

EL DESCUBRIMIENTO DE LA ESPAÑA SAGRADA: IMÁGENES, MERCADO Y NUEVA RELIGIOSIDAD

José Manuel Rodríguez Domingo, Universidad de Granada

El centenario de la publicación de la primera monografía sobre Pedro de Mena¹, coincidió con la presentación pública, en la primavera de 2014, de una pareja de bustos atribuidos al imaginero granadino. Se trataba de un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* adquiridos por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York e incorporados inmediatamente a su colección permanente, donde pronto aparecieron flanqueados por pinturas de El Greco y Zurbarán. Teniendo en cuenta el tradicional rechazo de la historiografía anglosajona hacia la escultura policromada hispana, y en general hacia todo lo que significase una interpretación demasiado sensible del objeto artístico, no dejaba de llamar la atención el énfasis desplegado en la descripción de los valores formales de ambas piezas (Fig. 1). Adjetivos como dolor sereno, contenido o sobrecogedor, resultaban hasta ese momento inhabituales fuera del ámbito especializado de estudiosos e hispanistas. Pero más sorprendente aún resultaba que la adquisición se hubiese materializado durante la prestigiosa feria de anticuarios TEFAF de Maastricht una semana antes, donde habían sido mostradas como parte del contenido estelar de una galería española de antigüedades conocida por sus cuidadas presentaciones. Algo había cambiado en el severo juicio que la religiosidad hispana, reflejo de una sociedad intolerante y fanática, merecía a ojos de la mentalidad protestante. Quedaba definitivamente sancionado el proceso de valorización internacional de la imaginería barroca española que tan solo unos años antes se había iniciado.

¹ ORUETA DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

EXHIBICIÓN Y VALORIZACIÓN CULTURAL

El arte sacro ha sido concebido para el uso litúrgico y como respuesta a unas prácticas cristianas, donde las formas de la religiosidad están muy presentes. Qué duda cabe que la renovación de la museología, aplicada a las exposiciones de objetos religiosos, ha contribuido a despertar mayor interés social y captar la atención de los medios de comunicación. A este respecto, los montajes expositivos que la Fundación Las Edades del Hombre viene desarrollando desde 1988 han transformado por completo la forma de aproximar la dimensión espiritual, y no solamente estética, del patrimonio cultural católico; y con el que ha logrado atraer a miles de visitantes mediante mensajes, colecciones de apoyo y recursos museográficos innovadores. Un modelo que incorpora las nuevas tecnologías y concibe el espacio como escenario propicio para la teatralidad ritual; que favorece el conocimiento, provoca sensaciones y promueve determinadas actitudes en el espectador, siendo por todo ello ampliamente imitado en exposiciones temporales y museos diocesanos de nueva creación.

Naturalmente, fuera del ámbito católico no cabía esperar la vertebración del discurso museográfico alrededor de la función pastoral, sino sobre valores plásticos, históricos e iconográficos. De ahí que cuando el conservador asistente de la National Gallery de Londres –hoy conservador jefe de la Dulwich Picture Gallery–, Xavier Bray, logró convencer a los responsables del museo británico sobre la conveniencia de organizar una muestra antológica sobre el Barroco español, tuvo clara la opción de importar un diseño expositivo de éxito probado para discursos tan específicos. Unos meses antes, el Victoria & Albert Museum había celebrado *Baroque: Style in the Age of Magnificence (1620-1800)* (4 de abril – 19 de julio de 2009), una muestra global que permitió a la institución londinense no solo acometer la revisión de sus fondos, sino especialmente presentar una interpretación actualizada del periodo. Una de las secciones en que se dividió la muestra –«El Poder y la Piedad»– dedicada al papel de la Iglesia católica y a la ritualidad contrarreformista, justificaba la consideración del Barroco como arte total, donde el efecto combinado e integrado de las artes buscaba afectar el corazón y la mente de los fieles, pero especialmente tocar sus almas. Aunque no dejaba de insistirse en la categorización del catolicismo como una

religión autoritaria que pretendía controlar el contenido y la expresión artística de las obras de arte. Entre la reducida colección de escultura barroca atesorada por este museo, la representación hispánica estuvo limitada a la *Dolorosa* de José de Mora y a un barro de *San José con el Niño* de José Risueño.

Dado el carácter específico de la National Gallery no podía articularse una muestra como *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700* (21 de octubre de 2009 – 24 de enero de 2010) más que con pinturas como elementos catalizadores. Y dado el planteamiento iconográfico comparativo que debía guiar el recorrido, se optó por sendos lienzos de Velázquez como la *Inmaculada Concepción* –en diálogo con la *Inmaculada* de Juan Martínez Montañés, procedente de la iglesia de la Anunciación de Sevilla– y *Cristo contemplado por el alma cristiana* –enfrentado al *Ecce Homo* de Pedro de Mena, de las Descalzas Reales–. Ese parangón entre la búsqueda de la tridimensionalidad en la pintura y el artificio pictórico en la escultura bajo un objetivo común y demostrativo de la interdependencia entre las dos artes, ofrecía un discurso sugerente y, en cierto modo, inédito al público de la principal pinacoteca británica (Fig. 2). Aunque el interés fundamental estribaba en tratarse, no tanto de obras de museo, como de piezas representativas de la religiosidad española, espontánea y sensible, aún viva en la Semana Santa y en todo tipo de tradiciones festivas. Como refuerzo de este argumento antropológico y la relevancia contemporánea de algunas de las imágenes expuestas, la última sala ofrecía un montaje audiovisual con “dramáticas secuencias” de las salidas procesionales de Sevilla y Valladolid. Por último, la puesta en escena con el negro como color predominante, la tenue iluminación dirigida, y la variación contemporánea del *Réquiem* de Tomás Luis de Victoria, por parte del pianista Stephen Hough, completaba una ambientación propicia para el recogimiento y la contemplación. El temor de los organizadores a provocar la airada reacción de los sectores más radicales de la Iglesia anglicana pronto se vieron superados por las críticas favorables y la masiva afluencia de público. La sede londinense acogió a un total de 99 400 visitantes, con tales aglomeraciones en las últimas semanas que el propio comisario llegó a compararla con una Semana Santa dentro del museo. El rechazo secular protestante hacia la imagería y sus violentos recursos expresivos quedaron conjurados bajo esta doble experiencia, racional y sensible. A pesar de la tradicional actitud del máximo responsable de la National Gallery de Londres, Nicholas Penny,

defensor del conocimiento frente a las extravagancias para captar visitantes, el espectáculo quedó servido con esta muestra². La prensa puso el acento sobre ciertos aspectos tendenciosos de la historiografía decimonónica, haciendo hincapié en la necrofilia de algunos de nuestros artistas a la hora de tomar inspiración para sus obras.

Sin alcanzar este grado de elaboración, y bajo un planteamiento más amplio y variado, pero igualmente integrador, existía otro precedente en Estados Unidos de exposición generalista. Se trataba de *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World* (11 de octubre de 2009 – 3 de enero de 2010), exhibición de orientación antropológica organizada por el Museo de Arte de Indianápolis, en torno a un extenso y heterogéneo grupo de piezas españolas e iberoamericanas (Fig. 3). El recorrido quedó centrado alrededor del encuentro fértil entre arte y fe puesto al servicio de la religiosidad contrarreformista, destacando el papel de la Iglesia, las órdenes religiosas y las asociaciones de laicos. Esencialmente dirigida por el discurso pictórico, una de las salas estaba presidida por el *Cristo yacente* de Juan Sánchez Barba, dispuesto directamente sobre una mesa sin urna. Solo esta imagen, que la localidad de Navalcarnero sigue procesionando cada Viernes Santo desde 1652, debía evidenciar la vigencia del mensaje contenido en la imaginería española.

Como puede comprobarse, el argumento expositivo en todos los casos pasaba por ofrecer una aproximación global al fenómeno de reacción del catolicismo posterior a Trento, explorando ideas como la posibilidad que ofrecían algunas imágenes de manifestar la presencia divina, ya en un supuesto origen milagroso, ya como fuerza inspiradora. Aunque no solo se justificaba como representación de experiencias visionarias, sino como reflejo de prácticas y aspiraciones religiosas. De ahí la importancia primordial de la representación de los santos, en cuanto modelos heroicos de virtud, para la promoción de la fe y su práctica individual tanto por religiosos como por seglares. En cualquier caso, el factor más recurrente sería el uso de la imaginería por su capacidad de provocar una respuesta empática en el

² Xavier Bray llegó a declarar en una entrevista cómo la elección y diseño de esta exposición respondía a la necesidad de hallar temas donde la sorpresa sirviera para atraer el público a las salas del museo: “Seguimos las leyes del marketing y la publicidad más agresivos. No podemos permitirnos perder ni un solo visitante” (GARCÍA, Á. “El museo tira de fondo de armario”: *El País*, 28 de octubre de 2009).

espectador dirigiendo su emoción hacia la contemplación de Dios, gracias al formato tridimensional, el uso del realismo y de la representación veraz³.

La manifestación de lo divino como algo palpable e inmediato adquiriría así un carácter definitorio del Barroco español, para cuyo fin el artista había aplicado una extensa gama de técnicas y procedimientos. En efecto, el objetivo final siempre concurría en torno a la utilización de tales imágenes como instrumento material para la oración y la meditación; una práctica privada, desarrollada en la capilla o el claustro, a través de la cual se podía alcanzar la ansiada perfección espiritual: la elevación sobre la realidad mundana y la comunión con Dios. El diseño expositivo debía contribuir a esa experiencia mística, antes que estética, inédita entre el público anglosajón. La disposición espacial de las piezas y, sobre todo, su iluminación contribuían a crear una atmósfera íntima, pero al mismo tiempo con énfasis en los aspectos dramáticos. La sucesión de salas en penumbra debía trasladar al público desde el templo de las musas al templo católico. Todo estaba concebido para atraer la mirada hacia los detalles más fascinantes de exagerado realismo, sobre los que costaba advertir su carácter simulado. Finalmente, se aspiraba a lograr un doble objetivo: la aproximación comprensiva hacia las formas de la espiritualidad católica y el valor de los recursos materiales de alta cualificación.

La línea argumental más recurrente, como se ha señalado, era el exagerado realismo de los artistas barrocos, una forma de expresión de gran atractivo para el ojo contemporáneo acostumbrado a las imágenes hiperrealistas de Ron Mueck o Paul Fryer. Las posibilidades de actualización de las obras de arte sacro respecto del sistema de creencias de la sociedad actual se había descubierto como un territorio de grandes posibilidades. Precisamente, éste sería el argumento de *Blood Tears Faith Doubt, Historical and Contemporary Encounters* (17 de junio – 18 de julio de 2010), una valiente apuesta de The Courtauld Institute of Art donde se confrontaban obras de arte antiguo y piezas contemporáneas, bajo los temas del sufrimiento, la compasión, la devoción y la fe. Aunque no se mostraron imágenes escultóricas del Barroco español, resultaba sorprendente la continuidad expresiva evocada y reelaborada por

³ El prestigioso y controvertido crítico británico, Brian Sewell, llegó a reconocer haber sufrido dos veces el síndrome de Stendhal durante su visita a *The Sacred Made Real* (SEWELL, B. “The agony and the ecstasy of The Sacred Made Real”: *Evening Standard*, 22 de octubre de 2009).

algunos de los artistas actuales; a pesar de que muchas de ellas carecían de intención religiosa, si bien ofrecían una intensa respuesta emocional a los estímulos citados.

En definitiva, todas estas propuestas no contribuyeron únicamente a descubrir y visibilizar algunos de los rasgos definitorios de la religiosidad y el arte hispanos, sino que al mismo tiempo implicaron una redefinición de los discursos museográficos por parte de numerosas instituciones europeas y americanas. Como consecuencia del éxito logrado con su exposición sobre el Barroco, el Victoria & Albert Museum acometió en diciembre de 2015 una remodelación de sus salas dedicadas a las artes del periodo comprendido entre 1600 y 1815, otorgando un papel protagonista a piezas hasta entonces silenciadas como la citada *Dolorosa* de Mora (Fig. 4). La difusión de esta táctica se extiende ya por el resto del continente europeo, donde la exposición *El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez* (1 de julio – 30 de octubre de 2016) que prepara la Gemäldegalerie de Berlín, dedicará atención a la escultura policromada contando como pieza estelar con la cabeza de *Dolorosa* de Pedro Roldán, del Bode-Museum.

VALORACIÓN ECONÓMICA Y COLECCIONISMO

El segundo factor sobre el que ha repercutido este cambio perceptivo hacia la escultura religiosa policromada se refiere al mercado del arte y al coleccionismo, tanto institucional como privado. El comercio de estas piezas ha estado tradicionalmente vinculado al mercado hispano, tanto por tratarse de iconografías cercanas a su sensibilidad religiosa como por el interés de las instituciones museográficas en su posesión. Antes de 2009, los precios estaban acordes con esta reducida franja comercial, sin una presencia significativa fuera de este entorno. Cuando en Londres o Nueva York salía a subasta alguna pieza de imaginería española procedente de la liquidación de colecciones, no tratándose de ejemplares de gran excepcionalidad, su remate quedaba ajustado a la tasación inicial. Pero esta situación daría un vuelco considerable a raíz de la crisis económica, momento a partir del cual los museos y entidades se vieron obligados a reducir de forma drástica su presupuesto de adquisiciones al tiempo que se experimentó un incremento sustancial

en la oferta de piezas de calidad puestas a la venta. De este modo, y habida cuenta de la paralización de la demanda interna, la única forma de dar salida a estas obras pasaba necesariamente por el mercado internacional. No puedo afirmar que el inusitado interés de los museos anglosajones por la imaginería española haya sido propiciado únicamente por intereses comerciales, pero sí considero que ambos fenómenos –revalorización académica y de mercado– han sabido apoyarse mutuamente desde el inicio de esta tendencia.

Valga al respecto la iniciativa de la galería Matthiesen de organizar en su sede londinense una muestra comercial de escultura española antigua, coincidiendo con la celebrada exhibición de la National Gallery. La exposición, organizada bajo el título de *The Mystery of Faith: An Eye on Spanish Sculpture, 1550-1750* (octubre de 2009 – enero de 2010) constituyó un rotundo éxito puesto que logró vender en los meses subsiguientes un total de 26 de las 31 piezas expuestas, alcanzando precios que oscilaban entre 100 000 euros y millón y medio de euros. El principal responsable de esta iniciativa fue la galería española Coll & Cortés quien, además de colaborar en el montaje de *The Sacred Made Real*, ha venido dando visibilidad y salida comercial a este tipo de obras de arte (Fig. 5). Su primer objetivo pasaba por cambiar la percepción del público respecto de una escultura de connotaciones kitsch. Con notable habilidad, tanto ésta como otras empresas han logrado salvar las prevenciones culturales hacia estas imágenes equiparando sus valores de mercado a la escultura europea del mismo periodo. Por otra parte, al no existir apenas referencias en este sentido se establecieron contactos con las instituciones con objeto de establecer el valor cultural de la imaginería respecto de la pintura española del mismo periodo. Como resultado pudo advertirse la enorme discrepancia existente en comparación con la escultura italiana y francesa, aun considerando su extraordinario interés humano y religioso, pero carente de valor comercial⁴.

De otro lado, esa misma tridimensionalidad que constituía el principal escollo para su integración en colecciones particulares e institucionales se ha visto superado en la última década por nuevos intereses. De forma llamativa, para el primer ámbito, la activación del mercado internacional de imaginería española no procede tanto de los coleccionistas de arte antiguo, como de los principales consumidores de piezas

⁴ CRICHTON-MILLER, E. “Collectors’ focus Spanish polychrome sculpture”, *Apollo*, nº 637, 2015, p. 88.

contemporáneas. El gusto plural que suele caracterizar a quienes adquieren arte de los siglos XX y XXI constituye una ventaja a la hora de fomentar el diálogo entre lo antiguo y lo moderno, valorando el efecto espacial creado por una imagen religiosa barroca entre obras de vanguardia. Una puesta en escena que tiene mucho que ver con la teatralidad barroca, y que puede considerarse una evolución natural de las instalaciones del arte más emergente. No obstante, el perfil del cliente particular que demanda este tipo de objetos sigue siendo europeo o americano, es decir, con un perfil cultural más propicio para apreciar su doble valor, estético y cultural.

Respecto al ámbito institucional, los parámetros aplicados difieren no solo en la calidad de las piezas como también en su representatividad a la hora de ilustrar discursos museográficos de carácter monográfico o enciclopédico. La inestabilidad económica padecida por España en la última década ha obligado a la venta de piezas significativas de la imaginería hispana, muchas de las cuales permanecían inéditas en manos privadas. Esta situación de *impasse* por la que atraviesan la mayoría de los museos españoles ha encontrado una alternativa de salida comercial a través del mercado internacional, sensibilizado –como se ha visto– hacia este tipo de obras. En cualquier caso, la influencia de la repercusión mediática de las exposiciones se halla en la base del incremento de la valoración económica alcanzada por estas piezas. Al respecto puede citarse el remate por Christie's, en el verano de 2011, de un *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, de escuela granadina por un valor de 8 125 libras esterlinas, cuando su valor de tasación no superaba las 4 000 libras. Dos años después, Sotheby's actualizaba el valor de un busto de *Dolorosa* de Pedro de Mena en 30 000 libras, lo que no le impidió alcanzar la cifra récord de 164 500 libras. Es preciso destacar el interés comercial por este artista, cuyo acercamiento a la belleza divina por medio de una dolorosa humanidad le ha convertido en el foco central del descubrimiento internacional de la escultura barroca española. Aunque ha sido víctima también de una sobrepuja responsable de la desaceleración del mercado en 2014, cuando algunas piezas con precios de salida actualizados no resultaban ya tan atractivas, y se atendía con mayor detenimiento a su calidad material y valor expresivo. En estas circunstancias, y conscientes de las ventajas de la venta directa, casas como Sotheby's organizaron exposiciones temáticas como *Contemplation of the Divine* (5 – 16 de julio de 2014), que en su galería de Bond Street ofrecía una selección

de veinte pinturas del Barroco español, italiano y holandés, junto a siete esculturas españolas, de las que tan solo dos se vendieron.

Como consecuencia de este proceso, algunas colecciones han reorganizado sus fondos, otorgando visibilidad a piezas que hasta ese momento permanecían relegadas. Este tipo de iniciativas, que se inscriben en la tendencia de los museos de renovar sus discursos mediante el diseño de propuestas más abiertas e integradoras, ha llevado en el ámbito anglosajón a la adquisición de obras de imagineros españoles, aprovechando la favorable coyuntura comercial antes señalada. De tal manera, la escultura de nuestro Siglo de Oro está siendo admitida en colecciones hasta este momento cerradas a lo que no fueran las pinturas de los grandes maestros. Es el caso de la *Dolorosa* adquirida en octubre de 2014 por el Fitzwilliam Museum (Fig. 6), para “acompañar” y contextualizar sus dos Murillos, y a través de la cual evidenciar el papel de las imágenes en la práctica religiosa. Una emoción espiritual capaz de llevar al fiel a la emulación del dolor de la Virgen gracias a un hiperrealismo empático. Además, añadía la singularidad de la obra señalando cómo buena parte de la producción de Mena fue destruida en la Guerra Civil española, y el hecho de no existir una sola pieza autógrafa de este imaginero en un museo del Reino Unido⁵. Tales singularidades llevaron a la prestigiosa revista *Apollo* a reconocer esta iniciativa con el premio a la adquisición del año 2014.

Solo de forma excepcional, las instituciones museográficas acuden a la compra de este tipo de piezas en subasta, donde los precios tienen un difícil ajuste. Por este motivo, las transacciones realizadas, fundamentalmente, por museos norteamericanos, se han formalizado a través de galerías comerciales, mediante compra directa. Recuérdese cómo la notoriedad alcanzada por las exposiciones de Washington e Indianápolis facilitó no solo la comprensión del arte barroco hispano, sino que despertó el interés de los responsables de algunos museos por incorporar esculturas de este periodo a sus colecciones permanentes. Una dinámica que diversos especialistas atribuyen al crecimiento exponencial de la comunidad hispana en Estados Unidos. La política de adquisiciones de los museos norteamericanos, basada en aportaciones privadas, unida a la oportunidad de hacerse con piezas de excepcional calidad ha proporcionado un fabuloso escaparate para nuestra

⁵ “Fitzwilliam Museum bids for weeping virgin sculpture”: *BBC News*, 31 de julio de 2014. <http://www.bbc.com/news/uk-england-cambridgeshire-28572097> [consulta: 02/03/2016].

imaginería. Pionero en esta dinámica ha sido el Cleveland Museum of Art cuando en 2009 adquirió en transacción directa a Sotheby's Londres su primera escultura barroca española, un *San Pedro de Alcántara* de Pedro de Mena; y con la que venía a completar un vacío que contrastaba con la colección de pintura hispana y la nutrida representación de plástica centroeuropea con la que cuenta entre sus fondos. Poco después, le seguirían los museos de Minneapolis (Fig. 7), Dallas, San Diego, Nueva York, Los Ángeles o Detroit.

Todo lo cual nos introduce en la cuestión de la ética en los museos, considerada aquélla como un sistema o un medio de comunicación, en especial a través de los mensajes que ofrece a través de la exposición de sus colecciones, publicaciones o muestras temporales⁶. Considérese en este punto el papel que los museos juegan en la cultura occidental como fuente de sabiduría, frente al creciente declive de la escuela y la Iglesia como difusores de valores morales.

¿IMAGINERÍA AL SERVICIO DE LA NUEVA RELIGIOSIDAD?

Pero más allá del espacio público mediático proporcionado por exposiciones y ferias comerciales, o del interés acumulativo de museos e instituciones culturales, la imaginería española no ha perdido su función de símbolo religioso y objeto sagrado, testimonio tangible de una serie de normas y valores subyacentes aún vigentes. En efecto, la retórica visual de que se revisten las imágenes constituye un eficaz medio para la transmisión de emociones e ideas interiores; pero, aún más como vehículo para la religión, entendida ésta como “*sistema unificado de creencias y prácticas relativas a las cosas sagradas*”⁷. La sociedad occidental, donde predominan hoy los valores seculares, estos elementos sustanciales de la religiosidad humana siguen estando presentes en la esfera pública a través de los objetos, imágenes y espacios de devoción. Y por cuanto obedece a su importancia artística, histórica, arquitectónica,

⁶ DAVALLON, J. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. París, L'Harmattan, 1999; MAIRESSE, F. “Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico”, *Museos.es*, nº 9-10, 2013-2014, pp. 25-39.

⁷ DURKHEIM, E. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 46; vid. también, TSIVOLAS, T. *Law and Religious Cultural Heritage in Europe*. Heidelberg, Springer, 2014, pp. 46-49.

arqueológica o antropológica, son respetados y protegidos como elementos sustanciales de una herencia cultural. No obstante, fuera de tales connotaciones, reflejan la misma tradición religiosa de la que se deriva, incorporando ideas, creencias y doctrinas teológicas específicas con las que históricamente se ha asociado.

Por otra parte, no debe olvidarse cómo ninguno de estos objetos religiosos, a los que hemos dotado de valor cultural, fue concebido para ser expuesto en un museo, sino antes bien para lugares de culto o devoción⁸. Esta sacralidad se constituye, por tanto, en rasgo permanente y atributo indeleble de su estatus moderno, independientemente de si han perdido su función original o se hallan descontextualizados. En los países de tradición católica esta sustancialidad, sin duda, queda resuelta en la contemplación de las imágenes sagradas en museos y exposiciones, y todavía más cuando se produce en lugares de culto, independientemente de las creencias personales de cada individuo.

Paradójicamente, esta estrategia sinérgica ha sido aplicada en el mundo anglosajón para introducir el conocimiento y la comprensión de formas, no solo ajenas, sino condenadas por el intelectualismo protestante. La exposición *The Sacred Made Real* ya recurrió a este mecanismo de reforzamiento del valor sagrado al mostrar obras que aún mantienen activo su carácter devocional como imágenes procesionales, destacables eso sí por sus valores artísticos, y con una identidad cultural completa. Considerando el ámbito sociocultural en el que se insertó esta muestra, el recurso al sensacionalismo fue ampliamente utilizado por los medios de comunicación y los propios responsables de su organización. Especialmente en Estados Unidos, donde se planificó una visita previa cinco días antes de la inauguración oficial, al modo de los preestrenos cinematográficos⁹; llegando incluso, su comisario a definir alguna de las esculturas presentadas casi como “una rendición artística al estilo de Mel Gibson”. En efecto, *La Pasión de Cristo* (2004) resultaba fácilmente comparable, por cuanto las sobrecogedoras secuencias fueron inspiradas por la imaginería procesional española. De hecho el factor del público era un actor más de la muestra, por la diferente tipología que la contempló en sus sedes de

⁸ Cfr. BERGOT, F. “Présentation des œuvres d’art à caractère religieux dans les collections publiques”, en: PONNAU, D. (dir.). *Forme et sens: la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*. París, École du Louvre, 1997, pp. 98-102.

⁹ La inauguración contó con la presencia de la Infanta Doña Cristina, con objeto de reforzar el carácter histórico y diplomático con el que se quiso revestir la muestra.

Londres, Washington y Valladolid. Algunos cronistas llegaron incluso a medir el arraigo de la propuesta en las lágrimas que los visitantes derramaron ante la visión de un sufrimiento tan realista (Fig. 8). De hecho, el *Ecce Homo* de Mena, hubo de colocarse ante una de las paredes de la sala porque la visión de su espalda lacerada y sangrante resultaba demasiado impactante. Cuando la muestra se presentó en la capital federal, el 28 de febrero de 2010, la expectación por su acogida era mayor considerando que uno de cada cinco habitantes se declaraba católico; de donde se esperaba permitiera reivindicar las señas de identidad de la comunidad latina estadounidense. Por esta razón, el director de la pinacoteca, Earl A. Powell, advirtió en la presentación cómo *“las imágenes son para verlas, no para besarlas”*; aunque reconocía que *“la tentación estará presente en la sala”*¹⁰.

Los resultados superaron todas las expectativas, puesto que se logró demostrar no solo un grado de excelencia artística y técnica tradicionalmente negado a los imagineros españoles, sino además proporcionar las claves del entendimiento religioso que estas piezas siguen jugando para la espiritualidad católica. El éxito de crítica y público abrió un camino hasta ese momento inédito hacia el conocimiento y la valoración estética de un género concebido estrictamente para la práctica religiosa. La insistencia en el realismo sorprendente encontraba en los detalles de la experiencia mística su plena justificación, presentando la labor de tallar una imagen sagrada como un compromiso con la fe; siendo así recurrentes las continuas alusiones a la espiritualidad de artistas como Juan Martínez Montañés, Pedro de Mena o Gregorio Fernández, quienes seguían un riguroso protocolo –oración, ayuno, penitencia– antes de iniciar un trabajo. Esa consagración del trabajo cotidiano resulta muy cercana a la mentalidad protestante, en especial por la importancia que concede al diálogo con Dios para recabar toda su gracia.

La tentación de justificar este interés, aunque solo sea en parte, con el retorno a lo religioso que propone la postmodernidad resulta aventurada. Sería exagerado afirmar que la reciente valorización de la escultura del Barroco español ha supuesto el reencuentro con la fe para muchos individuos quienes a través de las imágenes sagradas han hallado un medio de acercamiento a Dios. Y menos aún que esta

¹⁰ ALANDETE, D. “La crudeza sangrienta del barroco español llega a EE UU”: *El País*, 23 de febrero de 2010; RAMOS, C. “El arte sacro del Barroco español guía a los latinos de Washington a su origen”: *Diario de Sevilla*, 8 de febrero de 2010.

proliferación de la imaginería en los museos británicos y norteamericanos refleje un proceso generalizado de conversión al catolicismo, que a pesar del incremento de fieles católicos, no resulta tan notable como se quiere presentar. Fuera de experiencias concretas, personales y, en cualquier caso, circunstanciales, esta visibilización pública en un contexto “sagrado” para la sociedad contemporánea como es el museo, aporta a estas obras un componente extra a su valoración estética como obra de arte.

La reacción moderna contra la secularización de la sociedad por un lado, y las religiones institucionalizadas por otro, se concentra en lo que se ha dado en llamar “nueva religiosidad”. Ésta aglutina a toda una serie de movimientos que pretenden dar sentido a la existencia por medio de la experiencia religiosa; una experiencia espiritual subjetiva, enfrentada a cualquier otra formulación dogmática u objetiva, que puede activarse en la contemplación de las imágenes sagradas. Tal sería uno de los rasgos que caracteriza a las llamadas comunidades emocionales, como consecuencia de la llamada religiosidad postmoderna. En todos los casos se trata de grupos de inspiración cristiana, incluso extendida a algunos dentro del ámbito católico, que pretenden adaptar los dogmas a las necesidades y gustos individuales, una forma de utilitarismo religioso o de fe a la carta. El papel de las imágenes serviría aquí de revulsivo para el retorno a una espiritualidad verdadera basada en la experiencia interior. Así lo revelaba la publicidad de *The Sacred Made Real*, en la que se destacaba la actitud de los artistas españoles del Barroco como reacción a la difusión del protestantismo, del mismo modo que la contemplación de estas imágenes era de esperar condujese hacia un resurgimiento de la espiritualidad.

Sin poder ahondar, por el momento, en un análisis del que aún se carecen de datos válidos y objetivos, debe considerarse cómo el incremento de la minoría hispana en los Estados Unidos ha llevado aparejado una mayor presencialidad del catolicismo en el país, hasta conformarse como la confesión cristiana más extendida. Sin embargo, en la última década su número ha ido decreciendo, a favor del porcentaje de creyentes que no se identifican con religión alguna. El discurso más ético y social que se atribuye a las iglesias históricas ha podido favorecer la reorientación de muchos fieles hacia la búsqueda de vivencias sensibles e intimistas capaz de remitirles a lo sobrenatural.

CONCLUSIÓN

Por tanto, no deja de ser paradójico que las narrativas anglosajonas, que habían construido la historiografía del arte de la Edad Moderna eludiendo deliberadamente a España como un capítulo aparte, se rindan ahora a su elocuencia expresiva. Una de las justificaciones a este redescubrimiento de la plástica barroca no solo recuerda la sensibilidad de la sociedad anglicana y la aversión del clasicismo italiano a la policromía aplicada a la escultura, sino que además, a diferencia de la pintura de Velázquez o Zurbarán, se ha mantenido durante largo tiempo fuera de los límites del arte, conservando intacta su funcionalidad religiosa y mantenida en entornos solo accesibles a devotos y estudiosos. Para algunos autores este revival barroco sería consecuencia de la crisis del modelo eurocéntrico, hasta hace poco dominante e identificado con el canon anglosajón, protestante y burgués. Así, *“frente al puritanismo luterano, racionalista, sobrio e higiénico, la efectista explosión barroca, sensual y brillante, con su probada capacidad para el mestizaje antropológico y formal, supone un orden alternativo más elástico e inclusivo”*¹¹.

El papel jugado por las galerías comerciales y las instituciones culturales ha sido determinante para la revalorización, estética y comercial, de la imaginería española. Un proceso coincidente con la última crisis económica que, al debilitar el mercado tradicional de entidades y coleccionistas hispanos, ha obligado a buscar vías alternativas. En cualquier caso, la posición de los objetos sagrados, a medio camino entre lo material y lo inmaterial, entre arte y religión, coloca al museo en una posición delicada. Máxime cuando se trata de ámbitos ajenos a las formas y rituales del catolicismo como el de la sociedad anglosajona, de mayoría protestante. Ha sido aprovechando su valor cultural de imágenes excepcionales del Barroco español como han pasado a formar parte de colecciones cuyo acceso les estaba hasta ahora vetado, introduciendo intermediarios competentes para la comprensión de una religiosidad viva. Valoradas antes como curiosidades tipológicas que como manifestaciones artísticas homologables a escala europea, la imaginería ibérica ciertamente han superado una barrera hasta hace poco infranqueable. Quizás se haya encontrado en

¹¹ CALVO SERRALLER, F. “El bucle barroco”: *El País*, 31 de octubre de 2009.

estas metáforas corporales de cosas espirituales –que dijera san Agustín–, un medio para el diálogo ecuménico, donde el mejor camino pasa por no negar las diferencias.



Fig. 1. *Ecce Homo y Dolorosa*, Pedro de Mena, 1674-1685. Metropolitan Museum, Nueva York. Foto: José Manuel Rodríguez Domingo [JMRD]



Fig. 2. *The Sacred Made Real* (2009-2010). National Gallery of Art, Londres. Foto: [JMRD]



Fig. 3. Grupo de estudiantes visitando *Sacred Spain* (2009-2010). Indianapolis Museum of Art, Indianápolis. Foto: [JMRD]



Fig. 4. *Dolorosa*, José de Mora. Victoria & Albert Museum, Londres. Foto: [JMRD]



Fig. 5. Stand de Coll & Cortés en TEFAF 2014. Foto: [JMRD]

Fig. 6. *Dolorosa*, Pedro de Mena, adquirida en 2014 por el Fitzwilliam Museum (Cambridge) por 575 000 libras. Foto: [JMRD]

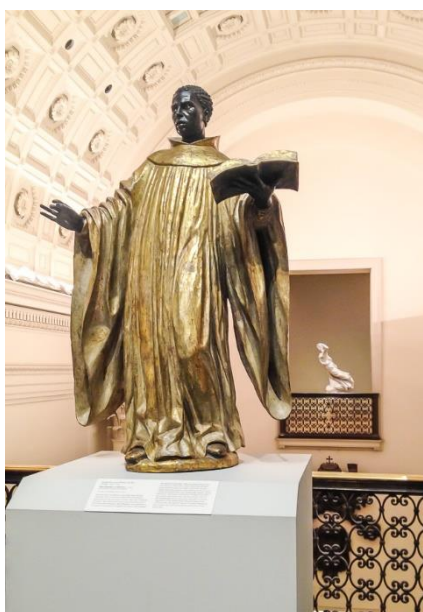


Fig. 7. *San Benito de Palermo*, José Montes de Oca, adquirido en 2010 por el Minneapolis Institute of Art. Foto: [JMRD]

Fig. 8. Religioso contemplando el *Cristo de los Desamparados* de Martínez Montañés, en *The Sacred Made Real*. Foto: [JMRD]

