura Religiosa de Espartinas y que hoy recibe culto, pasado a la madera, en la Cofradía de la Flagelación de Torrevieja. Fiel reflejo del poder del desnudo, Ruiz Montes representa la imagen de un ser humano que está siendo castigado y busca en la columna –muy influenciada por las del patio de los naranjos de la Catedral de Málaga- refugio y sustento con el que contrarrestar el sufrimiento del martirio. A través de una composición innovadora y helicoidal, así como una anatomía muy dulce y naturalista, conjugado con un gran estudio de las proporciones se consiguen grandes dosis de realismo y expresionismo.

De sus últimos trabajos son reseñables los *Jinetes del Apocalipsis* y los relieves del trono de la Redención, realizados en 2013, y el *Ángel Sacramental* de la Hermandad de Viñeros (2014). En cuanto a los relieves cabe destacar la concepción de los mismos a través de un lenguaje realista de corte clásico que nos lleva a enlazar esta obra con las grandes metopas que decoraban los templos de la antigüedad clásica y con los realizados por Ortega Brú para el Ayuntamiento de San Roque. El *Ángel* de Viñeros se aproxima aún más, si cabe, al hiperrealismo al eliminar prácticamente de la totalidad de la obra, a excepción del andrógino rostro, cualquier atisbo de idealización.

El hiperrealismo en estos casos, por tanto, se materializa a través de unas obras que están dotadas de una morfología, una composición y unas vestimentas que bien podrían estar extraídas de alguna producción cinematográfica pero igual de cierto es que, como hemos visto, sigue existiendo una fuerte carga de idealización que no permite hablar de hiperrealismo al uso. En la mayoría de las obras de cristos y vírgenes, como es el caso de Bernal o Zafra, el natural tan sólo ha sido un recurso del que tomar aquello que nos conviene y nos sirve para luego proceder a divinizar o idealizar la expresión.

El último grupo está configurado por una serie de obras que sí entendemos que son propiamente hiperrealistas. En él, a diferencia del anterior, no tiene cabida la idealización de ninguna de las formas, vestimentas o atributos que conforman la materialidad de la imagen. Tal es la crudeza y la apropiación de la realidad por parte de las piezas aquí consideradas que actúan como un verdadero *trompe d'oeil* permitiendo la proyección anacrónica de la realidad pasada en el presente. Ante las mismas, el espectador se replantea los sufrimientos padecidos durante la Pasión y Muerte, no sólo por el principal protagonista, Cristo, sino por aquellos que lo acompañaron en su martirio en calidad de actores secundarios como ocurre con la propia Virgen o San Juan; conllevando, además, una reflexión, proyección y planteamiento de la propia condición humana gracias a la realidad tangible y latente, plasmada a través de un lenguaje muy veraz.

El primero de los escultores que vamos a nombrar es Francisco Malo quien se atrevió a representar la catarsis del castigo por azotes al que fue sometido Cristo con el objeto de aplacar la ira del pueblo judío en su Flagelación (2011). En esta obra se presenta a Jesús encadenado a una columna, caído y agotado tanto física como psicológicamente, fruto del dolor padecido por el martirio. No hay ni un ápice de idealización en esta representación, muy influenciada por el cine actual y concretamente por la película de la *Pasión de Cristo* de Mel Gibson, y a través de la cual se aleja de todos los postulados y tradición barroca para aportar una nueva forma de interpretar este pasaje de la Pasión donde la divinización del protagonista no se consigue gracias a unas fórmulas anatómicas y unas facciones bellas sino mediante la crudeza y realidad del martirio. Cristo ha dejado de ser un héroe, una divinidad, para ser representado como hombre martirizado que se retuerce fruto de las laceraciones y llagas producidas por los azotes, lo que le lleva a gesticular como elemento que palia el dolor y al retorcimiento de manos y dedos.

En líneas generales la obra de Francisco Malo está inscrita dentro de este hiperrealismo y buena prueba de ello son también otras esculturas que ha realizado y que muestran la capacidad de este escultor por copiar la realidad hasta límites insospechados. En su Medinaceli (donde la tradición tan solo se hace presente en la iconografía a representar, que entronca con la representación madrileña) nos encontramos ante una imagen que no va a hacer del gusto por la sangre la simbiosis de la realidad, es decir, la veracidad viene dada por la representación fiel de la

anatomía, tendones y la gestualidad facial donde la mirada introspectiva es fruto del castigo y la reacción ante la sentencia.

Fig. 16. *Flagelación*. Francisco Malo. Taller de Francisco Malo, 2011. Foto: Francisco Malo.

Como ya hemos apuntado anteriormente, en este grupo se inscribirían las dos imágenes dispuestas en la trasera del misterio de Azotes y Columna realizado por Juan Vega. La actitud pasiva de uno de ellos rompe el movimiento de todos los presentes a través de una posición permisiva y relajada ante el hecho representado. Pero, pese a esta postura, el rostro ha sabido reflejar la incomodidad y el horror, a la par que se atisba un halo de disfrute, que empieza a producirle la observación del proceso martirial. No obstante, la imagen más hiperrealista de este grupo escultórico, sin duda, es la del centurión romano que se levanta para detener el proceso martirial. En esta escultura Juan Vega ha sabido captar de una forma brillante la reacción, la postura, el rostro…, de ese momento casi cinematográfico a través de un perfecto modelado de la boca muy abierta, la posición abigarrada de los músculos del cuello –tensados, fruto de la fuerza con la que se expresa este actor en este momento-, el brazo extendido y el dedo anular en un plano distinto al resto, todo ello enfatizado a través de una interesante policromía que potencia los claroscuros producidos por las arrugas de la piel.

En cuanto a Juan Vega, también es de obligado cumplimiento nombrar una serie de barros que tiene en su taller y donde consigue llegar al hiperrealismo gracias a la profusión de detalles y a la minuciosa atención anatómica que le presta al rostro humano.

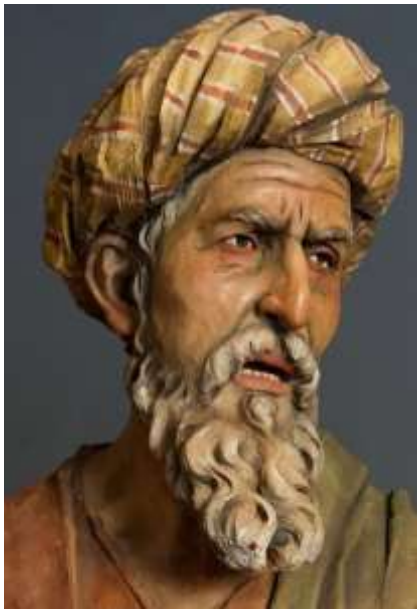

Fig. 17. *Busto de Anciano*. Juan Vega Ortega. Taller Juan Vega, 2014. Foto: (J. V. O.).

Fig. 18. *Duelo y Tristeza*. Juan Manuel Parra. Taller Juan Manuel Parra, 2013. Foto: Juan Manuel Parra.

Por último, en cuanto al hiperrealismo, son destacables en este campo las esculturas en barro *Duelo y Tristeza* (2013) realizadas por Juan Manuel Parra Hernández de la Virgen y San Juan. A través de las mismas Juan Manuel ofrece una innovadora forma de entender el duelo de María y el consuelo otorgado por el discípulo amado que ya no se dispone de forma paralela lateral a ella sino que se encuentra en un segundo plano pero cogiéndole la mano con la intención de animarla. Técnicamente las imágenes rozan la perfección a través de una exacerbada atención a los detalles, latente también en unas policromías que acentúan y exaltan el trabajo del modelado en barro a la par que muestran todos los síntomas de la vejez con la que contaría la Virgen en estos momentos. Parra no atiende a la contención del *pathos* dentro de una belleza formal sino que lo representa a través de una mujer llena de arrugas, manchas, lunares y unos ojos hinchados producidos por el llanto que se materializa en una imagen de profundo dolor contenido, psicológico, de mirada perdida que invita a la reflexión del dolor de la Virgen y que, como ya hemos apuntado en otras piezas, se convierten en un auténtico trampantojo, creando la necesidad de tocarlas para comprobar que realmente son esculturas y no actores congelados.

4. CONCLUSIÓN.

A lo largo del siglo XX y, sobre todo en la segunda mitad del siglo, cada ciudad padeció a su forma y manera un profundo proceso de hispalización emanado por los escultores de la capital andaluza. Sin embargo, en la actualidad se ha producido una superación de esos modelos en algunos puntos geográficos de nuestra comunidad en los que se está trabajando por asentar escuelas que aporten una nueva forma de entender la imaginería procesional.

Como ya hemos visto, y sirva este artículo como ejemplo de ello, frente a una conservadora, anquilosada y tradicional Sevilla, que cuenta con una más que reputada escuela de imaginería, existe una serie de escuelas incipientes que aportan una multiplicidad de escultores que, además de contar con una alta calidad plástica, están aportando soluciones novedosas a la práctica escultórica. Dichas soluciones encuentran respuesta y justificación en el mundo actual a través de la siguiente premisa: ¿Quién fue mejor Juan Martínez Montañés o Pedro de Mena? La solución es fácil: diferentes pero *"ambos traspasaron con su genialidad la línea que los llevó a quedar marcados como grandes maestros de la Historia del Arte"*[46]. Aplicando esta afirmación a la actualidad ¿quién es mejor: aquel que copia a los grandes maestros o aquel que intenta aportar elementos novedosos a la plástica escultórica?

Como bien apunta Foster "*la cultura de posguerra en Norteamérica y Europa Occidental está llena de neos y pos"*[47] y Andalucía, como hemos señalado, es un buen ejemplo de tal afirmación a través del estudio de su imaginería. Pero si bien, como señala Michel Foucault, Marx y Freud son los "*iniciadores a las prácticas discursivas"*[48], es decir, el punto de partida de unos planteamientos políticos que han llegado hasta la actualidad de una forma vacía y amanerada; los neobarrocos actuales no son más que los continuadores de una larga saga de escultores de los siglos modernos que sabían y eran conscientes de la imposibilidad técnica e iconográfica de copiar a su maestro. Sin embargo, en las postrimerías del siglo XX y principios del XXI, estos neos modernos no toman dicha conciencia y copian y amaneran las fórmulas barrocas hasta hacerlas más barrocas, si cabe, que los propios barrocos, cayendo en el error de no superar a esos artistas de antaño ni aportar nada a la plástica

[46] Lorite Cruz, 1989: p. 29.
[47] Foster, 2001: p. 3.
[48] *Ídem*.

escultórica. Frente a ellos ha existido y existe una larga lista de personajes que, a lo largo del siglo XX y XXI, están intentando renovar el anquilosado y estancado mundo de la imaginería andaluza.

Todo lo anteriormente mencionado también nos lleva a plantearnos la posibilidad de la existencia de otras escuelas alternativas a Sevilla. Si "l*a presencia de una escuela artística se reconoce cuando existen en una ciudad o comarca –en sentido amplio- una serie de caracteres específicos que se transmiten de generación en generación, incluso a través de los estilos y modas artísticas sucesivas, además de tener duraciones apreciables como para advertir evoluciones, actitudes renovadoras, artistas creadores o líderes y producciones secundarias'*"[49], es más que notorio que en el ámbito cordobés existe, y desde hace tiempo, una escuela escultórica asentada con unos frutos escultóricos de primera calidad. El caso de Málaga también es paradigmático pues -tras los intentos frustrados por crear una escuela propia en el pasado, hasta en tres ocasiones- en la actualidad cuenta con todos los ingredientes para poder considerar que la capital de la Costa del Sol dispone de una incipiente escuela que aporta novedades muy interesantes a la plástica gracias al trabajo de escultores de gran valía y renombre.

Como hemos visto los estudios sobre imaginería muestran un gran impulso, refrendado por una amplia bibliografía, congresos y jornadas de ámbito científico realizadas con el objeto final de dar a conocer y divulgar las nuevas teorías e investigaciones. Sin embargo, mucho es todavía lo que queda por escribir y estudiar y en ocasiones nos obcecamos en el estudio de asuntos pretéritos marginando el presente, condenando a escultores e imagineros actuales a un mero segundo plano cuando, en realidad, llevan a cabo una serie de creaciones dignas de destacar en las que se conjugan novedosos lenguajes y poéticas.

Por último, tan solo apuntar que el hiperrealismo aplicado a la imaginería no podemos entenderlo como la plasmación de una realidad exacerbada sino como la deconstrucción y alternativa a un lenguaje netamente neobarroco en pos de la utilización de unas poéticas novedosas que buscan llamar la atención de los fieles a través del cuidado minucioso por los detalles en las anatomías y la reconstrucción arqueológica de lo representado.

[49] Bernales Ballesteros, y García de la Concha Delgado, 1986: p. 17.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Agudo Torrico, J. (2009): "Reflexión sobre nuestro Patrimonio Etnológico. Pensando en Andalucía, "*Patrimonio Histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.

Adsuara, J. (1948): *Mariano Benlliure y su realismo escultórico.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Arnáiz, J.M *et al* (2001): *Diccionario Arte del Siglo XX. Editorial Complutense*, Madrid, 2001.

Ara Fernández, A. (2009): "Hiperrealismos escultóricos contemporáneos: imagen y realidad", *Congreso Internacional Imagen y Apariciencia*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia.

Bazán de Huerta, M. (1996): *Juan de Ávalos: su verdad creativa.* Fundación Caja de Badajoz, Badajoz.

Brasas Egido, J.C. (1957): *El escultor José Capuz Manzano*. *Catálogo de Exposición*. Servicio de Estudios Artísticos, Valencia.

Bernales Ballesteros, J. y Garcia de la Concha Delgado, F. (1986): *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro. Biblioteca de Cultura Andaluza*, Sevilla.

Bueno Pozo, M. Á. (2014): *Aproximación a las visiones y referencias de viajeros de los siglos XVIII y XIX de las fiestas religiosas en Málaga y su entorno ceremonial.* Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Díaz Ocejo, M. P., (2010): "La obra del tallista Luis de Vicente". *Cáliz de Paz*, nº 7, Málaga.

Duroi, G. (2007): *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Ediciones Akal.

Foster, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Editorial Ajkal.

García Díez, S. (2013): "Del poliéster a la forma escultórica: Rachel Whiteread y Duane Hunson". *Revista Iberoamericana de Polímeros*, vol 14, nº 1. Universidad del País Vasco.

González Gómez, J. M, y Rojas-Marcos González, J. (2009): *Antonio Castillo Lastrucci*. Tartessos, Sevilla.

Hernández Albadalejo, E. (1984): "Capuz, las procesiones marrajas". *Homenaje al escultor José Capuz, primer centenario de su nacimiento*, Cartagena.

Interián de Ayala, Fray Juan. (1730): *El pintor christiano y erudito*. Editorial Latina.

Jiménez Guerero, J.L. (2006): *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Arguval, Málaga.

Jiménez Guerrero, J.L. (2011): *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Arguval, Málaga.

Lara Garcés, A. (2014): *La escultura barroca del siglo XVIII en la ciudad de Málaga a través de su arquitectura lignaria*. Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

López Martínez, J. F. (2008): "Tradición y renovación en la escultura religiosa de posguerra". *Cáliz de Paz. Revista de Religiosidad Independiente,* nº 4. Málaga.

Lorite Cruz, P.J. (1989): "La línea que separa el arte del no arte en imaginería procesional. Algunos ejemplos de la ciudad de Úbeda". *Revista Trastámara*, nº 5.

Loyola, San Ignacio (2011): *Ejercicios espirituales*. Ciudadela Libros, Madrid.

Luque Teruel, et al (2011): *Luis Ortega Bru*. Tartessos, Sevilla.

Llordén Simón, A. (1969): *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*. Ayuntamiento, Málaga.

Mateo Avilés, E. (2001): *La incomprendida Soledad del escultor Juan de Ávalos*. Editorial Sarriá, Málaga.

Mesa Ramos, R.G. (2007): "Dos jóvenes imagineros para la Málaga del siglo XXI". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad popular*, nº 3, Málaga.

Montoliú Soler, V. (1996): *Mariano Benlliure (1862-1947).* Generalitat Valenciana, Valencia.

Pacheco, F. (1649): *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Simón Fajardo, Sevilla.

Peláez del Rosal, M. (1997): *El franciscanismo en Andalucía. I Curso de Verano: San Francisco en la Historia, Arte, Literatura y Religiosidad popular.* AHEF-Academia de Cronistas de Andalucía, Córdoba.

Pérez Rojas, J.A. (2003). "Entrevista personal". *Exposición del Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro. Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Popper, F. (1980): *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal.

Quesada Marco, S. (1997): *Diccionario de Civilización y cultura españolas*. Itsmo.

Ramírez González, S. (2003): *Exposición El Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Rico Clavellino, G. Mº. (2013): "Hiperrealismo pictórico y su evolución ligado al avance fotográfico". *Estudios sobre Arte actual*. Universidad de Málaga, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2011): "Entrevista a Sebastián Montes Carpio". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 7, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2008): "José Navarro Arteaga o la fuerza serena de la escultura devocional". *Cáliz de Paz. Revista de Religiosidad independiente*, nº 4, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2007): "Juan Manuel Miñarro, escultor". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad popular*, nº 3, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2008): "La imagen de Cristo en el siglo XXI: arte e iconografía". *Cáliz de Paz, Revista de Religiosidad Independiente,* nº 4. Málaga.

Rodríguez Puente, R (2009): "Lignum Sacrum". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 5, Málaga.

Romero Torres, J.L (1984): "La escultura de los siglos XV al XVIII". *Málaga*, vol. 3. Ed. Andalucía-Ed. Anel, Granada.

Romero Torres, J. L (2011): "La escultura del Barroco". *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10. Diario Sur, Málaga.

Rufino, R. (1949): *Illanes. Su vida, su obra, sus ideas.* Gráficas del Sur, Sevilla.

Sánchez López, J. A. (1990): *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*. Diputación de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J.A (1996): *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura Procesional en Málaga*. Hermandad de la Amargura, Málaga.

Sánchez López, 2010: "Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del Barroco". *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía Procesional Escultura del Barroco en Málaga*, Asociación Cáliz de Paz, Málaga.

Sánchez López, J. A (2010): *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*. Asociación Cultural "Cáliz de Paz", Málaga.

Sánchez López, J.A. (2012): *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga.* Agrupación de Cofradías de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2012): "Y ellos eligieron a Barrabás…nuevo misterio de la Sagrada Presentación al Pueblo para el Santísimo Cristo de la Humildad". *La Saeta*, Agrupación de Cofradías de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2014): "Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y pos) barrocos sobre el cuerpo". *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Editorial Abada, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2014): "Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental". López Guadalupe, Juan José y Sánchez Mesa Martínez, Domingo (coords.). Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín. Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, Granada.

Sánchez López, J. A. y Ramírez González, S. (2003): "Del Clasicismo recuperado a la investigación plástica en escultura". Exposición *El Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Sánchez López, J. A. *et a*l (2013): "Entre la posmodernidad y el homoerotismo: la imaginería procesional del siglo XXI y el neobarroco gay. *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 35, Málaga.

Sánchez Mesa, D. (1984): "Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza". En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Universidad de Granada, Granada.

Serralvo Galán, C. (2014): *El Niño Jesús de la Piedad. Testigo sin memoria del siglo XVII en Velez Málaga*. Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Sureda, J. y Guash, A. (1993): *La trama de lo moderno*. Akal, Torrejón de Ardoz.

Torres Ponce, J. M. (2014): *En busca de una paternidad desconocida: la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el panorama escultórico malagueño. Una aproximación a su estudio histórico artístico.* Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Trenas, J. (1978): *Juan de Ávalos*. Galería Ribera, Valencia.

Villar Movellán, A. (2012): "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza". Aranda Doncel, J. (ed.) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Diputación de Córdoba, Córdoba.

Zambrana Vega, Mª D. (2011): "Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana". *Laboratorio de Arte*, nº 23, Sevilla.

WEBGRAFÍA

http://www.eugeniomerino.com/ [consultado 15-01-2015]

http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html. [consultado 15-01-2015]

Romero Torres, J. L. (2013). www.lahornacina.com/encuestrapremio2013V.htm [consultado 20-01-2015]

www.lahornacina.com/noticiasguerrero4l.htm[consultado 20-01-2015]