Materiales Docentes para el Estudio y Didáctica de la Escultura Barroca Española en Contextos de Aprendizajes Colaborativos y 2.0

Coordinación:

Juan Antonio Sánchez López

Antonio Rafael Fernández Paradas

Coordinación:

Juan Antonio Sánchez López
Antonio Rafael Fernández Paradas

Portada: *Detalle Ecce-Homo* (Pedro de Mena y Medrano)
Fotografía : Miguel Ángel Sánchez López

Contraportada: *Detalle Crucificado* (Francisco Buiza Fernández).
Parroquia San Andrés (Torre del Mar)
Fotografía: Miguel Ángel Sánchez López.

Diseño y maqueta:
Miguel Ángel Sánchez López.

ISBN-13: 978-84-16036-83-7
Nº Registro: 2015000472

MATERIALES DOCENTES PARA EL ESTUDIO Y DIDÁCTICA DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA EN CONTEXTOS DE APRENDIZAJES COLABORATIVOS Y 2.0

Coordinación:

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS

Es el violín supremo, Te lo aseguro. Un matrimonio perfecto entre la ciencia y la belleza. Un violín imposible. ¿Qué hago?

El Violín Rojo

ÍNDICE

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. LA NECESIDAD DE UNOS MATERIALES DOCENTES PARA EL ESTUDIO Y DIDÁCTICA DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA.
Juan Antonio Sánchez López y Antonio Rafael Fernández Paradas

1.1. Elección de los contenidos.

1.2. Actividades propuestas.

1.3. A propósito de las actividades. Cuestiones procedimentales.

2. BLOQUE 1. ARTE, PENSAMIENTO, MATERIALES Y TIPOS.

2. Arte y pensamiento.

2.1.1. El papel de las fuentes y la literatura artística.
Juan María Montijano García.

2.1.2. La Iconografía y el arte religioso del Barroco.
Reyes Escalera Pérez.

2.1.3. Puesta en escena: Dramaturgia e ingenios.
Juan Antonio Sánchez López.

2.1.4. Dimensión social del escultor en época moderna.
Carmen González Román.

2.2. Materiales y tipos (1).

2.2.1. Oro blanco: escultura barroca en marfil.
Antonio Rafael Fernández Paradas

2.2.2. Intensidad y delicadeza: metalistería.
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar.

2.2.3. Técnica y ornamento: La policromía barroca.
Beatriz Prado Campos.

2.3 Materiales y tipos (2).

2.3.1. Imaginería ligera.
Beatriz Prado Campos.

2.3.2. *Escultura en entornos arquitectónicos y espacios abiertos*.
José Miguel Morales Folguera.

2.3.3. Muebles: las otras artes de la madera.
Mercedes Fernández Martín

3. BLOQUE 2. ESCULTURA BARROCA EN MADERA. SECUENCIA HISTÓRICA (I).

3.1. Escultura barroca en Andalucía (I).

3.1.1. Esplendor y pasión de Sevilla.
José Roda Peña.

3.1.2. Intimismo y plástica en Granada.
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

3.2. Escultura barroca en Andalucía (II).

3.2.1. Una diarquía singular: Málaga y Antequera.
Juan Antonio Sánchez López.

3.2.2. Los otros círculos periféricos andaluces.
Antonio Rafael Fernández Paradas.

4. BLOQUE 3. ESCULTURA BARROCA EN MADERA. SECUENCIA HISTÓRICA (II).

4.1. Escultura barroca en España (I).

4.1.1. Sobriedad y proyección de Castilla.
Vicente Méndez Hernán.

4.1.2. La Corte: la conjunción de los barrocos áulicos y castizos.
Rubén Sánchez Guzmán.

4.1.3. Canarias Ceuta y Melilla.
Sergio Ramírez González.

4.2. Escultura barroca en España (II).

4.2.1. El barroco desconocido: La Corona de Aragón.
Joan Ramón Triadó Tur.

4.2.2. El triunfo preciosista en Murcia.
Germán Antonio Ramallo Asensio.

4.2.3. El barroco Nortepeninsular.
Rubén Sánchez Guzmán.

5. BLOQUE 4. ESCULTURA BARROCA Y DIMENSION PROFESIONAL.

5.1. Imagineros, escultura y patrimonio.

5.1.1. La crisis del XIX: revivals, eclecticismos y alternativas industriales.
Teresa Sauret Guerrero.

5.1. 2. *Pervivencia y transformación: Imagineros del siglo XX.*
Sonia Ríos Moyano.

5.1. 3. *Pervivencia y transformación: Imagineros del siglo XXI.*
Antonio Rafael Fernández Paradas.

5.1.4. *Escultura barroca y patrimonio.*
Javier Ordóñez Vergara.

5.2. Dimensión profesional.

5.2.1. Catalogación, peritaje y mercado.
Francisco Javier Montalvo Martín.

5.2.2. Escultura barroca y Cultura Digital.
Nuria Rodríguez Ortega.

5.2.3. Restauración y conservación. Técnicas de Laboratorio.
Estrella Arcos von Haartman.

6. LA AVENTURA DE QUERER SACAR CONCLUSIONES.
Juan Antonio Sánchez López y Antonio Rafael Fernández Paradas.

7. BIBLIOGRAFÍA.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. LA NECESIDAD DE UNOS MATERIALES DOCENTES PARA EL ESTUDIO Y DIDÁCTICA DE LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA.

Juan Antonio Sánchez López y Antonio Rafael Fernández Paradas.

Aunque a lo largo de los siglos la escultura haya tenido frecuentes relaciones tanto con la ciencia como con la belleza, la realidad pone de manifiesto que si bien fue incluida en el Olimpo de las Bellas Artes, siempre ha sido una suerte de "cenicienta" que la hizo estar por detrás de la pintura y la arquitectura, por lo demás las Artes que siempre han acaparado la atención de estudiosos, críticos de arte, historiadores e investigadores, etc. En cierta manera, le sucede igual que al pequeño Violín Rojo protagonista de aquella inolvidable película, al que no le separaban tantas cosas del arte de la escultura, al aunar el carácter de "bello" y el propio de "científico". No en vano, el escultor tiene que poseer y demostrar en cada momento, situación y circunstancia una profunda base científica para plasmar el cuerpo, tanto en su realidad física natural como para deformarlo, todo lo cual deberían ser suficientes razones como para que las esculturas acapararan más miradas de las que habitualmente reciben.

Por su propia naturaleza de "mentiras", manchas, facetas, campos, registros, colores, así como por la posibilidad de ocultar mensajes entre pliegues, la pintura es *per se* pura plasticidad y, por tanto, mucho más agradecida de estudiar y comprender. En contra de lo que podría pensarse, el volumen 3D de la escultura la aleja de la planitud del lienzo, haciendo que el relato sea más difícil de asimilar por parte del espectador. En este sentido, y en líneas generales, es harto representativo que la escultura sea tanto o más olvidada que las Artes De-

corativas dentro de los planes de estudio de Historia del Arte. Es un hecho constatado que el alumno, en cualquiera de los niveles académicos, encuentra multitud de dificultades para laasimilación y recepción de la escultura. Esto sucede incluso

con la escultura barroca, ya de por sí, pensada para el público en su calidad de "artefacto retórico", producto cultural de una sociedad obsesionada con los valores instrumentales de la imagen y auténtica herramienta de comunicación "mediática" en los Siglos de Oro. Como decimos, su estudio y aprendizaje por parte del estudiante también suele implicar un proceso más arduo y duro que el que le supone comprender y asimilar las "mentiras" del lienzo.

Es éste, precisamente, el punto de partida y la declaración de intenciones de *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la escultura barroca española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0*: dar respuesta específica a problemas concretos, creando un corpus procedimental donde el docente pueda encontrar una fuente de obligada consulta para todos aquellos que quieran aproximarse a la Historia de la escultura barroca española. Ante la pregunta ¿Quiénes son los escultores y cómo se organizan temporalmente en una determinada escuela o círculo productivo? la intención de este libro es que la comunidad docente pueda tener a su disposición una herramienta a la que acudir, y, sobre todo, en la que encontrar una información sistematizada, ordenada y actualizada que sea un espejo lo más real posible sobre cuántos centros artísticos existieron en los reinos que hoy conforman España dedicados al acervo de la escultura barroca, o bien las proyecciones de la misma en los siglos venideros.

Surgen estos materiales docentes, asimismo, ante la necesidad de "enseñar" Historia de la Escultu ra en entornos enriquecidos de aprendizaje cooperativo y social, en los que se plantean nuevas necesidades formativas. Por ejemplo, y como tradicionalmente se venía haciendo, ya no sólo nos interesa un escultor, su obra y sus circunstancias sino que ahora, en función de los nuevos modelos de aprendizaje social y 2.0, la didáctica de la misma, y por consiguiente los temarios de estudios consideran, o deberían considerar, otros

aspectos ta-les como la asimilación de un escultor en las redes sociales, la difusión de obras por estos canales, el impacto de una determinada escultura en una comunidad, más o menos organizada, o el proceso de digitalización 3D de la misma. Todas estas cuestiones y otras muchas son las que el docente podrá encontrar en los materiales que aquí presentamos.

No podemos olvidar cómo en la sociedad actual, llamada del Conocimiento o la Información, las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (en adelante, NTIC´s), han llegado a cambiar, en poco más de dos décadas, las formas establecidas de relaciones y expresiones entre individuos que primaron desde la Revolución Industrial y la primera revolución de las comunicaciones. Las NTIC´s, desde finales del pasado siglo XX, han generado nuevas formas de asociación e interrelación colectiva. La web 2.0 ha abierto las posibilidades de Internet, y junto con otros de sus usos, está influyendo taxativa y cualitativamente en el desarrollo del e-learning y el aprendizaje colaborativo. Los especialistas arguyen que *"el entorno de aprendizaje electrónico reúne características que son especialmente poderosas para la colaboración, tales como su: interactividad, ubicuidad, y sincronismo"*[1] . Las nuevas generaciones de nativos digitales viven inmersas en un nuevo contexto socio-cultural, de aprendizaje y relaciones en red. Basta recordar el proceso y esfuerzo de asimilación del uso de las NTIC´s realizado en las últimas décadas por otros individuos y generaciones que no fueron nativos digitales, que ha dado como resultado una incorporación a las NTIC, s y un posible cambio de hábitos de estos otros sectores de población. En consecuencia, las estrategias *ad hoc* aplicadas a la Historia del Arte[2] deben intentar también dar respuesta a esta nueva realidad, propiciando y rentabilizando sus extraordinarias potencialidades en el campo de la Innovación Educativa.

También queremos apuntar que la innovación educativa y la elaboración de materiales docentes en Historia del Arte o Bellas Artes es algo que, a grandes rasgos, también brilla por su ausencia. Ciertamente, desde los diferentes Departamentos, se coordinan y gestionan PIEs que deberían garantizar la trasmisión y puesta en

valor de instrumentos que permitan la adecuada asimilación de nuevas tendencias en innovación y docencia[3] pero una vez más la realidad vuelve a poner de manifiesto que, en el día a día, la "innovación" no llega realmente a producirse. En relación a esta paradoja, la adecuación de los materiales docentes a las nuevas realidades didácticas entre el alumnado universitario se nos antoja como la primera piedra de todo un proceso que tiene como objetivo poner la escultura barroca en valor, tanto en sí misma, como documento histórico y manifestación artística de primera índole, pero además, favoreciendo su puesta en valor dentro de los planes de estudios y las metodologías de aprendizaje en el Espacio Europeo de Educación[4].

Tradicionalmente, o por lo menos en lo que a nosotros respecta, la edición de materiales docentes en el ámbito de la escultura barroca no ha tenido un fuerte componente "documental", a diferencia de lo que sucede en otros terrenos en los que es posible, y relativamente fácil, enumerar una apropiada lista de autores que han facilitado el trabajo a los investigadores de generacionesfuturas con la publicación de documentos inéditos que facilitan la labor de usuario, al disponer de los mismos en ediciones por lo menos transcrita a sistemas mecanografiados.

Nos referimos a los trabajos de Agulló[5] o del agustino Andrés Llordén entre otros[6]. Si bien este carácter compilativo de documentación es de una gran importancia para el investigador, de nuevo el docente se encuentra en un amplio mar de dudas a la hora de construir un temario racionalizado relativo al universo ampliado de la escultura, cuya única posibilidad pasa por dedicar horas y horas a leer bibliografía especializada con el fin de trazar un mapa mental del mundo escultórico barroco.

Apuntamos aquí que, si bien el material que aquí pre-sentamos pasa por ser "innovador", también es cierto que hay un sector que nos lleva la delantera, por lo menos en los que se refiere a la didáctica de la escultura, por cuanto los museos y colecciones -por eso de democratizar el arte y los objetos bellos-, han tenido que desarrollar sistemas y programas que permitan una correcta proyección

sobre el usuario y los modos de recepcionar la escultura barroca[7]. Son actuaciones encaminadas a la didáctica, pero también deben ser consideradas como una fuente importante en lo que se refiere a la elaboración de materiales docentes para los usuarios y participantes en determinadas actividades.

Los materiales docentes que aquí presentamos son el fruto de la feliz comunión entre varias circunstancias: por un lado la feliz puesta en marcha e impartición del *Máster Propio en Escultura Barroca Española: desde los Siglos de Oro a la Sociedad de la Información y las Redes Sociales*, en el seno de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) durante el curso académico 2013-2014; por otro haber conseguido que una gran mayoría de los principales investigadores y teóricos de cada una de las materias confluyan en un mismo proyecto espacio/temporal; y por último el éxito de público y participación que ha tenido el perfil del Máster en Facebook, y que nos ha llevado a comprender que, por mucho que se empeñen quienes elaboran los planes de estudio en dejar de lado a la escultura barroca, existe todo un mundo que consume, asume y difunde contenidos relacionados con la escultura barroca española, europea e hispanoamericana.

Cuando pedimos al claustro de profesores del Máster que elaborara estos materiales docentes, lo hicimos con una premisa inicial: no nos interesaban tanto ni Martínez Montañés ni Gregorio Fernández, con todos los matices que conlleva esta afirmación, sino que queríamos saber quiénes son los escultores de segunda, tercera fila y otras divisiones inferiores, en su sistemas de relaciones de los unos con los otros, los otros con otros focos de producción, y estos en relación a otras escuelas. Fruto de esta premisa son los extensos índices por centros que aquí proponemos.

Los programas para cada uno de los focos productivos son minuciosos y exhaustivos, queriendo ser espejos de realidades plurales de creación artística. Nos gustaría llegar a pensar que aquí están “todos” los que fueron, pero la Historia de la escultura barroca, entendiendo por “Historia” no la de las grandes figuras y las obras

que siempre apa recen en los libros, es demasiado amplia y está todavía por escribir en sus realidades de personalidades que escapan al gran público.

¿Porqué la escultura barroca? y ¿qué entendemos exactamente por “escultura barroca? En este sentido, pretender minimizar el alcance de la definición a un enunciado “solemne” que la entendiese exclusivamente como “aquella escultura producida por y desde los talleres artísticos de los siglos XVI, XVII y XVIII” sería llamarnos a un tremendo error. La imaginería en madera policromada, y específicamente la de carácter procesional, sigue gozando en la actualidad de un espléndido estado de salud y, acorde a ello, las obras del XX y XXI continúan hundiendo sus raíces en la tradición barroca española de la escultura policromada. Al mismo tiempo, y como tal, estos productos artístico-culturales siguen teniendo hoy día esa capacidad plena en el territorio español –especialmente en Andalucía- para conectar con el pueblo y hacer que éste sienta la obra como “suya”, en el sentido más rabiosamente literal y “posesivo” del término[8].

1.1. Elección de los contenidos.

La elección de los contenidos aquí propuestos pretende dar una visión los más amplia posible, a la par que especializada, del universo escultórico barroco ampliado. En la configuración de los programas docentes se ha partido de lo general; esto es de cuestiones específicas tales como las fuentes parael estudio de la escultura barroca, o la dimensión social del es- cultor, a cuestiones propias del conocimiento histórico-artístico de los centros de producción. En el planteamiento de los materiales se han incluido una serie de aspectos cuyo objetivo es poner de manifiesto las posibilidades de estudio a las que se presta la escultura barroca española, y las producciones de los siglos XX y XXI. Es por esta razón por la que se han incluido posibles programas para cuestiones relativas a la escultura y el patrimonio, el mercado de esculturas barrocas, redes sociales, o conservación y restauración.

Notas

[1]ZAÑARTU CORREA, Luz María (2007): "Aprendizaje colaborativo: una nueva forma de Diálogo Interpersonal y en Red", en *Contexto Educativo, Revista Digital de Educación y Nuevas Tecnologías*, nº 28, 9 págs.

[2]LÓPEZ DÍAZ, Jesús & VIGARA ZAFRA, Juan Antonio (2013): "Incorporación de herramientas interactivas y cooperativas para la difusión de los conocimientos y sinergias en los procesos de aprendizaje de asignaturas artísticas en entornos virtuales", en SANTAMARÍA LANCHO, Miguel & SÁNCHEZ-ELVIRA PANIAGUA, Ángeles: *Innovación Docente Universitaria en Entornos de Aprendizaje Enriquecidos*. UNED. Madrid, pp. 118-119.

[3]Así lo hemos puesto de relieve desde el PIE 13-102 de la UMA: *Generación de contenidos y métodos procesuales aplicados a la docencia e innovación educativa universitaria: el Archivo como base de la investigación histórico-artística, Cultura Digital* y NTIC´s. al que quienes esto escribimos estamos adscritos en calidad de coordinador y colaborador, respectivamente. En abril de 2014, y con el propósito de contribuir a la reflexión en torno a estos temas, ambos presentamos a las Jornadas *Del individuo al aprendizaje colaborativo La Historia y la Historia del Arte ante los retos de la innovación educativa*, organizadas por el propio PIE 13-102, la ponencia "Innovación educativa y escultura barroca en un universo de conocimientos
ampliados. Del blog, al repositorio, de los portales a las redes sociales", actualmente en prensa.

[4]SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2013): "Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación", en *Revista Historia y Comunicación Social*, nº 18, pp. 713-723.

[5]AGULLÓ Y COBO, Mercedes (2005): *Documentos para la Historia de la Escultura española*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid.

[6]LLORDÉN SIMÓN, Andrés (O.S.A.) (1960): *Escultores y entalladores malagueños (Ensayo histórico- documental de los siglos XVI-XIX)*. Ediciones del Real Monasterio de Escorial, Ávila.

[7]BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del; JIMÉNEZ MICOL, Antonio José y MARÍN TORRES, María Teresa (2012): *Museo Salzillo: Espacio Educativo, Actas Congreso Internacional, Santiago de Compostela*, 7-9 de septiembre de 2011. Universidad. Santiago de Compostela, pp. 1212-1226.

[8]SÁNCHEZ LÓPEZ Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2013): "Redes Sociales al Servicio de la Innovación Educativa Universitaria: Nuevos sistemas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte", en DURÁN MEDINA, José Francisco (coord.): *Comunicación* 2.0 y 3.0. Visión Libros. Madrid, pp. 15-43.

BLOQUE 1. ARTE, PENSAMIENTO, MATERIALES Y TIPOS.

Módulo 1. Arte y pensamiento.
Módulo 2 Materiales y tipos (1).
Módulo 3. Materiales y tipos (2).

Arte y pensamiento.

El BLOQUE 1 (módulo 1) ofrece una contextualización global que, de modo integrador, construye el marco teórico, histórico y sociológico, que permite encuadrar la fenomenología de la escultura española de los Siglos de Oro en el universo de la cultura y la dimensión artística del Barroco. Con este propósito, se analizará la incidencia de las fuentes y la literatura artística en general como productos humanístico-culturales que trascienden lo meramente técnico, especulativo, legislativo o literario de sus respectivas argumentaciones para interactuar "instrumentalmente" con la problemática de la creación escultórica. Por ello resulta indispensable derivar el análisis inicial de las fuentes al plano de la Iconografía. La imagen religiosa y sus valores persuasivos y simbólicos fueron vistos con extraordinaria cercanía por los distintos segmentos sociales españoles, hasta el punto que el estudio de la iconografía supone, de entrada, conocer qué temas se ajustaban con mayor precisión a las demandas de la clientela y cuáles eran los procedimientos, mecanismos y recursos estéticos, técnicos, literarios e ideológicos más propicios a la hora de darles forma.

Por eso mismo, los contenidos del bloque también sintonizan con esos mismos estudios culturales que, desde hace décadas, subrayan la obsesión hiperrealista del Barroco español por dotar de vida a las imágenes y convertirlas en actores vivos de la "escena" sacra. Por esta misma razón se analiza la configuración de una dramaturgia ad hoc que traza puentes entre el mundo medieval y el universo barroco, merced a una puesta en escena que preconiza

el dinamismo de la escultura mediante la generalización de ingenios mecánicos y toda suerte de dispositivos móviles.

Materiales y tipos.

El Bloque 1 (módulos 2 y 3) se centra en dos aspectos referenciales. Primeramente, se impone un planteamiento exhaustivo en torno a los elementos configuradores de la realidad material de la escultura barroca española. De ahí que se proponga un análisis/reflexión en torno a las posibilidades técnicas brindadas por los diferentes materiales a las habilidades e inquietudes creativas de los artistas. Al tiempo, se pretende reconocer en la diversificación de los materiales escultóricos no sólo el establecimiento convencional de un cierto decoro que asigna el empleo de uno u otro en función de la problemática específica, uso y/o tipología del encargo, sino también un elemento diferenciador de cierta prestancia y distingo social, en el caso de los trabajos ejecutados en marfil, bronce y materiales preciosos como el oro o la plata.

En complicidad con otros aspectos materiales y técnicos de la escultura en madera contemplados en los contenidos diseñados para los Bloques 2 y 3, en este Bloque se subraya la espléndida realidad artística de la misma como un producto esculto-pictórico, y para ser más exactos polimatérico, resultado de la simbiosis, comunión y síntesis entre forma, volumen y color a la que dan cuerpo un variopinto elenco de materias básicas confluyentes en la certeza de su misma realidad objetual. De ahí que se potencie el protagonismo de la policromía como el agente responsable, en última instancia, de vivificar, colorear, decorar y, a la postre, dignificar la escultura española como un producto artístico de primer orden.

Asimismo, el Bloque contempla reconocer en la escultura barroca española otras alternativas promocionales, tipológicas y temáticas a la evidente hegemonía de la imagen religiosa, con son las fuentes, los monumentos funerarios o la historia del mueble.

BLOQUES 2 y 3. ESCULTURA BARROCA EN MADERA. SECUENCIA HISTÓRICA.

Módulo 4. Escultura barroca en Andalucía (I).
Módulo 5 Escultura barroca en Andalucía (II).
Módulo 6. Escultura barroca en España (I).
Módulo 7. Escultura barroca en España (II).

Los bloques 2 y 3, vienen a contextualizar teóricamente la esencia de la secuencia histórica de la escultura barroca en España, ya que supone el fundamento conceptual en torno al cual nos movemos como historiadores del arte e investigadores de la Historia de la escultura barroca. Se pretende trazar un discurso vertebrado en capítulos monográficos que profundicen en la realidad histórica, social, cultural, estética y estilística de las distintas *manieras* escultóricas de los diferentes reinos que configuraban la Monarquía Hispánica. La visión pormenorizada, al tiempo que de conjunto, diacrónica y sincrónica, en definitiva, de la escultura española de los siglos XVII y XVIII, demuestra, como pocos, la esencia del barroco como un fenómeno imprevisible, versátil y poliédrico, donde desde diferentes miradas simultáneas se tiende a una misma realidad histórico-cultural.

En consecuencia, se abren una serie de unidades temáticas que, de una parte, profundizan en las particularidades de los grandes centros productores del Seiscientos (Sevilla, Granada, Valladolid…) y Setecientos (Málaga, Antequera, Barcelona, Zaragoza, Murcia, Canarias, Valencia, Madrid…), sin olvidar los focos periféricos con personalidad propia en el conjunto del Estado (Cádiz), junto a otros, más modestos, de presencia interesante pero marginados por la historiografía de la escultura española. La visión de conjunto de las referidas unidades perfila un campode discusión y debate historiográfico excepcional para calibrar las influencias, referencias e interferencias que rigen las relaciones entre los centros y las respectivas periferias, permitiendo comprobar la importancia que el tema de la difusión, transición, interpretación y transformación de los modelos ejerce en relación a los principios definidores de una estética nacional propia.

BLOQUE 4. ESCULTURA BARROCA Y DIMENSIÓN PROFESIONAL.

Módulo 8. Dimensión profesional.
Módulo 9. Dimensión práctica

.

El bloque 4 se adentra en la demostración de cómo en pleno siglo XX, y lo discurrido del XXI, el arte de la escultura barroca, o mejor dicho las derivaciones de la misma, y las nuevas aportaciones de las que viene siendo objeto a lo largo de estas centurias, pueden ser un medio generador de riqueza económica y de nuevas realidades sociales que tienen como escenario el tejido urbano. Encontrándonos sumergidos en plena crisis financiera tanto nacional como internacional, el BLOQUE “escultura barroca y dimensión profesional” pretende ser una herramienta mediante la cual el alumnado pueda desarrollar una actitud crítica ante tal situación. En otras palabras, se trataría de reivindicar posibles opciones, en las que profundizamos aquí, para la incorporación laboral de nuestros estudiantes, cuya base procedimental y práctica aquí propuesta, aspira a constituir una herramienta clave para tales menesteres. De esta manera, se pone de manifiesto la posibilidad de generar riqueza mediante la reflexión y la promoción de iniciativas en entornos laborales factibles, aunque tan escasamente puestos en valor desde la visión general de las tan olvidadas y oprimidas Humanidades.

Por tales motivos se concede un protagonismo destacado al ámbito de la catalogación y peritaje que viene a significar la salida de la escultura barroca española al mundo del mercado del arte. Además de reflexionar sobre las causas que parecen conceder una mayor estimación a la pintura a efectos de demanda y cotización, se plantea una reivindicación importante del papel que el conocimiento especializado ha de tener y debe tener de cara a un eficiente, co-herente y cualificado desempeño integral de las labores de catalo-gación, tasación y expertizaje. Cabe apuntar cómo tales cuestiones han permanecido prácticamente olvidadas por los planes de estudios vigentes, razón por la que desde aquí, pensamos, se perfilan

ahora de vital transcendencia como posibles nuevos yacimientos de empleo.

Dado que una de las señas de identidad de las sociedades actuales es la cultura de masas, no olvidamos la proyección de la escultura barroca en la sociedad de la información y las redes sociales como elemento estimulante y reclamo de la cultura visual. La existencia en el momento presente de un considerable número de foros, portales páginas Web, que, ya sea a nivel científico o meramente divulgativo, la contemplan en sus contenidos, ya justifica de por sí la inclusión de una unidad específica. En este punto, resulta sugestivo reflexionar, no sólo acerca de los contenidos de estas herramientas virtuales, en sentido estricto, sino de la procedencia, las motivaciones, y los intereses que suelen estar por detrás de su presencia. Si todo ello no fuese suficiente para reconocer la proyección online de la escultura barroca española, el abanico de sus posibilidades de difusión en la red se amplifica mediante la existencia de repositorios y bancos de imágenes que además de visualizar lo conocido, suelen incluir imágenes novedosas, insólitas, desconocidas, que expanden los límites del conocimiento a términos más que estimables. No queremos dejar de mencionar, que según recientes informes, generar contenidos Web, es actualmente una de las profesiones más demandadas por el mercado laboral. A bien seguro, esta dimensión "tecnológica" de la que la escultura barroca puede ser objeto, levantará manifiestos intereses entre el alumnado.

Qué duda cabe que, según dijimos más atrás, la escultura en madera policromada goza de una envidiable salud en los siglos XX y primeras décadas del XXI. Podría interpretarse como un hecho desconcertante y anacrónico que en las sociedades de masas sigan teniendo predicamento unas fórmulas y unas técnicas de centurias pasadas, de no ser por un sugerente fenómeno histórico-social.

La consideración de la escultura barroca como uno de los pilares a efectos cualitativos y cuantitativos del Patrimonio Histórico Español, requiere la dedicación de sendas unidades, donde se reflexione acerca de su condición de documento histórico y de una realidad

material heredada del pasado. Por una parte, se profundiza en las posibilidades a efectos de inventario, catalogación, difusión y musealización de la escultura barroca, en sintonía con el papel de tutela ejercido por las instituciones públicas ante las personas físicas y jurídicas en quienes recae su titularidad como bienes muebles de interés cultura.

1.2. Actividades propuestas.

Hoy en día unos de los grandes problemas a los que se enfrenta el docente universitario es el tedio por parte del alumnado, que especialmente en los primeros cursos académicos suele mostrarse totalmente perdido y difuso ante el cambio que supone pasar del Instituto a la Universidad. Como complemento a los programas de estudio propuestos, planteamos una serie de posibles actividades didácticas individuales cuyo objetivo pretende ser “realzar” los propios contenidos del temario, buscando que el alumno trabaje una serie de competencias cuyo resultado sea la puesta en valor de la escultura barroca como manifestación artística, y de la que no sólo se pueda dar una visión diferente de la Historia del Arte, sino con la que además, se puede justificar la plena vigencia de las obras escultóricas, especialmente de las de carácter religioso en el siglo XXI vinculadas a la fenomenología poliédrica de la Semana Santa.

Para la superación de cada una de las materias proponemos tres tipos de actividades a desarrollar:

1. **Cuestionario.**
2. **Actividad 1.**
3. **Actividad 2.**

Estas tres actividades se repetirán en cada una de las materias propuestas con el fin de alcanzar las competencias previstas. En el diseño de las mismas, se ha tenido en cuenta el principio básico, quizás no muy innovador, de “aprender por repetición y a base de ensayo y error”, o lo que es lo mismo: a escribir se aprende escribiendo, y a escribir artículos científicos se aprende escribiendo artículos

científicos. Las dos primeras son comunes a todas las materias; especialmente la actividad 1 que manifiesta una estructura muy cerrada y definida, que a continuación pasaremos a definir. En cambio la actividad 2 pasa por aportar el sentido crítico e ingenioso de cada uno de los/as profesores/as y ciertamente se han “estrujado” literalmente la cabeza bastante a la hora de plantear cada una de ellas. Estas tres actividades están encaminadas a superar las siguientes competencias:

Competencias generales:

1. Instruir y adiestrar al alumno en las formalizaciones y registros en los que los conocimientos artísticos se sitúan y desarrollan en la estructura socioeconómica actual, ya sea en el plano institucional (Museos, instituciones del Patrimonio, etc.) como en la esfera de la iniciativa privada (museos privados, salas de arte, galerías de arte, subastas, etc.).

2. Introducir al alumno en los mecanismos y cualidades profesionales de la gestión cultura, la detección de negocios dentro del espacio cultural, y en este ámbito, en el contacto con el mundo de la empresa privada.

3. Instruir y adiestrar al alumno en el cuidado, defensa y tutela del patrimonio escultórico desde el espacio de la administración pública.

4. Facilitar el conocimiento de los principales agentes y sectores culturales, en especial relación con los medios de comunicación, el sector editorial y las asociaciones profesionales.

5. Introducir al alumno en los criterios y habilidades propios del trabajo científico investigador en materias relacionadas con el arte, la historia de la escultura y la cultura visual.

6. Desarrollar en el alumno cualidades inherentes al ensayo como género literario propio de la exposición de resultados in-

vestigadores en la escultura, historia de la escultura, crítica escultórica y cultura visual.

7. Introducir al alumno, mediante la valoración del patrimonio cultural y de la experiencia artística, en bases integradoras de la multiculturalidad.

8. Fomentar en el alumno la capacidad de inducir a la educación ciudadana mediante la experiencia artística y estética, teniendo en cuenta, de manera rectora, que dicha relación con la ciudadanía se basa en la conformidad con los derechos y deberes fundamentales, con la igualdad de hombres y mujeres, y con el fomento de la cultura de la paz y de los valores democráticos.

9. Capacidad de buscar y analizar información de diferentes fuentes.

10. Capacidad de aprendizaje de forma autónoma.

11. Capacidad de aplicar conocimientos teóricos a la práctica.

12. Capacidad de gestión de la información.

13. Capacidad de razonamiento crítico.

Competencias específicas:

1. Adquisición de un conocimiento específico sobre la evolución del pensamiento en relación a los cambios de paradigma en la situación histórico-artística barroca y actual.

2. Conocimiento sobre las diversas teorías y escuelas escultóricas barrocas y de los siglos XX y XXI.

3. Conocimiento de los criterios terminológicos y recursos documentales y tecnológicos en la investigación histórico-artística.

4. Conocimiento y manejo de las nociones de Patrimonio Histórico-Artístico en las Sociedades de la Información y del Conocimiento.

5. Adquisición de un conocimiento de la Historia a partir de las imágenes transmitidas por las distintas manifestaciones artísticas a partir del siglo XVI, y de su proyección sobre la sociedad actual.

6. Conocimiento de los sistemas de valoración de los conjuntos escultóricos, especialmente en el desarrollo de la arquitectura y ornamentación religiosa, el desarrollo urbanístico y con especial incidencia en el estudio del entorno inmediato de los alumnos.

7. Conocimiento y análisis crítico de las fuentes y de las diversas metodologías en el estudio de la escultura barroca y de la cultura visual.

8. Conocimiento de las nuevas aportaciones hermenéuticas y metodológicas en el estudio de la renovación plástica de la imaginería española de los siglos XX y XXI.

9. Conocimiento de los principales eventos artísticos del panorama nacional e internacional, y dotación de elementos críticos y de bagaje personal que permitan la inmersión en ello o el fomento de los eventos emergentes o de nueva creación.

10. Adquisición de conocimientos específicos sobre los factores implicados en el mercado del arte, así como sobre su funcionamiento y gestión.

11. Conocimiento de los medios actuales a través de los cuales se difunde la cultura artística y su incidencia sobre la recepción de ésta por parte del espectador-lector.

12. Conocimiento de las bases estéticas y plásticas abiertas en el Manierismo y su proyección en la escultura barroca.

13. Adquisición de un conocimiento específico sobre gestión y comunicación del patrimonio histórico-artístico.

14. Adquisición de conocimiento específico sobre el desarrollo estético de las relaciones arte y naturaleza.

15. Capacitación para el desarrollo de la actividad investigadora profesionalizada en materias relacionadas con la escultura, cultura visual y la Historia del Arte.

16. Uso específico y profesionalizado de la terminologíaartística tanto en los medios de comunicación como en el ámbito científico.

17. Ejercicio de la crítica de arte sobre la obra escultórica.

18. Desarrollo de narraciones orales y/o escritas sobre Historia de la Escultura Barroca.

1.3. Actividades propuestas. Aclaración y cuestiones procedimentales.

1.3.1. Cuestionario.

Cada cuestionario constará de 10 preguntas. Para realizar dicha actividad el alumnado previamente tendrá que haber leído los materiales subidos por el profesor a la plataforma. Las preguntas podrán ser de diferentes tipos:

A. Respuesta corta.

B. Pregunta entrelazada tipo test, en este caso se dará a elegir entre varias opciones distintas, siendo sólo correcta una de ellas.

C. Las preguntas pueden permitir un desarrollo escrito, en cuyo caso posteriormente el profesor las corregirá y puntuará.

D. Otras.

1.3.2. Actividad 1.

Para la denominada actividad 1 se propone un único ejercicio que será repetido por cada una de las materias anteriormente mencionadas. A lo largo de esta actividad se trabajan la mayoría de las competencias propuestas. Su estructura se compone de cuatro partes bien diferenciadas, una de ellas con diversos apartados. Las líneas trazadas quedan resueltas de la siguiente manera:

1. Ensayo.

2. Comentario de imagen.

3. Análisis de contenido de un artículo científico:

3.1. Resumen.

3.2. Descriptores.

3.3. Mapa conceptual

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Con el fin de definir adecuadamente la actividad proponemos la siguiente extensión para su realización por parte del alumnado.

1. Ensayo: 3 páginas.

2. Comentario de imagen: 2 Páginas.

3. Análisis de contenido de un artículo científico:

3.1. Resumen: 1 página

3.2. Descriptores. 5 más los propuestos por la publicación.

3.3. Mapa conceptual: 1 página.

4. Fichero bibliográfico: 6 páginas.

El objetivo de cada uno de los apartados viene justificado de la siguiente manera:

1. Ensayo. Tiene como objetivo confrontar las opiniones de varios autores sobre un tema previamente propuesto por el profesor de la asignatura, cuyo fin es fomentar la actitud crítica por parte del alumnado y ponerlo en contacto directo con obras de cualquier tipo: artículos, libros, catálogos de exposiciones. Un uso continuado de la bibliografía lleva a familiarizarse con ella. Obligatoriamente deberán aparecer notas al pie.

2. Comentario de una imagen. Tiene como objetivo aproximar al alumno a la metodología del comentario artístico de obras escultóricas. Se realizará en tres niveles:

A. Identificación (datos básicos de la obra). Autor (si se conoce; en caso contrario no se especifica nada). **Título de la obra** (nombre con el que se la conoce o tema iconográfico principal). **Localización** (ciudad/país). **Técnica. Período artístico** (general). **Período artístico** (concreto/escuela). **Cronología** (exacta o aproximada).

B. Iconografía y análisis formal. Se identificará y describirá la iconografía de la imagen. Será necesario identificar las fuentes.

C. Contextualización histórico-artística.

3. Análisis de contenido de un artículo científico. Se pretende con este apartado familiarizar al alumnado con el análisis de contenido documental del que puede ser objeto una publicación científica. Se compone de cuatro apartados diferentes:

A. Resumen. Se extraerán las principales ideas u argumentos propuestos por el autor.

B. Descriptores. El alumnado propondrá 5 nuevos descriptores que representen el contenido del artículo. Además recogerá todos aquellos que aparezcan en la publicación (en el caso que aparezcan).

C. Mapa conceptual El alumnado realizará un mapa conceptual de las principales ideas propuestas por el autor. Puede ser realizado de manera informática, o a mano y escaneando el mismo.

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía. El alumnado confeccionará un fichero bibliográfico para cada una de las asignaturas. El mismo puede versar sobre contenidos generales de la misma, escultores, obras, etc.

Por ejemplo: El fichero bibliográfico para la asignatura de escultura castellana, puede recoger cualquier noticia bibliográfica relacionada con la misma, su proyección, iconografía, personalidades, etc. Para la compilación de las noticias bibliográficas se consultarán catálogos de exposiciones, monografías, artículos de prensa, etc. Las mismas se pueden detectar en bases de datos online, como Dialnet, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca Nacional, etc.

Otra opción para recopilar las noticias bibliográficas, puede ser acudiendo directamente a la revista del departamento de Historia del Arte correspondiente (por ejemplo en Málaga, *Boletín de Arte*).

Algunas aclaraciones particulares sobre la pertinencia del fichero bibliográfico:

El fichero bibliográfico tiene como objetivo poner en contacto directo al alumnado con una determinada cuestión, o mejor dicho con el estado de la cuestión de una determinada materia o asunto.

Con el mismo se pretende que el alumnado se familiarice con la bibliografía. Para llevar a cabo este proceso, para poder profundizar en una determinada materia, el alumnado tiene que saber “sobre qué se está investigando”, “donde se publica”, “quien”, sobre qué fecha, etc.

Un repertorio bibliográfico profundo y minucioso, denota profesionalidad, seriedad, y sobre todo conocimiento de lo que se está hablando/escribiendo.

Por lo tanto se pretende que el alumnado acuda a todas aquellas “fuentes” de las que extraer posibles referencias para alimentar su propio repertorio bibliográfico.

Un ejemplo de actuación: si el alumnado consulta la revista del Departamento de Historia del Arte de la UMA, UGR, US, u otras... En el caso de la primera, por ejemplo, *Boletín de Arte*, cuando el alumno revisa uno por uno todos los números editados, cada uno de los artículos de las publicaciones, lasnotas al pie y la bibliografía, el alumno estará adquiriendo un tipo de conocimiento que asentará de una manera muy específica su visión sobre un determinado tema. Es ésta la mejor manera que tiene el alumno a la hora de proceder: acudir a la bibliografía ofrecida por el profesor, consultar directamente los materiales y ver qué libros o artículos citan y compilarlos. Existe al arte de los repertorios bibliográficos...

Para la construcción del fichero bibliográfico, el alumno compilará noticias relacionadas con todos y cada uno de los puntos o temas tratados en el temario. Por ejemplo, endimensión social, podríamos aportar noticias bibliográficas sobre la cuestión de género en la escultura barroca, o todas aquellas cuestiones específicas de la Roldana como escultora, la personalidad del artista, los contratos de formación etc.

Se recomienda evitar las bibliografías “fantasmas”, esto es citar un texto sin haberlo consultado directamente.

Al final y lo más importante: el alumno podrá dar respuestas pertinentes a preguntas tales como: ¿Qué se ha escrito sobre tal o cual cuestión? ¿Dónde se publican determinadas cuestiones? ¿Qué universidades o personalidades promueven determinados temas de investigación? ¿Cuáles son los temas que actualmente se están tratando en el campo de la escultura barroca y la imaginería de los siglos XX y XXI? ¿Cómo ha evolucionado el modo de tratar un tema u otro? ¿Cuáles son las lagunas en una determinada área de conocimiento? etc. Todas y cada una de estas cuestiones justifican la elaboración del fichero bibliográfico por parte del alumnado[9].

1.3.3. Actividad 2.

Propuesta por cada profesor, acorde a los contenidos de cada asignatura. Su cometido viene a ser algo así como el punto y aparte de la actitud más "mecánica" de las anteriores actividades. En cierta manera, la actividad 2 tiene una profunda carga "mesiánica" ya que será la encargada de sumar "adeptos" al universo barroco ampliado, poniendo de manifiesto la amplitud de lecturas a las que se presta.

Notas

[9]Véase: TORRES RAMÍREZ, Isabel "Los repertorios bibliográficos o bibliografía. Concepto, función informativa, tipología e Historia", en TORRES RAMÍREZ, Isabel (coord.), *Las fuentes de información. Estudios teórico prácticos*, Madrid: Síntesis, 1999, pp. 147-164. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *José, Historia de la Bibliografía en España*, Madrid: Compañía Literaria, 1994.

2. BLOQUE 1. ARTE, PENSAMIENTO, MATERIALES Y TIPOS.

2.1 Arte y pensamiento.

2.1.1. EL PAPEL DE LAS FUENTES Y LA LITERATURA ARTÍSTICA.

Juan María Montijano García (Universidad de Málaga).

Se analizará la incidencia de las fuentes y la literatura artística en general como productos humanístico-culturales que trascienden lo meramente técnico, especulativo, legislativo o literario de sus respectivas argumentaciones para interactuar “instrumentalmente” con la problemática de la creación escultórica, ya sea como elementos de inspiración, sugerencia, condicionamiento, norma o guía.

Fundamentalmente, se propone un recorrido panorámico que analiza la problemática de la escultura como problema artístico desde las fuentes clásicas a las descripciones medievales. Se otorga un interés preferente a la literatura y teoría renacentistas como punto de inflexión que no sólo repercute en la valoración global de la escultura, sino que abre nuevos frentes de discusión y debate en el caso de las polémicas o *Paragoni* con la pintura. Tras un recordatorio del peso específico detentado por el Barroco como momento de clara diversificación y experimentalismo escultórico y la incidencia del libro anatómico, es la literatura artística española desde el XVI al XVIII la que capitaliza, a través de los ”monumentos” bibliográficos más señalados (fundamentalmente Arfe y Arce y Cacho) los que capitalizan el bloque final.

Contenidos

.

1. La escultura y sus fundamentos estéticos en la Edad del Clasicismo.

1.1. Orígenes. Plástica.

1.2. Fuentes griegas.

1.3. Fuentes romanas.

2. La fascinación medieval por la escultura.

2.1. *Mirabilia* y fuentes gráficas.

2.2. Literatura artística tardomedieval. Cennini.

3. Renacimiento.

3.1. De Ghiberti a Gaurico.

3.2. De Cellini a Vasari.

3.3. I paragoni.

4. Barroco

4.1 Materiales. Del mármol a la madera.

4.2. Roma y los materiales pétreos

4.3. Nápoles y la escultura en madera

5. El libro anatómico como fuente para la escultura.

5.1. Andrés Vesalio.

5.2. Juan Valverde de Hamusco.

6. España y las fuentes nacionales de la escultura.

6.1. Juan de Arfe y la *Varia Commensuracion*.

6.2. Francisco Pacheco y El Arte de la Pintura: presencia de la escultura, cuestiones iconográficas y juicios de valor.

6.3. Celedonio Nicolás Arce y Cacho y las *Conversaciones sobre la escultura*.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué acciones definen, a juicio de los autores de diccionarios, la labor específica del escultor?

2. ¿Cuál es la intención principal de Leonardo al plantear el célebre Parangón entre las Artes?

3. ¿Por qué considera Leonardo que la poesía es inferior a la pintura al poderse "copiar"?

4. ¿Por qué considera Leonardo que la pintura "afecta" más al ser humano que la poesía?

5. ¿En qué sentido cabe interpretar la idea de "permanencia" en la comparación entre música y pintura?

6. ¿En qué se apoya según Leonardo el primero de los argumentos que "avalan" la presunta "superioridad" de la pintura sobre la escultura?

7. ¿Tiene razón Leonardo a la hora de considerar la escultura un arte más "limitado" que la pintura

8. ¿Cuáles serían, según las conclusiones de Varchi, la "accidentalidad" que diferencia la pintura y de la escultura?

9. ¿Porqué considera Pontormo que afirmar la superioridad de la pintura sobre la escultura es un tema arriesgado?

10. ¿Qué concepto barroco intuye Baldinucci al decir que Bernini intentó unir la escultura con la arquitectura y la pintura?

Actividad 1.

1. Ensayo. “El estudio del cuerpo humano en la Varia, tratamiento y estado de la cuestión”. Como referencias bibliográficas básicas para la elaboración de la actividad, véanse ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de, *De Varia Conmensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 [Edición facsímil y estudio introductorio a cargo de Francisco IÑÍGUEZ, Valencia: Albatros Ediciones, 1979]; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “El Canon en la escultura española del siglo XVI”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, págs. 81-92.

2.Comentario de la imagen.

Fotografías: Archivo autor y José Agustín Herrero de Miguel

3. Análisis de contenido de un artículo científico. VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a hoy. Antología*. Edición, estudio y traducción de MONTIJANO GARCÍA, Juan María y MÉNDEZ BAIGES, María Teresa, Madrid: Tecnos, 1998, pp. 93-116.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

"El Crucificado de cuatro clavos". El alumno seleccionará una imagen de un crucificado de cuatro clavos, siglos XVII o XVIII, y lo pondrá en relación con los comentarios que Francisco Pacheco realiza en el *Arte de la Pintura*, sobre el modelo iconográfico en cuestión.

1. Imagen de la obra seleccionada.

2. Relación de la imagen con el texto de Pacheco.

2.1.2. LA ICONOGRAFÍA Y EL ARTE RELIGIOSO DEL BARROCO.

Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga).

En pocos momentos como éste y en pocos países como España, la imagen religiosa y sus valores persuasivos y simbólicos al servicio de la reafirmación/autoafirmación de sus usuarios fueron vistos con tanta cercanía por los distintos segmentos sociales. En esta línea, los estudios culturales que, desde hace décadas, han venido sucediéndose en torno a los problemas del Humanismo y el Barroco español coinciden en señalar la constante presencia de lo invisible en el devenir cotidiano de los Siglos de Oro, donde el sentido de lo trascendente fue vivido de manera intensa, apasionada, controvertida y convulsa en un clima de desconcierto, frustración y crisis. Ello justifica el interés de prestigiosos tratadistas como Francisco Pacheco o Juan Interián de Ayala por reivindicar un lenguaje figurativo que, ante todo, procurase ser cercano y claro en su dimensión comunicadora y expositiva, para que la imagen escultórica actuase/interactuase ante el espectador como una auténtica manifestación *ad oculos*. De ahí la importancia de plantear una aproximación exhaustiva a los presupuestos generales de la creación en el panorama del arte religioso hispano de los siglos XVII y XVIII. Habida cuenta de la existencia de una auténtica estratificación jerárquica en el plano de la clientela el estudio de la iconografía supone conocer qué temas se ajustaban con mayor precisión a las demandas de la clientela, ya fuese por incidencia de las modas, las coyunturas específicas, las transformaciones estéticas, las intenciones programáticas, la personalidad, idiosincrasia o carisma de los promotores o, incluso, el mero capricho.

Contenidos

1. Precisiones terminológicas: iconografía e iconología.

    1.1. Iconografía e historia del arte.

1.2. Lectura iconográfica. Método de investigación

1.3. Panofsky y el método iconológico.

2. La imagen religiosa.

2.1. Iconografía bíblica.

2.1.1. La Biblia y los Evangelios Apócrifos.

2.1.2. Vida de la Virgen e infancia de Cristo.

2.1.3. Iconografía de la Pasión y el papel de la literatura mística.

2.1.4. *Compassio Mariae*: La Pasión de la Virgen.

2.1.5. Apóstoles y Evangelistas.

2.1.6. “Mulieris fortis”. Mujeres bíblicas.

2.1.7. Los ángeles.

2.2. Iconografía de los santos y de las órdenes religiosas.

2.3. “Tota Pulchra es”. Iconografía de la Inmaculada Concepción.

3. La imagen alegórica.

3.1. La *Iconología* de Cesare Ripa.

3.2. Virtudes y vicios.

3.3. La alegoría y la fiesta barroca.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué es el método iconológico?

2. ¿Qué diferencias hay entre la representación del Nacimiento de Jesús y la del Nacimiento de la Virgen?

3. ¿Qué fuente narra la Coronación de la Virgen?

4. ¿Qué temas relacionados con la Pasión de Cristo se encuentran en los evangelios apócrifos?

5. ¿Qué Evangelios hablan de Simón de Cirene y qué dicen de él?

6. ¿Por qué es considerada la Virgen por los teólogos una “mujer fuerte”?

7. ¿Qué significa la palma como atributo de los mártires?

8. ¿Qué son las Letanías y qué relación tienen con la iconografía de la Inmaculada Concepción?

9. ¿De qué pecado/s capital/es es atributo el cerdo?

10. ¿Cuál suele ser la figura más representada en los túmulos y por qué?

Actividad 1.

1. Ensayo. “María Magdalena: entre el relato evangélico y la leyenda”.

2. Comentario de imágenes (en este caso 4).

Fotografías Archivo autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, "Los conceptos de iconografía e iconología. Introducción", *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid: Encuentro, 2008, pp. 20-30.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Realización de un powerpoint sobre la iconografía de un/a santo/a que no se haya explicado en el tema correspondiente. Normas para su realización:

En el ppt las imágenes deben ir acompañadas, obligatoriamente, de la siguiente información:

-Autor.

-Título de la obra (en cursiva).

-Año o siglo de ejecución.

-Texto relacionado con la imagen y la vida del personaje.

Número de imágenes: entre 15 y 20. Se pueden incluir de todas las técnicas.

2.1.3. PUESTA EN ESCENA: DRAMATURGIA E INGENIOS.

Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga)

Desde hace décadas, se viene subrayando la obsesión hiperrealista del Barroco español por dotar de vida a las imágenes, conllevando un manifiesto interés por convertir las creaciones escultóricas en imaginativos *"collages"*, donde la incorporación de postizos supo aliarse con otros recursos extraescultóricos, en el caso de las costosas indumentarias textiles que configuraron ricos ajuares suntuarios, prolijos asimismo en complementos labrados en plata y materiales preciosos, de tremendo impacto escenográfico y hondo significado iconográfico. En este punto, también se analiza la configuración de una dramaturgia *ad hoc*, heredada en última instancia del mundo medieval, que tiene como gran protagonista a la *escultura animada,* mediante la generalización de ingenios mecánicos y toda suerte de dispositivos móviles que la convierten en toda regla en un "actor vivo" del Gran Teatro del Mundo, además de resaltar sus valores como un producto cultural idiosincrásico de los Siglos de Oro.

Contenidos

1. Dar vida a las imágenes: un gran problema.

    1.1. La consagración: un antes y un después.

    1.2. De imagen-objeto a imagen-símbolo.

    1.3. ¿Simulacro o *alter-ego*? La controversia entre la imagen y el ídolo.

2. De Hermes Trimegisto a Giovanni Turriano: noticia histórica del autómata.

    2.1. La Antigüedad y las estatuas vivas.

    2.2. Ingenios mecanizados y vida artificial.

2.3. Teatros edificantes, discursos festivos y estatuas mutantes.

3. Liturgia, paraliturgia y escultura animada en el universo cultural y religioso del Medievo al Barroco.

3.1. Tradición popular y reflejo literario.

3.2. Ritual político y drama litúrgico: del *Officium Stellae* a la Asunción de María.

3.3. Teatralización ceremonial de la Semana Santa.

3.4. Fiesta y tramoya: las celebraciones religiosas y los aparatos efímeros.

3.5. La solemnidad del *Corpus Christi* y los aparatos catedralicios.

4. *Deus ex Machina*: lo fingido verdadero.

4.1. De la disciplina medieval a la *Passio* barroca.

4.2. Sentido público y puesta en escena de la Penitencia: Continuismo y transformación en España y América.

4.3. El "alma" del autómata y la obsesión hiperrealista de los Siglos de Oro: morfología, *atrezzo* e ingenios aplicados.

4.4. *Adoratio, Depositio, Visitatio, Elevatio*: la dramaturgia del Ciclo de la Aflicción y Resurrección.

4.5. Autómatas callejeros al servicio de la Reforma Católica: la ceremonia de *El Paso*.

4.6. Perversión y trasgresión barrocas: desconcierto, persecución, censura y crítica.

4.7. Autómata *versus* actor. Dramatizaciones procesionales entre lo vivo y lo viviente.

4.8. Presencias residuales del Gran Teatro del Mundo en la Semana Santa actual.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué mueve al ser humano a procurar dar vida a las imágenes?

2. ¿Existe contradicción entre el culto “oficial” y el culto “popular”?

3. ¿Qué puede diferenciar a un autómata convencional de un autómata destinado al culto religioso?

4. ¿Por qué el Nazareno es el gran símbolo de la Semana Santa andaluza?

5. ¿Es conveniente o no que una imagen religiosa se mueva?

6. ¿De qué manera o maneras se manifiesta la fusión de lo visible y lo invisible, de la estatua con el ser vivo en el espacio callejero?

7. ¿Podrían otras iconografías, aparte de las estudiadas en el tema asumir y desplegar con igual éxito los dispositivos mecánicos?

8. ¿Siguen teniendo cabida en la Semana Santa del siglo XXI los ritos y dramatizaciones con autómatas.

9. ¿Si consideramos las funciones catequéticas y pedagógicas de la imagen sagrada, puede un autómata cumplirlas adecuadamente?

10. ¿Sería lícito plantear una conexión entre los autómatas ba-rrocos y otras creaciones artísticas donde los objetos cobran “vida”?

Actividad 1.

1. Ensayo. "La presencia de autómatas procesionales en la Semana Santa actual"

Orientaciones. A la hora de elaborar el ensayo se tendrá en cuenta fundamentalmente la constatación y reflexión por el alumno de la presencia y protagonismo que los autómatas siguen detentando en determinados ritos de la Semana Santa en los siglos XX y XXI.

Se constatará la presencia de los autómatas en conexión con determinadas Cofradías y determinados ritos del Domingo de Ramos, Jueves y Viernes Santo.

Se procurará investigar y reflexionar acerca de los mecanismos y recursos escénicos aplicados al desarrollo de los correspondientes ritos.

2. Comentario de imagen.

Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. LORITE CRUZ, Pablo Jesús, “La ceremonia de El Paso de Baeza, un ejemplo de imágenes articuladas realizadas por Amadeo Ruiz Olmos”, *Revista de Claseshistoria. Publicación Digital de Historia y Ciencias Sociales*, artículo 246, 2011, 11 p.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Análisis y comentario de vídeos relacionados con el tema. Orientaciones: A la hora de realizar la práctica el alumno deberá realizar un ejercicio de análisis sobre la base de dos videos que captan la Ceremonia del Paso en la población giennense de Baeza y la bendición de Jesús Nazareno en la localidad cordobesa de Priego de Córdoba, teniéndose en cuenta los aspectos tratados en la asignatura. A tal fin se facilitan los enlaces pertinentes:

http://youtu.be/bU_Bcil77H8 Consultado el 4 de octubre de 2013.
http://youtu.be/fAm1v55soYM Consultado el 4 de octubre de 2013.

2.1.4. DIMENSIÓN SOCIAL DEL ESCULTOR EN ÉPOCA MODERNA.

Carmen González Román (Universidad de Málaga)

Si a finales de la Edad Media, los pintores comienzan a reivindicar su categorización como artistas libres, en el caso de los escultores, todavía en el siglo XVII se verán sometidos a unas estrictas normas gremiales que controlaban la producción. La asignatura tiene como objetivo relacionar al alumno con los contextos sociales del escultor en la Edad Moderna, tanto desde el punto de vista de sus relaciones con las estructuras gremiales, como por la búsqueda de su consideración como artista libre, así como su formación y su relación con el mecenazgo y difusión de obras.

Contenidos

1. Valores, prejuicios y mitos: narrativas clásicas sobre la imagen del escultor.

    1.1. La identidad del escultor a través de la firma, el autorretrato y la autobiografía.

    1.2. ¿Por amor al arte?

    1.3. ¿Por fervor cristiano?

    1.4. La fama y el triunfo social.

    1.5. De Prometeo a *Deus artifex.*

2. Producción, formación y promoción del escultor barroco.

2.1. Sistemas de producción: del taller a las academias.

2.2. Relaciones de producción y recepción: clientes y mecenas.

3. Arte y prestigio: sobre el reconocimiento social del escultor en la España del Barroco.

3.1. El sustrato ideológico: mentalidad y juicios artísticos sobre la escultura.

3.2. Aspiraciones logradas y sueños frustrados. La realidad de los escultores españoles.

3.3. Expresiones de la Fama.

4. El prestigio en femenino: Luisa Ignacia Roldán

4.1. Escultoras a la sombra del taller familiar.

5. La reputación póstuma. Fortuna crítica de los escultores del barroco español.

5.1. La alargada sombra del maestro.

5.2. Entre la anécdota y la crítica de arte: los escultores españoles en las “vidas” de artistas.

5.3. Superando prejuicios. Valor y estima de los escultores barrocos en los inicios de la historiografía española contemporánea.

5.4. La mirada del otro: los primeros estudios de hispanistas sobre escultura barroca.

5.5. ¿Creadores de arte o creadores de imágenes? apreciaciones desde la historia de la cultura.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Responde, con brevedad, a la pregunta que formuló Martín González respecto a la religiosidad de la vida y obra de los escultores barrocos españoles: "¿Militan con voluntariedad y convicción, o por inercia y oportunismo?"

2. La colaboración de varios artistas en obras que eran encargadas a un maestro de un taller de escultura se dio con relativa frecuencia. Pon un ejemplo que ilustre y justifique dicho tipo de colaboración.

3. En algunas regiones españolas, los escultores no poseían gremio propio y estuvieron integrados en gremios de otros oficios. Explica esta situación y los conflictos de competencias generados. Ilústralo con algún ejemplo.

4. Explica las modalidades de formas de pago que solían emplearse en los contratos de compra de una escultura.

5. Argumenta cómo utilizaron los escultores y pintores el tópico del *"Deus artifex"* en las respectivas defensas sobre la superioridad de su arte.

6. ¿Cuáles fueron los motivos concretos que impulsaron las peticiones de los escultores españoles para que se declarase la escultura como arte liberal?

7. Indica los obstáculos que imposibilitaron la visibilidad de las mujeres escultoras en época moderna.

8. Analiza la fortuna crítica de La Roldana, y la valoración que recibe cómo escultora.

9. Argumenta los prejuicios que se detectan en la historiografía española representada por Elías Tormo respecto a la escultura barroca.

10. Resume, en breves líneas, la perspectiva desde la que la historia de la cultura analiza la imaginería barroca.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Discursos en torno a la liberalidad de la escultura en el contexto el barroco español”.

2. Comentario de imagen. Fotografía: Archivo autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. MANRIQUE ARA, María Elena, “De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los Discursos de Jusepe Martínez” *Imafronte* 14, 1999, pp. 109-125.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Redacción de un ensayo titulado **“Arte y reputación: luces y sombras del escultor barroco español”**.

Se trata de analizar la fortuna crítica del escultor barroco español a partir del análisis de las fuentes y la literatura artística. Para ello el estudiante seleccionará un escultor/escultora nombrado en alguna de las fuentes que ya han sido estudiadas con anterioridad en la asignatura correspondiente, y realizará un breve ensayo. Obligatoriamente deberán aparecer notas al pie. **EXTENSIÓN: 3 páginas.**

2.2. Materiales y tipos (1).

2.2.1. ORO BLANCO: ESCULTURA BARROCA EN MARFIL.

Antonio Rafael Fernández Paradas

El marfil, el llamado “oro blanco”, fue el material predilecto para realizar obras de pequeño formato, siempre ajustado al tamaño de las defensas de elefante utilizadas. Se da la circunstancia que los principales escultores barrocos trabajaron el arte de la eboraria. Actualmente la escultura de marfil de calidad se encuentra entre los objetos más cotizados del mercado.

En las líneas del interés que despertó el marfil, lo fueron también el uso y aplicación de metales nobles al arte de la escultura, que si bien era usado como acompañamiento, especialmente para las vestiduras, habituales son también aquellas esculturas que fueron realizadas en su totalidad por ejemplo en plata u oro.

A día de hoy, los marfiles en relación con la escultura barroca suponen una de las grandes aportaciones de España a la Historia del Arte.

Contenidos

1. Introducción histórica.

    1.1. Caracteres formales.

    1.2. Uso según culturas y épocas.

2. El marco legal.

    2.1. CITES.

2.2. Legislación europea.

3. Peritaje de piezas de eboraria

3.1. Definición de marfil.

3.2. Tipos de Marfil:

3.2.1. Elefante y Mamut

3.2.2. Morsa

3.2.3. Cachalote y orca

3.2.4. Narval

3.2.5. Hipopótamo

3.2.6. Jabalí verrugoso

3.3. Sucedáneos del marfil

3.3.1. Sucedáneos naturales

3.3.1.1. Hueso

3.3.1.2 Asta.

3.3.1.3. Concha

3.3.1.4. Cálao de Borneo

3.3.1.5. Marfil vegetal

3.4 Procedimiento para la identificación del marfil y sus sucedáneos

3.5 Instrumentos y equipos para la identificación preliminar del marfil y sus sucedáneos.

3.6 Peritaje de marfiles.

3.6.1. Composición química.

3.6.2. Características generales.

3.6.3. Talla del marfil.

3.6.4. Decoración del marfil.

3.6.5. Características del marfil auténtico.

3.7 El carbono 14 y AMS.

3.8 Catalogación de materiales ebúrneos.

4. Evolución histórica.

4.1. Los siglos XVI y XVII. Renacimiento, manierismo y barroco.

4.1.1. Estado de la cuestión.

4.1.2. El primer Renacimiento.

4.1.3. Las producciones españolas. Entre el Manierismo y el Barroco.

4.1.3.1. El foco sevillano.

4.13.1.1. Gaspar Núñez Delgado.

4.1.3.1.2. Juan Martínez Montañés.

4.1.3.2. El foco Granadino.

4.1.3.2.1. Pablo de Rojas.

4.1.3.2.2. Piezas de marfil en el círculo de Pedro de Mena.

4.1.3.3. Artistas del Franco Condado en Andalucía.

4.1.3.4. El Maestro de la sigla JAG.

4.1.3.5. Un grupo de “Cristos” fechados por los mismos años.

4.1.4. Las producciones italianas en España.

4.1.4.1. Giovanos Antonio Gualterius.

4.1.4.2. Francisco Terillus.

4.2.4.3. Dio Claudio Beissonat.

4.2.4.4. El foco del Escorial.

4.1.4.4.1. Antonio y Francisco Spano.

4.2.4.4.2. León Leoni.

4.2.4.5. Alessandro Algardi.

4.1.5. Las producciones centro europeas en España.

4.1.5.1. La escuela flamenca.

4.1.5.1.1. Jerónimo Duquesnoy.

4.1.5.1.2. Lucas Faud´Herbe.

4.1.5.2. La escuela alemana.

4.1.5.2.1. Cristoph Daniel Schenck.

4.2. El siglo XVIII.

4.2.1. Los Capuz. De Génova a Valencia.

4.2.2. El Taller del Buen Retiro. Andrea Pozzi.

4.2.3. Celedonio de Arce.

4.2.4. El foco gallego. Sande y Gambius.

4.2.4.1. José Gambinus.

4.3. El siglo XIX.

4.3.1. Introducción.

4.3.2. La obra de Francisco Pallas y Puig (1859-1926)

5. A modo de conclusión. La obra de José Puerto y sus sueños de Marfil.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Dentro del apartado uso según culturas y épocas podrías seleccionar una pieza, entre las imágines propuestas, y justificar su importancia dentro del período propuesto como testimonio histórico/artístico, partiendo de su materialidad ebúrnea? (no más de media página).

2. Justifica el barroquismo de una pieza del temario.

3. ¿Que son los CITES? ¿para qué sirven? y ¿cómo regulan el comercio Internacional de marfiles?

4. ¿Qué diferencias formales existen entre el elefante africano y el asiático? Y con respecto al Mamut? ¿Y entre sus colmillos?)

5. ¿Qué son las líneas de Schreger?

6. ¿Cuántos y cuáles son sucedáneos naturales del marfil, y cuáles son sus características?

7. ¿Desde el punto de vista del peritaje, como se puede diferencias el hueso del marfil?

8. ¿Si tuvieses entre tus manos un marfil, una escultura sacada de un colmillo de elefante, que características buscarías para justificar que realmente es un marfil de elefante?

9. ¿Podrías mencionar algunas diferencias formales entre las obras italianas (o de estilo italianizante) y las flamencas y alemanas?

10. ¿Podrías reflexionar brevemente, no más de media página, sobre la importancia de los marfiles de la Casita del Príncipe para la Historia del Arte?

Actividad 1.

1. Ensayo. "Los marfiles hispano-filipinos".

2. Comentario de imagen.

Fotografías: Autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. ESTELLA MARCOS, Margarita, “Vírgenes de marfil hispano-filipinas”, *Archivo Español de Arte*, 160, 1967, pp. 333-358.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Cotización de los marfiles barrocos en el mercado del arte español. El alumno realizará una búsqueda de obras en catálogos de subastas españolas, tanto en papel como en las páginas Web de las casas de subasta. El objetivo de la práctica es realizar un estado de la cuestión del tipo de piezas que se venden en España (siglos XVI, XVII y XVIII).

1. Relación de obras.
2. Se incluirán fotografías de las piezas.
3. Datos identificativos y descriptivos de la pieza.
4. Número de lote y fecha de venta.
5. Precio de salida y precio de remate.
6. Número de piezas: 10 obras por alumnos.
7. Comentario sobre el estado de la cuestión.

2.2.2. MATERIA: INTENSIDAD Y DELICADEZA: METALISTERÍA.

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar (Universidad de Málaga)

Dentro del universo de la escultura barroca, ocupan un lugar preferente una serie de materiales como el oro, la plata, u otros, que han caído en el olvido debido al gran desarrollo y apreciación actual de la escultura en madera.

Si bien la escultura en plata, y en menor medida la escultura en oro, son conocidas por el buen número de ejemplares conservados especialmente en edificios de culto relacionadas con la Iglesia Católica, su estudio dentro de la escultura barroca propiamente dicha, es prácticamente inexistente.

Con esta asignatura pretendemos poner de manifiesto la importancia de este arte dentro del universo barroco escultórico.

Contenidos

1. Introducción

2. Usos y funciones de la escultura de plata

3. Los plateros y sus relaciones profesionales con los escultores y arquitectos

4. Las técnicas de la escultura en metal

    4.1. La técnica del chapado

    4.2. La técnica de la fundición

5. La escultura exenta y la integrada en piezas litúrgicas

    5.1. La escultura exenta

5.1.1. Bustos relicario

5.1.2. Estatuas relicario

5.1.3. Estatuas devocionales

5. 2. La escultura integrada en piezas de uso litúrgico

5. 2.1. Custodias de asiento

5. 2.2. Las custodias con astil escultórico de figura

5. 2.3. Crucifijos

6. La escultura en bronce

6. 1. Estatuas

6. 2. Pequeños bronces

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Además de servir de contenedores de reliquias ¿qué otros usos y funciones tuvieron los relicarios?

2. Justifica la intervención de los escultores en la elaboración de modelos para los plateros.

3. ¿Por qué apenas tuvo importancia en España la escultura en metal? ¿Cómo se suplió la falta de tradición del trabajo en bronce?

4. ¿En qué se diferencia la técnica de la *cera perdida* de otras técnicas de fundición?

5. ¿Qué se entiende por testas relicario? ¿En qué lugar/lugares se

hicieron en España desde fines de la Edad Media?

6. Explica el interés para el arte del tratado *De Varia Commensuración* para la Esculptura y Architectura del platero Juan de Arfe.

7. ¿Qué platero ilustra mejor las influencias de Miguel Ángel y del romanismo en sus esculturas en plata? Justifica tu respuesta.

8. Un tipo de custodia portátil de sol que tuvo cierta repercusión en España e Hispanoamérica fue la de astil con figura. Cita el posible origen del modelo y las variantes iconográficas más comunes.

9 Entre las imágenes del Crucificado presentes en las cruces de plata españolas de los siglos XVI y XVII hay tres tipos que responden a modelos italianos. Señala brevemente cada uno de ellos y los modelos de inspiración

10. ¿Qué se entiende por **pequeños bronces**? ¿En qué contexto cultural surgen?

Actividad 1.

1. Ensayo. “Las estatuas de orantes de los reyes españoles”.

2. Comentario de imagen.

Fotografía:Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SANZ SERRANO, María Jesús: “La estancia [de Juan de Arfe] en Sevilla y la obra de la custodia hispalense”, SANZ SERRANO, María Jesús (edit.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla: Fund. El Monte, 2004, pp. 95-124.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

La escultura de pequeño formato en la platería cofrade. Esta actividad tiene como objetivo tomar conciencia del valor artístico y dificultades técnicas que suponen modelar y fundir estatuillas en plata. Así, siguiendo el guión del temario proponemos realizar un power point sobre la escultura en plata de una cofradía (que cuente con ejemplares que las lleven), un tipo de pieza (trono, por ejemplo) o varias (en sagrarios, por ejemplo) o un orfebre en particular.

Tarea a realizar:

1. El power point se presentará listo para proyectar, esto es, con los datos necesarios que identifiquen cada una de las obras (incluidas medidas en cm) y, si se considerara necesario, con el texto –mínimo, lógicamente– o guión para su exposición.

El número de imágenes queda a la consideración de cada alumno. En su elaboración, el alumno deberá evitar en “transición de diapositiva” y “personalizar animación” efectos que resulten mareantes e impidan la atención del espectador en la imagen/texto. Se recomienda utilizar imágenes de calidad.

2. El power point irá acompañado de un texto escrito –máximo cuatro folios– con el guión de la supuesta charla o conferencia sobre el tema elegido y más desarrollado que el simple esquema expuesto en el power point.

2.2.3. TÉCNICA Y ORNAMENTO: LA POLICROMÍA BARROCA.

Beatriz Prado Campos (Universidad de Sevilla)

A lo largo de la Historia de la escultura, los ejemplos en los que esta se presenta en “blanco”, en decir en su color, ocupan un porcentaje mínimo con respecto a aquellos casos en los que la obra de arte escultórica se presenta policromada. Debido a las particularidades histórico-artísticas de los reinos de la Monarquía Hispánica, gran número de escuelas y focos artísticos desarrollaron sistemas y procedimientos propios a la hora de aplicar la policromía, tanto en su materialidad como en los motivos y coloraciones que la constituyen. Tal fue el desarrollo que llegaron a presentar, que hoy en día es una herramienta auxiliar imprescindible a la hora de peritar cualquier escultura, independientemente del periodo de realización.

Contenidos

1. Introducción al Estudio Material y Técnico de la Escultura en Madera Policromada.

    1.1. Escultura en madera policromada.

        1.1.1. Características formales. Significado y función.

    1.2.La madera como recurso plástico escultórico.

    1.3.La policromía como recurso plástico pictórico.

        1.3.1.1. Carnaciones e Indumentarias.

        1.3.1.2. Repolicromía, Repintes y Reintegraciones cromáticas.

1.3.1.3. Problemática específica de la interpretación estilística de las policromías.

1.3.1.4. Aproximación a las fuentes documentales de estudio.

2.Evolución de los Estilos Polícromos en la Escultura Española Barroca.

2.1.Siglo XVI: del bicromatismo geométrico a la fantasía del grutesco.

2.1.1. La pervivencia de la tradición hispanoflamenca.

2.1.2.La influencia italianizante.

2.1.3.Las primeras expresiones del estilo contrarreformista.

2.2.Siglo XVII: el estilo de la Contrarreforma como eclosión técnica y decorativa en la escultura española.

2.2.1. Los modelos del natural.

2.2.2.Nuevos recursos técnicos y plásticos.

2.3.Siglo XVIII: del manierismo decorativo a la monocromía sin volumen.

2.3.1. De los rameados engrosados a las primaveras.

2.3.2.La moda chinesca.

2.3.3.Los tonos planos y dibujo inciso como antesala del neoclasicismo.

3.Las fases constructivas en la policromía escultórica.

3.1.La Secuencia Estratigráfica como medio de interpretación polícroma.

3.2.Fases o capas constructivas en la policromía:

3.2.1.Preparación o Aparejo.

3.2.2.Embolado.

3.2.3.Dorado o Plateado.

3.2.3.1.Materiales.

3.2.3.2.Técnicas.

3.2.4. Estofado.

3.2.4.1. Materiales.

3.2.4.2.Técnicas.

3.3.Carnaciones.

3.3.1. Magras.

3.3.2.Pulidas.

3.4.Indumentarias:

3.4.1. Motivos decorativos y su evolución.

3.4.1.1. Naturaleza.

3.4.1.2.Diseño.

3.4.1.3.Composición.

3.4.2. Técnicas artísticas y su evolución.

3.4.2.1.Decoraciones esgrafiadas.

3.4.2.2.Decoraciones a punta de pincel.

3.4.2.3. Decoraciones incisas y aplicaciones sobre aparejo.

3.4.2.4. Decoraciones incisas sobre dorado.

3.4.2.5.Decoraciones corladas sobre dorado.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Un nuevo revestimiento polícromo que cubre parcial o totalmente una policromía original, modificando su aspecto cromático, estilístico y visual se denomina:

a. Repolicromía.

b. Repinte.

c. Reintegración cromática.

2. El *ahuecado* es un proceso constructivo que sirve para:

a. Mejorar la adecuación del volumen en esculturas macizas de una pieza.

b. Contribuir a la mejora conservativa y ligereza de una escultura de una sola pieza.

c. Facilitar el ensamblaje de estructuras en esculturas de múltiples piezas.

3. El estilo hispano-flamenco en policromía se caracteriza por:

a. Los *platos vidriados*.

b. El grutesco.

c. El bicromatismo oro-color.

4. Los rameados vegetales se suelen identificar con:

a. Policromías de estilo hispano-flamenco.

b. Policromías de estilo romanista.

c. Policromías de estilo contrarreformista.

5. En una policromía, la capa de oro se sitúa estratigráficamente:

a. Encima del bol.

b. Debajo del bol.

c. Entre la capa de preparación y el bol.

6. Las carnaciones naturalistas o realistas:

a. Denominadas mates, fueron preconizadas por Pacheco.

b. Denominadas *platos vidriados*, fueron preconizadas por Pacheco.

c. Denominadas a pulimento, fueron preconizadas por Pacheco.

7. La técnica polícroma basada en un método de dibujo sustractivo que hace aflorar el brillo del oro se denomina:

a. A pincel.

b. Esgrafiado.

c. Corladura.

8. Las decoraciones incisas son dibujos o líneas guía trazados:

a. Sobre el aparejo, y denominadas en “U” cuando la capa está seca.

b. Sobre el aparejo, y denominadas en “V” cuando la capa está seca.

c. Sobre el oro, y denominadas en “V” cuando la capa está seca.

9. El punzonado es una técnica decorativa:

a. Basada en un método mecánico y practicado sobre el oro.

b. Basada en un método de dibujo y practicado sobre el aparejo.

c. Basada en un método de pintura y practicado sobre la capa de color.

10. La corla es:

a. Una capa de color opaca que aporta volumen a la policromía.

b. Una capa semiopaca que modifica la textura de la superficie dorada mate.

c. Una capa transparente y coloreada que modifica el aspecto visual de la lámina de oro.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Los motivos grutescos frente a los motivos rameados vegetales”.

2. Comentario de imagen.

Fotografía: Archivo Autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. PRADO CAMPOS, Beatriz, “La policromía de Andrés de Carvajal”, *Boletín de Arte*. 32-33, 2011-2012. p. 207-221.

- **Resumen.**
- **Descriptores.** **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

El alumno deberá seleccionar una escultura en madera dorada y policromada, bien de su entorno más directo o mediante recurso web, deberá llevar a cabo las siguientes fases de la actividad:

A. Documentar fotográficamente la obra, tanto a nivel general como de detalle (carnaciones e indumentaria).

B. De cada una de las áreas principales de la escultura documentada (rostro, túnica, manto, etc.) y siguiendo el esquema planteado en el temario (tema 3: las fases constructivas en la policromía escultórica), realizar las siguientes actividades:

B.1. Un **esquema de las capas estratigráficas** observadas a simple vista y mediante la documentación fotográfica. Podrá apoyar su planteamiento propuesto con documentación bibliográfica especifica, si la hubiere (por ej. análisis estratigráficos publicados).

B.2. Una **descripción formal** de las capas estratigráficas propuestas en B.1.

C. Elaborar una hipótesis razonada respecto a la autoría y periodo de ejecución de la policromía, atendiendo a aspectos técnicos y es

tilísticos de la obra.

Extensión de la actividad en función de los contenidos propuestos.

Punto A:

- Documentación fotográfica general: mínimo 1 fotografía general frontal de la escultura. Si fuera posible técnicamente, documentar la obra posteriormente y lateralmente.

- Documentación fotográfica detalle:

  - Mínimo: 1 fotografía detalle del rostro

  - Mínimo: 1 fotografía de detalle de cada zona polícroma de la indumentaria (túnica, manto, velo, etc.) Se pueden obtener a partir de una toma más general y presentarlas recortadas infográficamente, siempre que presenten una calidad aceptable como para identificar mínimamente los aspectos formales de la policromía.

Punto B.1: extensión máxima de 1 folio (incluir la foto de detalle de cada una de las áreas descritas junto al esquema propuesto).

Punto B.2: extensión máxima de 1 folio.

Punto C: extensión máxima de 1 folio.

2.3 Materiales y tipos (2).

2.3.1. IMAGINERÍA LIGERA.

Beatriz Prado Campos (Universidad de Sevilla)

Con el objetivo de enriquecer el punto de vista que actualmente tenemos sobre la escultura del barroco, *Imaginería ligera*, pretende poner de manifiesto una serie de materiales que fueron utilizados como soporte de la materia escultórica, tales como la pasta de caña, tela encolada, papelón, cera, etc. que fueron usados en la ejecución de obras de arte escultóricas tanto de gran tamaño, con pequeño formato. Es importe tener en cuenta, la estrecha relación del uso de estos materiales "alternativos", con tiempos de penuria económica, en los que los artistas agudizaron el ingenio para abaratar los altos costes del material a usar.

Contenidos

1. Imaginería Ligera.

    1.1. Definición y concepto.

    1.2.Recurso evangelizador: España y el Nuevo Mundo.

    1.3.Imagen procesional.

2. La Imaginería ligera en España.

    2.1. Primeras imágenes ligeras de papelón de influencia nórdica.

    2.2. Antecedentes de la escultura novohispana en España: imágenes de pasta y telas encoladas.

2.3. Cristos ligeros de procedencia novohispana en España.

2.3.1. Estudio de casos.

3. Manufactura de la escultura ligera española.

3.1. Intercambio de influencias técnicas entre la imaginería ligera española y la mexicana.

3.2. Técnica constructiva:

3.2.1. Molde.

3.2.2. Modelado.

3.2.3. Telas encoladas.

3.2.4. Talla.

3.3. Materiales constructivos:

3.3.1. Papelón.

3.3.2. Telas.

3.3.3 Pasta.

3.3.4 Caña de maíz.

3.3.5. Madera.

3.4. Consideraciones sobre policromía.

4. Terminología

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. La imaginería ligera es:

a. Un tipo de escultura que destaca por su ligereza, variedad de materiales y técnicas en su ejecución.

b. Un tipo de escultura que destaca por su poco peso y manufactura en *papelón*.

c. Un tipo de escultura que destaca por su poco peso y manufactura en caña de maíz.

2. Las esculturas marianas ataviadas a la moda típica del gótico europeo del siglo XV:

a. Fueron fabricadas en papelón europeo y no guardan similitud estilística entre sí.

b. Fueron fabricadas en materiales ligeros, y fórmulas estilísticas del renacimiento al barroco.

c. Fueron fabricadas con una técnica casi industrial con materiales ligeros, introducida por Huberto Alemán.

3. El arte del modelado de la pasta de maíz es una técnica:

a. Europea de origen nórdico.

b. Prehispánica de la región Purhépecha.

c. Española e introducida durante la época del Virreinato de la Nueva España.

4. El trazado oblicuo en los paños de pureza son característicos de los Cristos del:

a. Taller del Cristo de Telde.

b. Taller de los Grandes Cristos.

c. Taller de Cortés.

5. Los Cristos ligeros de origen novohispano destacan por:

a. Su tamaño natural, ligereza y modelado de las formas, especialmente en los cabellos.

b. Su tamaño medio, ligereza y modelado de las formas, especialmente en los torsos.

c. Su tamaño natural, ligereza y rotundidad de los volúmenes, especialmente en los torsos.

6. El concepto de *serie* es propio de la técnica:

a. Talla en madera.

b. Telas encoladas.

c. Moldeo en pasta.

7. A menudo, los Cristos ligeros novohispanos se fabricaban, primero con una horma realizada mediante molde y posteriormente:

a. La impresión definitiva se policromaba.

b. Se modelaba el volumen definitivo con pasta de maíz sobre la impresión esbozada.

c. Solamente se fabricaban con moldes, cuyas reproducciones presentaban la impresión definitiva.

8. La técnica de *telas encoladas* es:

a. La técnica con la que se fabrican normalmente los sudarios de los Cristos ligeros novohispanos.

b. Difícilmente manipulable y obstaculiza la ejecución de los volúmenes.

c. Es rápida, permitiendo obtener resultados muy realistas y efectistas.

9. El lino es un material utilizado:

a. Exclusivamente en la técnica del papelón europeo.

b. Tanto en la técnica de telas encoladas como el papelón europeo, así como para la fabricación de pastas modelables.

c. Solamente en las primeras imágenes ligeras de origen nórdico.

10. Los materiales escultóricos aportados por la cultura tarasca son:

a. La madera de colorín y la cañeja de maíz.

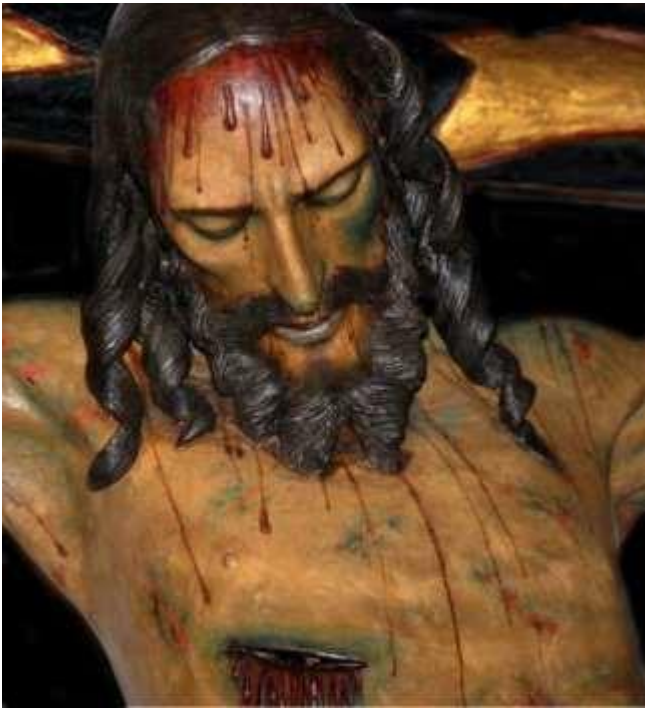
b. La madera de balsa y el cáñamo.

c. La madera de pino y la cañeja.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Cristos de caña de maíz: ¿Técnica europea o tarasca?”

2. Comentario de imagen.



Fotografía: Archivo autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y BESORA SÁNCHEZ, Carolina, *Aportaciones al estudio de los Cristos Tarascos en Canarias. El ejemplo del Santísimo Cristo del Altar Mayor de la Basílica menor de San Juan Bautista de Telde en Gran Canaria*, en MORALES PADRÓN, Francisco (coord.), *Actas del XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America (AEA)* (1998), Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 2847-2862.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Para la actividad obligatoria 2, se propone el análisis y estudio de dos fotografías que proceden del Cristo del Capítulo de Bornos, Cádiz. Dichos documentos fueron tomados durante la Intervención de Conservación-Restauración llevada a cabo en el IAPH, y publicados en el XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

El alumno deberá realizar las siguientes actividades relacionadas con las fotografías propuestas:

Primero: identificar los materiales constitutivos tanto en la cabeza del Cristo como en la lazada del sudario, señalándolos en el documento.

Segundo: tomando como referencia las imágenes propuestas y el artículo adjunto y su interpretación, plantear una hipótesis respecto a la técnica constructiva desarrollada en la ejecución de la cabeza y lazada del sudario del Cristo del Capítulo respectivamente. Se valorará positivamente la inclusión de referencias a otras imágenes o documentos. La extensión máxima de este segundo apartado serán 2 folios.

Bibliografía recomendada: REAL PALMA, María Teresa, “El Cristo de Bornos, una escultura en caña de maíz. Metodología y procedimientos para su intervención”, *Actas del XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*: Granada, 2011, pp. 579-582.

Vista de la parte posterior de la cabeza del Cristo de Bornos en el proceso de reconstrucción de la materia perdida por parte del restaurador.

Fotografía: María Teresa Real Palma

Vista de la lazada del sudario del Cristo del Capítulo durante su restauración.

Fotografía: María Teresa Real Palma

4.1.1. ESCULTURA EN ENTORNOS ARQUITECTÓNICOS Y ESPACIOS ABIERTOS.

José Miguel Morales Folguera (Universidad de Málaga)

Se pretende reivindicar el lugar que la escultura ornamental ocupa como instrumento de embellecimiento de los espacios abiertos públicos y privados, así como en su diálogo permanente con la arquitectura, el fachadismo y los espacios interiores de índole áulica, civil o funeraria.

Contenidos

1.La escultura religiosa en el espacio urbano

1.1.El triunfo de la Inmaculada

1.2.Cruceros y capillas callejeras

1.3. La fachada como retablo en la calle

2.La escultura en el jardín

2.1. La mitología en el jardín renacentista y barroco

2.2. El jardín paisajista

3.La mística del Barroco. Camarines y capillas sacramentales

3.1. Los camarines de la Virgen de la Victoria en Málaga y de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Granada.

3.2. Los sagrarios de las cartujas de Granada y del Paular. Lucena y Priego.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Describe el Triunfo de la Inmaculada de Granada:

2. Enumera y describe las figuras del basamento del Triunfo de la Inmaculada en Sevilla del año 1917.

3. ¿Qué es una capilla callejera y pon un ejemplo?

4. ¿Qué es la ciudad conventual?

5. ¿Quiénes son los autores del templete de San Isidro del puente de Toledo?

6. ¿En qué obras se inspiran la estructura y la iconografía de la torre camarín de la Virgen de la Victoria de Málaga?

7. ¿Qué es la Arcadia?.

8. ¿De qué trata la obra El Sueño de Polifilo?

9. ¿Con qué relacionaba Horace Walpole el jardín paisajista?

10. ¿Qué artistas intervinieron en la realización del Sagrario de la Cartuja de Granada y qué actividades ejercieron?

Actividad 1.

1. Ensayo. "La escultura ecuestre: orígenes y desarrollo formal y simbólico del tema".

2. Comentario de imagen. Monumento a la Constitución de 1812. Cádiz

[Fotografía: Archivo autor]

3. Análisis de contenido de un artículo científico. MORALES FOLGUERA, Jóse Miguel, *Los jardines históricos de El Retiro*, Málaga: Benedito Editores, 1996. pp. 63-87.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

El alumno seleccionará un sepulcro funerario medieval, uno renacentista y uno barroco y realizará una comparación formal entre ellos, indicando las aportaciones que los periodos hacen a la tipología. Obligatoriamente deberá incluir los datos identificativos de cada una de las obras propuestas. Extensión máxima dos páginas.

4.1.2. MUEBLES: LAS OTRAS ARTES DE LA MADERA.

Mercedes Fernández Martín (Universidad de Sevilla)

El objetivo de la asignatura “Muebles: las otras artes de la madera” es reivindicar el papel de la historia del mueble español barroco, que en su devenir por los siglos XVII y XVIII se convirtió en un cronista de primera mano de las sociedades para las que fue concebido, siendo el mejor escaparate de la dignidad de quien lo poseía, asumiendo además un papel fundamental dentro de las artes de la madera, y una búsqueda continua de la categorización de sus productos como manifestaciones artísticas o de las Bellas Artes.

Contenidos

1. Introducción al estudio del mobiliario en la Edad Moderna
    1.1. Estado de la cuestión: historiografía y metodologías

    1.2. Fuentes de información

    1.3. Técnicas y sistemas de construcción

    1.4. Materiales

    1.5. Estructuras y decoración

2.La organización gremial

    2.1. Los contratos

    2.2. Intrusismo y competencia laboral

3. El mobiliario al servicio de la liturgia

3.1. De carácter fijo

3.1.1. Mesas y frontales de altar

3.1.2. Puertas

3.1.3. Tacas

3.1.4. Canceles

3.1.5. Armarios

3.1.6. Sillerías de coro

3.1.7. Cajas de órgano

3.1.8. Púlpitos

3.1.9. Cajoneras

3.1.10. Confesionarios

3.2. De carácter móvil

3.2.1. Arcas

3.2.2. Atriles

3.2.3. Facistoles

3.2.4. Tenebrarios y candeleros

3.2.4. Sedes y cátedras

3.2.5. Credencias

3.2.6. Marcos

4. Mobiliario civil

4.1. El espacio doméstico y el ajuar barroco español

4.2. El siglo XVII.

4.3. El siglo XVIII. El mueble cortesano

4.4. El mueble barroco español en el mercado del arte actual

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Define brevemente el concepto de estrado.

2. Cita las principales sillerías de coro ejecutadas en el siglo XVII.

3. ¿Qué papel tiene Juan Facundo Riaño en los estudios del mueble español?

4. ¿Qué oficios dependientes de la madera incluyen las Ordenanzas de Carpinteros?

5. Define los siguientes términos:
Credencia. Tenebrario. Facistol. Cancel.

6. Autor y cronología de las cajas de los órganos de la catedral de Málaga.

7. Características y evolución de la silla en el siglo XVIII.

8. Estructura y partes del escritorio.

9. Valoración del mueble barroco en el mercado del arte actual.

10. Describe brevemente el mobiliario de una sacristía.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Tipologías y evolución del escritorio español”

2. Comentario de imagen

Fotografía: Autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. LÓPEZ CASTÁN, Ángel, “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16, 2004, pp. 129-150.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4.Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

El alumno deberá realizar una visita a un templo o colección, pública o privada, para seleccionar tres piezas de mobiliario. De cada una de las piezas redactará una ficha de catálogo razonada. El modelo propuesto es el elegido por diferentes instituciones museísticas españolas, encaminado a unificar criterios. (Al respecto véase RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía *Diccionario de Mobiliario*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

3. BLOQUE 2. ESCULTURA BARROCA EN MADERA. SECUENCIA HISTÓRICA

3.1. Escultura barroca en Andalucía (I).

3.1.1. ESPLENDOR Y PASIÓN DE SEVILLA.

José Roda Peña (Universidad de Sevilla)

Sevilla fue uno de los principales focos artísticos de la cristiandad desde finales de la Edad Media hasta el siglo XIX. Dentro de las manifestaciones artísticas de la ciudad ocuparán un primer plano aquellas relacionadas con el arte de la madera, y muy especialmente las esculturas, que se usaron tanto para satisfacer la clientela privada, como el clero y las Hermandades y Cofradías de la ciudad. En su desarrollo, Sevilla ha contado con círculos de escultores propios desde la Edad Media hasta el siglo XXI, cuyas influencias y extensiones se han dejado notar prácticamente en toda la Historia de la escultura española, desarrollando un estilo propio, que lo diferencia por ejemplo de la Escuela granadina.

Contenidos

1. La escultura sevillana entre finales del Renacimiento y el primer naturalismo barroco.

1.1. La procedencia de los escultores.

1.2. Usos y discursos de las imágenes religiosas y profanas.

1.3. El oficio de escultor, su cultura artística y consideración social.

1.4. El color de la escultura, según Pacheco.

1.5. La Catedral de Sevilla como promotora y receptora de encargos escultóricos.

1.6. Los orígenes de la imaginería procesional en las Cofradías de penitencia.

2. El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana.

2.1. El escultor y su taller.

2.2. Géneros y materiales escultóricos.

2.3. Juan Martínez Montañés, el “Dios de la madera”.

2.4. Juan de Mesa y el cultivo de la nueva estética naturalista

2.5.En la estela de Montañés y Mesa: Alonso Álvarez de Albarrán, Francisco de Ocampo, Luis de la Peña, Juan de Remesal, Pedro Nieto, Jacinto Pimentel, Felipe de Ribas, Gaspar Ginés y Sebastián Rodríguez.

2.6.Alonso Cano en Sevilla.

3.La plenitud barroca en la escultura sevillana del Seiscientos.

3.1. José de Arce y la introducción del pleno Barroco.

3.2. Pedro Roldán y su protagonismo en la escuela escultórica sevillana durante la segunda mitad del siglo XVII.

3.3. La Roldana, los integrantes del taller paterno y otros cultivadores de la plástica roldanesca.

3.4. Dinamismo y expresividad en la obra escultórica de Francisco Antonio Gijón. Sus discípulos directos: José Naranjo y Antonio de Quirós.

4. La escultura sevillana del siglo XVIII.

4.1. Pedro Duque Cornejo en la cúspide del barroco dieciochesco.

4.2. Epígonos del barroco: José Montes de Oca, los hermanos Roldán Serrallonga y Benito de Hita y Castillo.

4.3. Cayetano de Acosta y el esplendor de la rocalla.

4.4. Los primeros escultores de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes: Cristóbal Ramos y Blas Molner.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Cuáles fueron los dos temas de la Pasión de Cristo cultivados preferentemente por el escultor Gaspar Núñez Delgado? Señale sus principales características materiales y estilísticas con algunos ejemplos concretos.

2. ¿Quiénes fueron los escultores a quienes se encomendó la ejecución del programa iconográfico de las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla?

3. ¿Con qué Crucificado alcanzó Juan Martínez Montañés una de las cimas creativas de su trayectoria profesional? ¿De qué fuentes literarias y visuales se sirvió el “Dios de la Madera” para configurar su singular iconografía?

4. ¿Qué se entiende por sudario cordífero y qué escultor lo popularizó en la imaginería sevillana del primer tercio del siglo XVII? Comente, cuando menos, dos ejemplos ilustrativos de su utilización por dicho autor.

5. ¿Qué papel desempeñó el escultor flamenco José de Arce en el contexto de la escultura sevillana del segundo tercio del siglo XVII?

¿Qué conjunto escultórico le traspasaría Martínez Montañés para que se encargara de su conclusión?

6. ¿En qué taller de escultura desarrolló su aprendizaje artístico Pedro Roldán? ¿Cuándo se fecha su llegada a Sevilla?

7. ¿Con qué escultor contrajo matrimonio Luisa Roldán? ¿En qué años se sitúa la estancia gaditana de dicha artífice?

8. ¿Quiénes fueron los dos principales discípulos del escultor utrerano Francisco Antonio Gijón? Cite una obra de cada uno de ellos.

9. Comente la relación laboral que existió entre Pedro Duque Cornejo y la Orden de la Cartuja.

10. ¿En qué material se especializó el escultor sevillano Cristóbal Ramos? ¿Cuáles fueron los principales temas iconográficos que cultivó? Señale algunos ejemplos destacados que lo justifiquen.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Significación artística e iconográfica de una imagen emblemática de Martínez Montañés: el Nazareno de Pasión”.

2. Comentario de imagen

Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. RODA PEÑA, José, “A propósito de los Crucificados de Pedro Duque Cornejo: dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena”, *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, p. 215-229.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual.**

Actividad 2.

Entrada en la página web del Museo Nacional de Escultura (museoescultura.mcu.es).Desde la pestaña indicativa de sus colecciones, se accederá a su catálogo en línea, introduciendo en el formulario de búsqueda los términos necesarios que nos permitan seleccionar cinco obras de la escuela sevillana del Barroco. De cada una de ellas se obtendrá el banco de imágenes que allí se proporciona, así como su catalogación y comentario, utilizando para ello el material explicativo que se brinda en sus respectivas fichas completas y las lecturas bibliográficas que el alumno estime oportunas.

3.1.2. INTIMISMO Y PLÁSTICA EN GRANADA.

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
(Universidad de Granada)

Granada, junto con Sevilla, Málaga y Antequera será uno de los principales focos escultóricos de Andalucía. Con unas particularidades propias que la definen, los preceptos de su escuela, básicamente asentados por Pablo de Rojas, serán difundidos prácticamente por la totalidad de Andalucía por medio de sus discípulos, que asimilaron el clasicismo del maestro como propio, escribiendo una de las páginas más genuinas de la historia de la escultura española.

Contenidos

1. los orígenes de la escuela: Pablo de Rojas, del romanismo al naturalismo

    1.1. Origen y formación.

    1.2. El proceso escultórico en Pablo de Rojas.

    1.3. Los circuitos del mecenazgo. El artista y el cliente.

    1.4. La percepción de la forma escultórica: la escultura en el retablo.

    1.5. La trayectoria profesional de Rojas. Ensayo de periodización.

    1.6. Sus modelos iconográficos, prólogo de la escultura devocional barroca

2. la escultura granadina del primer barroco: la herencia naturalista de Rojas

2.1 Bernabé de Gaviria (1577-1622).

2.1.1 Formación y perfil estético.

2.1.2 Diversificación profesional y catálogo.

2.2 La proyección de la maniera de Rojas: formación de los Hermanos Gómez.

2.3 Una propuesta singular: los Hermanos García

2.3.1 Anotaciones a una biografía incompleta.

2.3.2 Reflexiones sobre su horizonte estético.

2.3.3 El laboratorio de ensayos: la serie iconográfica del Ecce-Homo.

2.3.4 Un ensayo “montañesino”: el Crucificado de la Sacristía de la Catedral de Granada

2.3.5 Ampliando el catálogo. Últimas atribuciones y otras iconografías.

2.3.6 Conclusión. Los enigmas continúan.

2.4 Alonso de Mena: la consolidación del naturalismo.

2.5. Otros escultores.

2.5.1 Luis de la Peña.

2.5.2 Juan Sánchez Cordobés.

2.5.3 Cecilio López.

3. Forma e idea en Alonso Cano escultor.

3.1 Versatilidad e integración de las artes.

3.2 Nacimiento y etapa sevillana (1601-1638).

3.3 Etapa madrileña y valenciana (1638-1652).

3.4 Etapa granadina (1652-1667).

3.5. Conclusión.

3.6. La estela de Cano: el taller que nunca existió.

4. La recepción de la herencia de Cano: Pedro de Mena y los Mora.

4.1 Pedro de Mena y Medrano (1628-1688).

4.1.1 Entre el taller familiar y la herencia de Cano.

4.1.2 La etapa malagueña y el estilo personal.

4.1.3 La proyección cortesana

4.2. Bernardo de Mora (1614-1674).

4.3 José de Mora (1642-1724) o el barroco espiritual.

4.3.1 Ambiente artístico granadino y periodo formativo.

4.3.2 La aventura de la Corte.

4.3.3 Obras de madurez.

4.3.4 Desde la Casa de los Mascarones.

4.3.5 La melancolía final.

5. La creación de un modelo granadino

5.1 Diego de Mora

5.2 José Risueño

6. Las generaciones de escultores de la escuela granadina del siglo XVIII

6.1 Los discípulos de Diego de Mora.

6.1.1 Agustín de Vera Moreno (1699-1760).

6.1.2 Diego Sánchez Saravia (1704-1779).

6.1.3 Torcuato Ruiz del Peral (1707-1773).

6.1.4 Salvador de Ledesma (1691-1740).

6.1.5 José Ramiro Ponce de León.

6.1.6 Otros maestros.

6.2 La decadencia del barroquismo final.

6.2.1 Juan José Salazar Palomino (1718-1790).

6.2.2 Pedro Tomás Valero (1715-?).

6.2.3 Martín de Santisteban (1713-1772).

6.2.4 Blas Moreno (1715-?).

6.2.5 Miguel Perea.

6.2.6 José Hurtado.

6.2.7 Cecilio Trujillo

6.3 La última generación barroca. Agonía de un estilo y reemplazo estético e ideológico.

6.3.1 Juan de Arrabal (†1808).

6.3.2 Felipe González Santisteban (1744-1810).

6.3.3 Juan de Santisteban.

6.3.4 El epílogo: Manuel González Santos (1766-1848).

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Enumere los *Crucificados* relacionados con Pablo de Rojas (advocación, ubicación, datación).

2. Relacione a Pablo de Rojas y Alonso de Mena y argumente su respuesta (máximo 150 palabras).

3. Enumere las variantes tipológicas del tema del *Ecce-Homo* en los Hermanos García.

4. Cite posibles fuentes para la composición usada de las esculturas de Alonso Cano.

5. Enumere tres ejemplos de santos mártires y otros tres de santos fundadores de entre los tableros de la sillería coral de la Catedral de Málaga realizados por Pedro de Mena.

6. Relacione las obras madrileñas (conservadas o no) de Pedro de Mena y de José de Mora.

7. Caracterice la peculiaridad técnica de José Risueño (máximo 100 palabras).

8. Elabore una tabla cronológica de los escultores de la escuela granadina correspondientes al siglo XVIII, distribuidos por generaciones, en la que se haga constar el nombre del artista y las fechas de nacimiento y defunción (si se conocen).

9. Escoja ocho escultores de la escuela barroca granadina y complete con ejemplos de su producción la siguiente tabla relativa a la versatilidad material y técnica de los mismos (nota: son elegibles artistas que cuenten con obras en, al menos, dos materiales o técnicas diferentes; se aducirán entre un mínimo de uno y un máximo de tres ejemplos):

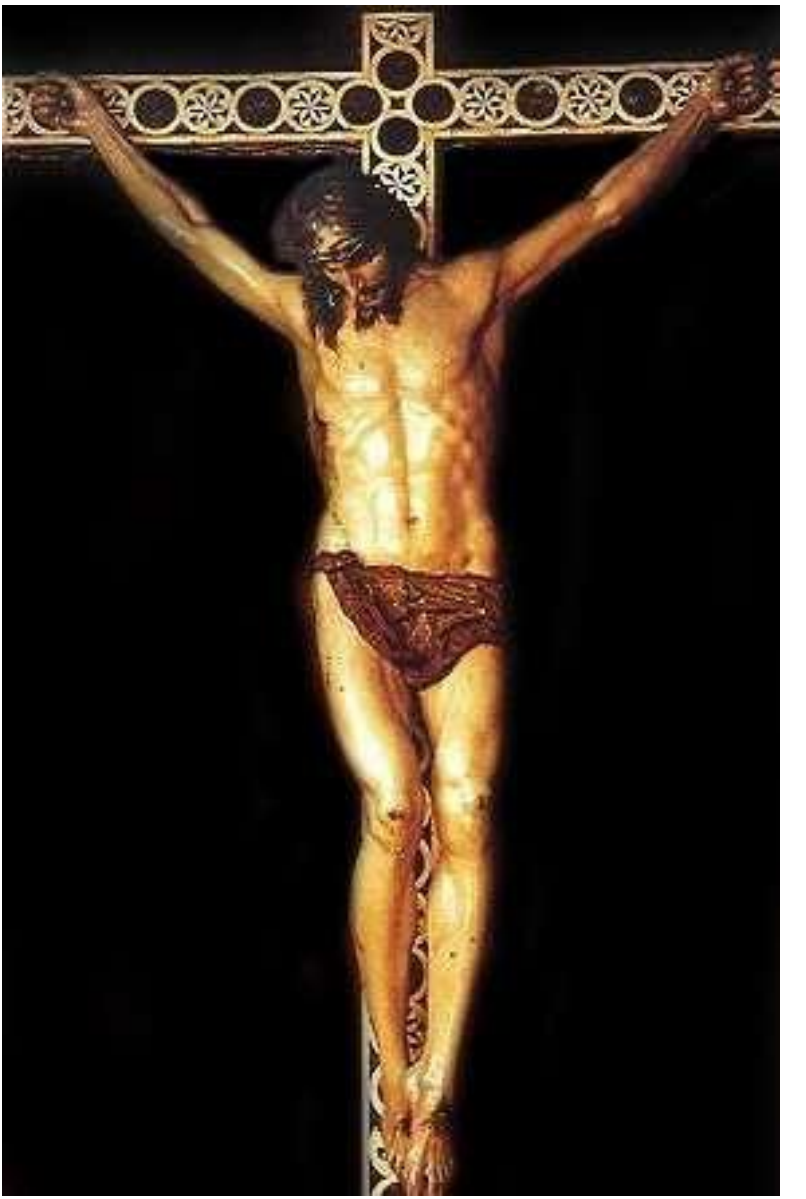
10. ¿Desde cuándo se puede hablar de escuela granadina de escultura? Justifique su respuesta (máximo 150 palabras).

Escultor	Obras en madera (3 ejs. máx)	Obras en piedra (3 ejs. máx)	Obras en barro (3 ejs. máx)	Obras en otros materiales (cera ,yeso, marfil) o (técnicas dibujo, pintura hasta 3 ejs.

Actividad 1.

1. Ensayo. “Las fuentes del naturalismo del Alonso de Mena y relación estética con la escuela sevillana”.

2. Comentario de imagen. Fotografía: Archivo autor



3. Análisis de contenido de un artículo científico. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, “Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 283-308.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Ensayo iconográfico-catalográfico. El alumno debe analizar la evolución del tipo iconográfico la Inmaculada Concepción en la escultura de la escuela granadina del Barroco a través de los seis ejemplos que a continuación se relacionan, atendiendo en paralelo a la evolución iconográfica y la estilística, para sintetizar la evolución de los códigos formales (compositivos, de volumen, estéticos, cromáticos) de la escultura granadina del Barroco, así como a las fuentes (tanto estéticas como literarias e iconográficas) que en estas piezas se demuestran. Obligatoriamente figurarán notas al pie. Las obras seleccionadas son: Pablo de Rojas (Granada, Iglesia Parroquial de San Ildefonso); Alonso de Mena (Granada, Iglesia Parroquial de San Matías); Alonso Cano (Granada, Sacristía de la Catedral); Pedro de Mena (Alhendín –Granada–, Iglesia parroquial); José de Mora, (Granada, Iglesia Parroquial de San Justo y San Pastor); Agustín de Vera Moreno (Granada, Basílica de San Juan de Dios, camarín). Extensión: 4 páginas.

3.2. Escultura barroca en Andalucía (II).

3.2.1. UNA DIARQUÍA SINGULAR: MÁLAGA Y ANTEQUERA.

Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga)

Secularmente, las relaciones artísticas entre Málaga y Antequera, podrían compararse metafóricamente a un matrimonio mal avenido. De hecho, ambas ciudades han competido a la largo de los siglos por la hegemonía artística, política, cultural, religiosa etc., en el contexto de la provincia. Con distintos aportes e influencias, más o menos decisivas, cada núcleo desarrolló su personalidad artística por vías diferentes. En el caso de la capital, el proceso escultórico se canalizó por medio de una evidente dispersión geográfica de la nómina de artífices que, desde 1658, -y coincidiendo con el establecimiento definitivo en la ciudad de Pedro de Mena, su familia y su taller-, se resuelve claramente a favor del vasallaje granadino para, finalmente, destilar en el XVIII quilates estéticos con personalidad definida y amplia repercusión, en los casos concretos de Fernando Ortiz y los componentes de la familia Asensio de la Cerda. Por su parte, Antequera apostó claramente, ya desde el Quinientos, por una irrenunciable autarquía plástica que le resultó tremendamente exitosa y que además presenta caracteres propios que la diferencian de otros centros andaluces hasta las postrimerías del Barroco, según demuestran las producciones de Antonio del Castillo, Andrés de Carvajal y Diego Márquez y Vega sobre todo.

En definitiva, dos maneras de entender, concebir y proyectar el arte de la escultura desde las propuestas manieristas, al barroco triunfal, el preciosismo y delicadeza rococó y las sugestiones clasicistas anticipatorias del credo neoclásico. Se da la circunstancia que prácticamente la totalidad del patrimonio eclesiástico malagueño fue arrasado en los conflictos de los

años 1931 y 1936, con la dificultad que tales pérdidas entrañan para la reconstrucción integral e integradora de su proceso escultórico en los Siglos de Oro. Sin embargo, la misma situación apenas tuvo repercusión en el patrimonio antequerano, lo cual contribuye a su pleno disfrute y puesta en valor en el momento actual.

Contenidos

I. LA ESCULTURA DEL BARROCO EN MÁLAGA

1. El proceso escultórico en Málaga en los Siglos de Oro. Problemática particular de lo que pudo ser y no fue.

1.1. Málaga después de 1487: aluvión, improvisación y dotación de obras.

1.2. El despegue escultórico en el Quinientos.

1.3. El primer tercio del XVII o la lucha por una hegemonía: Granada versus Sevilla.

1.4. Pedro de Mena y la consolidación de la escultura barroca.

1.5. Morir de éxito: la crisis finisecular y el estancamiento.

1.6. Esplendor setecentista: la Edad de Oro de la escultura barroca malagueña.

1.7. Agonía, muerte e intentos de resurrección. Apostillas desde la caída del Antiguo Régimen a las tentativas contemporáneas.

2. Obras y talleres en la Málaga del Quinientos.

2.1. Promoción, mecenazgo, empresas artísticas y espacios para la escultura.

2.2. Sueño del Renacimiento y despertar de la Reforma Católica: el papel impulsor de la escultura desde la Catedral, las Colegiatas y las Órdenes Religiosas

2.3. El papel de las Hermandades y la difusión de los temas de la Pasión de Cristo.

2.4. Versatilidad y eclecticismo: artistas en una babel estética.

2.5. Nicolás Tiller y la dualidad gótico versus renacimiento.

2.6. Nacionales y extranjeros entre dos siglos: Pedro de Moros, Guglielmo Dorta y otros representantes de la diáspora geográfica.

3. Tierra de nadie: el primer tercio del siglo XVII.

3.1. Pablo de Rojas: proyección y presencia.

3.2. Los hermanos Juan y Antonio Gómez o la difusión de una maniera.

3.2.1. Antecedentes y desarrollo de una saga.

3.2.2. Movilidad entre dos tierras.

3.2.3. Clientela y diversidad iconográfica.

3.2.4. “Ambos a dos y de mancomún”.

3.3. La avanzadilla hispalense o la historia de un vasallaje frustrado.

3.3.1. Pedro Díaz de Palacios o el papel del intermediario.

3.3.2. Luis Ortiz de Vargas y la primera fase de la sillería del Coro de la Catedral.

3.3.3. Pedro Fernández de Mora y la consolidación del paso de misterio.

3.3.4. Otras presencias sevillanas: de Juan Martínez Montañés a Juan Bautista Vázquez y el “otro” Fernando Ortiz.

3.4. De Jaén a Teruel: manierismo y romanismo retardatarios.

3.4.1. Pedro de Zayas y los inicios de una dinastía.

3.5. José Micael y Alfaro: monumentalidad y miguelangelismo trasnochado.

4. Arte, oficio y artificio: la segunda mitad del Seiscientos y la consolidación de los talleres de escultura.

4.1. Gremios, talleres, maestría y discipulaje.

4.2.Modelos, recursos procesuales y fuentes compositivas.

4.2.1.El papel de las fuentes grabadas. De la relectura a la sugestión, de la reinterpretación al plagio.

4.2.2.Dibujos, modelos y bocetos.

4.2.3.Criar fama: Prototipos y tipos.

4.3.Del dominio privado a los espacios públicos: la promoción escultórica civil.

4.4. Pedro de Mena y el *modus operandi* del taller barroco.

4.5. Escultura y género: las hermanas Andrea y Claudia de Mena.

4.6. Discípulo de... Miguel Félix de Zayas y el beneficio de las rentas.

4.7. Jerónimo Gómez Hermosilla y los epígonos del siglo.

5.El Setecientos triunfal.

5.1.¿Vivir del cuento?: Serialización y obsolescencia después de Mena.

5.2.José de Medina y Anaya o el nomadismo vital.

5.3. Fernando Ortiz: aires italianos y preciosismo barroco.

5.3.1.Formación, continuismo formal, pervivencia iconográfica.

5.3.2.El sueño de la Corte.

5.3.3. El artista gentil.

5.3.4. Delicadeza vernácula y pulcritud académica: claves e hitos de un estilo.

5.4.Los Asensio de la Cerda: disciplina de partido, belleza singular e intereses de familia.

5.4.1.Pedro Asensio de la Cerda o la excelencia escultórica.

5.4.2.Cuestión de parentesco: Vicente Asensio de la Cerda y el peso del taller.

5.4.3. Antonio Asensio de la Cerda o la opción preciosista.

5.5.Otros escultores en la Málaga dieciochesca: de la indecisión estética al clasicismo.

II. LA ESCULTURA DEL BARROCO EN ANTEQUERA

6. En pos de la autarquía: el proceso escultórico en Antequera en los Siglos de Oro.

    6.1. Arte para una sociedad agraria.

    6.2. Mecenazgo eclesiástico y promoción señorial.

    6.3. Panorámica de tres siglos de actividad para una clientela versátil.

    6.4. Los *Saecula Aurea*: último cuarto del XVI, segunda mitad del XVIII.

7. Entre Renacimiento y Manierismo: la configuración de un círculo autóctono.

    7.1. La sombra de Pablo de Rojas.

    7.2. Juan Vázquez de Vega y Antonio Mohedano: autonomía y colaboracionismo

8. La actividad escultórica del Seiscientos.

    8.1. Juan Bautista del Castillo: pluralidad profesional y polisemia estilística.

    8.2. Jerónimo Brenes, Gabriel Ortiz y otros artistas del siglo.

    8.3. Antonio del Castillo o el idealismo predieciochesco.

9. El siglo XVIII o la autoafirmación de la escultura antequerana.

9.1. Eclosión de talleres, creatividad iconográfica, difusión productiva.

9.2. Apostilla sobre el retablo: Antonio Palomo, los Ribera y los Primo.

9.3. Andrés de Carvajal y la huella de los Mora.

9.4. José de Medina, nexo de los círculos escultóricos de Málaga y Antequera.

9.5 Diego Márquez y Vega: academicismo incipiente, lirismo castizo y mixtura rococó.

9.6 Miguel Márquez García: ideal neoclásico y evocación barroca.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Puede decirse o no que en Málaga existía en torno a 1640 alguna tendencia externa lo suficientemente fuerte como para condicionar el estilo escultórico de la ciudad?

2. ¿Qué razones pueden existir para que no se constate una presencia de obra escultórica malagueña en Antequera y antequerana en Málaga durante los siglos XVI, XVII y XVIII, si las dos ciudades están relativamente cercanas?

3. ¿Cuáles podrían ser los factores del éxito de las Dolorosas de la familia de los Asensio de la Cerda?

4. ¿Cuáles pueden ser los motivos que llevaron a Antequera a querer ser autosuficiente en materia escultórica y en otras artes?

5. ¿Qué similitudes podrían detectarse entre la obra escultórica de Fernando Ortiz y la de Diego Márquez?

6. ¿Hubiera tenido Málaga posibilidades reales de contar con un círculo escultórico en el siglo XVII de no haberse establecido aquí Pedro de Mena?

7. ¿Por qué Antonio Palomino piensa que la sillería del coro de la Catedral podría ser la "octava maravilla del mundo"?

8. ¿Qué aporta Diego de Vega en sus obras como elementos personales que lo diferencian de Pablo de Rojas?

9. Qué obra podría considerarse la más emblemática de la escultura malagueña del Barroco y porqué?

10. ¿Qué obra podría considerarse la más emblemática de la escultura antequerana del Barroco y porqué?

Actividad 1.

1. Ensayo. "La escultura del siglo XVIII en Málaga y Antequera: analogías y divergencias".

Orientaciones:

A la hora de elaborar el ensayo se tendrá en cuenta fundamentalmente la constatación y reflexión por el alumno de aquellos aspectos que hacen tanto coincidir como separarse a la escultura de ambos focos.

Con este propósito pueden tenerse en cuenta desde el panorama socio-económico de ambas ciudades, a la personalidad concreta de los artistas y, por supuesto, las influencias estilísticas que ambas ciudades reciben y que, a la postre, influyen decisivamente tanto a la hora de buscar puntos comunes como diferencias entre ambos focos.

Asimismo, el estudio comparativo entre obras malagueñas y antequeranas concretas brinda una pauta metodológica a seguir muy interesante y clarificadora para la elaboración del ensayo.

2.Comentario de imagen.

Fotografía: Sergio Ramírez González

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, José, "Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 2007, pp. 81-98.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Análisis formal e iconográfico comparado. Orientaciones: A la hora de realizar la práctica el alumno deberá realizar un ejercicio de análisis formal e iconográfico sobre la base de las imágenes facilitadas: un detalle de un grabado de Dionisios debido a Andrea Mantegna y la escultura de San Sebastián, obra de Pablo de Rojas, conservada en la Colegiata de San Sebastián de Antequera.

El alumno deberá tener en cuenta en su ejercicio los siguientes aspectos:

- Influencia de las fuentes visuales sobre las producciones escultóricas.
- Criterios tenidos en cuenta por el escultor a la hora de utilizar fuentes de inspiración/apoyo a su trabajo.
- Analogías y divergencias estéticas, estilísticas e iconográficas entre el grabado y la escultura.
- Reflexión y recapitulación final con conclusiones sobre el ejercicio realizado.

Fotografía: Archivo autor

3.2.2. LOS OTROS CÍRCULOS PERIFÉRICOS ANDALUCES.

Antonio Rafael Fernández Paradas.

A la sombra de los principales focos de producción andaluces florecieron otros tantos que no han recibido los mimos y cuidados de la crítica y los historiadores del arte, pero que vienen a completar y enriquecer el panorama escultórico barroco de Andalucía. Cádiz, Huelva, Almería, o Jaén, entre otros, son importantes focos de producción de esculturas, que en muchos casos son directamente herederas de los preceptos artísticos de Sevilla o Granada, desde las que vinieron escultores formados con los principales maestros, y que a su llegada se vincularon con las tradiciones locales, dando lugar a un arte propio y genuino.

Contenidos

1. Introducción. El arte de la periferia.

2. Cádiz.

    2.1. La Escultura entre los siglos XVI y XVII: Andrés de Castillejos.

    2.2. La influencia de la Escuela Sevillana durante el siglo XVII: Francisco de Villegas. Jacinto Pimentel.

    2.3. El Puerto de Santa María entre los siglos XVII y XVIII. Ignacio López y Alonso de Morales.

    2.4. Obras y escultores foráneos en Cádiz.

        2.4.1 El holandés Peter Relingh (o Sterling)

        2.4.2 Obras genovesas en Cádiz.

2.4.3 Antón Maria Maragliano.

2.4.4 Bernardo y Francesco María Schiafino.

2.4.5 Pietro Galleano.

2.4.6 Pietro de Campaña.

2.5. Obras Napolitanas en Cádiz.

2.5.1. Gaetano y Pietro Patalan.

2.5.2. Nicolás Fumo.

2.6. La escuela Gaditano Genovesa, artistas residentes en Cádiz.

2.6.1. Jacome Velardi.

2.6.2. Francesco María Galeano.

2.6.3. Antonio Molinari.

2.6.4. Francesco María Maggio.

2.6.5. Domenico Giscardi.

2.6.6. Domingo Isigalos.

2.6.7. Jacome Vaccaro, entre Cádiz y Jérez.

2.6.8. Juan Gandulg.

2.6.9. Los Maggio: Francesco María Antonio Maggio, padre e hijo.

2.6.10. José de Sicagtegui.

2.7. El Canto del cisne del barroco: José Fernández Guerrero.

3. Jerez.

3.1. El Arte de los siglos XVII y XVIII en Jerez y su comarca.

3.2. Francisco Camacho de Mendoza.

3.3. El alemán Peter Grass y el flamenco Elías Mer.

3.4. Otros Escultores: Diego y Marcelino Roldán.

4. Jaén

4.1. El siglo XVII, la pérdida de la primacía. Entre Sevilla y Granada. Sebastián de Solís y sus seguidores Gil Fernández y Diego Landeras.

4.2. El foco ubetense: La familia de los Zayas.

4.3. La estética granadina: Juan Sánchez de Barbalimpia.

4.4. La segunda mitad de siglo, la importación de obras de Sevilla y Granada.

4.5. El resurgir en el siglo XVIII, Felipe de Meca y José de Medina y Zayas.

5. Córdoba.

5.1. La Escultura Cordobesa en el siglo XVIII. El francés Jean Michel Verdiguier.

5.2. El vasallaje a Granada: Fray Juan Bautista de la Concepción.

5.3. Los contactos con Granada: Juan Prieto.

6. Almería y Huelva: tierras de aluvión.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Consideras que es necesario estudiar la escultura de la periferia en Andalucía al mismo nivel que las escuelas sevillanas o granadinas? ¿A qué crees que se debe la escasa puesta en valor de la imaginería de centros cómo Cádiz o Córdoba?

2. ¿Podrías situar la llegada de escultores foráneos a la ciudad de Cádiz durante los siglos XVI, XVII y XVII con las circunstancias económico/ sociales de la ciudad?

3. Menciona algunos rasgos formales de la escuela genovesa en Cádiz.

4. Analiza la importancia de la Familia Roldán en el área gaditana.

5. ¿Podrías analizar críticamente la atribución a Juan de Solís de Nazareno titulado el abuelo de Jaén?

6. Comenta las producciones gienenses del escultor José de Medina.

7. ¿Cómo se manifiestan los rasgos de los Mora en el escultor Fray Juan Bautista de la Concepción?

8. En el caso de Huelva, ¿Podrías realizar un estado de la cuestión de su escultura barroca?

9. Localiza obras de Salzillo en Almería y justifica la llegada de las mismas.

10. ¿Existe algún escultor barroco propio de Almería? Justifica tu respuesta.

Actividad 1.

1. Ensayo. "¿Tiene personalidad propia el arte de la periferia andaluza?

2. Comentario de imagen. Fray Juan Bautista de la Concepción. Cristo del Calvario de Córdoba. Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”, *Apotheca*, 6, 1986, pp. 83-104.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

“La escultura genovesa gaditana en los entornos digitales. Blog y páginas Web”. El alumno seleccionara tres blog o páginas web dedicados a la escultura genovesa.

1. Se incluirá la dirección Web.

2. Nómina de escultores mencionados y obras seleccionadas.

3. Bibliografía.

4. Reflexión sobre el estado de la cuestión de la escultura genovesa en los blog y páginas web. Que tiempos de noticias o informaciones se están ofreciendo.

4. BLOQUE 3. ESCULTURA BARROCA EN MADERA. SECUENCIA HISTÓRICA (II).

4.1. Escultura barroca en España (I).

4.1.1. SOBRIEDAD Y PROYECCIÓN DE CASTILLA.

Vicente Méndez Hernán (Universidad de Extremadura)

Nuestra intención es construir una panorámica que sirva como punto integrador para abordar la proyección de la escultura barroca castellana a las dos Castillas y Extremadura, desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII. En la misma se considerarán la multiplicidad de focos de producción que se desarrollaron en la órbita propuesta.

En la Escuela castellana, se presenta una escultura tremendamente realista, cuyas señas de identidad son la talla completa, el dolor y la crueldad con abundancia de sangre, profundo dinamismo, caricaturización de los personajes malvados, intenso modelado y unos rostros con fuerte expresividad, rasgos todos ellos que la diferencian de la Escuela Andaluza.

Escultores de esta escuela son Francisco de Rincón (h.1567-1608), el gallego Gregorio Fernández (1576-1636), Juan de Ávila (1652-1702), su hijo Pedro de Ávila (1678-1747), Alejandro Carni- cero (1693-1756), todos ellos pertenecientes al ámbito vallisoletano, etc.

La importancia del foco castellano, no sólo radica en sus propias particularidades, como el gusto por la sangre y el dramatismo, sino por haber suministrado escultores prácticamente a todo el centro peninsular, que supusieron la difusión de las maneras y procedimientos propios de los grandes maestros castellanos.

Contenidos

1. Introducción. Hacia la definición de la escultura barroca castel lana.

1.1. La importancia de Valladolid en el desarrollo de la escultura barroca castellana, como centro artístico de primer orden. Factores

1.1.1. La herencia del siglo XVI.

1.1.2. El efímero establecimiento de la Corte (1601-1606).

1.1.3. La atracción de Gregorio Fernández, y proyección posterior.

1.2. Evolución del estilo, y la conquista del realismo violento.

1.2.1. Periodización. La evolución desde el naturalismo hacia un realismo concreto cada vez más incisivo; la ulterior conquista de la expresividad, dinámica y teatral. La importancia de la difusión de estampas que reproducían composiciones italianas del círculo berninesco.

1.2.2. El plegado. Los pliegues barrocos y su evolución: desde el paño suavemente curvado y algodonoso del pliegue renacentista en su modalidad manierista, hasta el paño dinámico, de corte agudo, de Bernini (los paños cortados a cuchillo), pasando por el paño anguloso, quebrado y de gran claroscuro de la primera mitad del siglo XVII (y su posterior evolución).

1.2.3. Composición.

1.2.3.1. Diagonal y línea abierta frente a la mirada frontal; los escorzos; el vuelo de los ropajes; los efectos de luz dirigida.

1.2.3.2. Los grupos escultóricos; los ambientes paisajísticos.

1.2.3.3. La proyección de los retablos cual si de una pintura se tratara.

1.2.4. Otros aspectos que coadyuvan a la consecución del realismo:

1.2.4.1. La policromía como aliado de la expresión.

1.2.4.2. Los postizos, que en Castilla alcanzan su ápice.

1.2.4.3. Las imágenes de vestir.

1.2.4.4. La vida cotidiana llevada al plano escultórico (vestidos, etc.)

1.3. Iconografía: escasez de la escultura profana.

1.3.1. La exaltación de nuevos santos (representados como héroes).

1.3.2. Estados ascéticos; elevación mística; la vía del dolor como medio de atracción para los files.

1.4. Piezas del ajuar litúrgico: retablos, órganos, sillerías y cajonerías. La escultura procesional. Figuras de la exclusión.

1.5. Clientela.

1.5.1. Los monasterios y sus complejos programas ornamentales: el caso de Gudalupe a raíz de la construcción del retablo mayor de la basílica.

1.5.2. La importancia de las cofradías y los pasos procesionales.

1.5.3. Las iglesias parroquiales.

1.6. La influencia de Valladolid como centro artístico, en Asturias, Galicia, la zona vasco-navarra o el norte de Extremadura.

2. Valladolid, centro rector de la escultura castellana durante el siglo XVII

2.1. Introducción. La importancia de Valladolid como centro rector de la escultura de Castilla

2.2. Los comienzos de la escultura.

2.2.1. Francisco de Rincón (c.1567-1608) y los ideales de la nueva generación (hacia el mayor naturalismo), plasmados en el retablo mayor de las Angustias de Valladolid (1600). El paso de la Exaltación de la Cruz, del Museo Nacional de Escultura, primera obra de este tipo en la escuela vallisoletana. La obra de su hijo el escultor Manuel de Rincón.

2.2.2. El taller del ensamblador Juan de Muniategui (1568-1612).

2.3. Gregorio Fernández (1576-1636), crisol para la escultura barroca castellana.

2.3.1. Gregorio Fernández y el realismo castellano. La evolución estilística del maestro:

2.3.1.1. *El primer Gregorio Fernández,* continuador, en cierto modo, de la tradición del romanismo del siglo XVI, resultado de la formación recibida de Francisco de Rincón (naturalismo) y Pompeyo Leoni (la serena perfección clásica).

2.3.1.2. *El segundo Gregorio Fernández*, surgido a partir de 1615, y el giro decisivo hacia el realismo. La fuerza de la expresión, el patetismo y el plegado, como notas personales de su quehacer artístico. Sus conocimientos de anatomía. La importancia de la policromía.

2.3.2. Biografía. Procedencia gallega (nacido en Sarria, Lugo) y su definitiva presencia en Valladolid desde 1605.

2.3.3. Otros aspectos.

2.3.3.1. La casa-taller, la familia, promotores, etc.

2.3.3.2. La organización del taller. La utilización de grabados.

2.3.4. Producción escultórica. Gregorio Fernández como creador de *tipos*.

2.3.4.1. Imágenes de devoción: temas cristíferos; los temas de la Virgen; y los Santos.

2.3.4.2. Los pasos procesionales.

2.3.4.3. La producción escultórica destinada a los retablos.

2.3.4.4. Diseminación de la obra de Gregorio Fernández, y su influencia.

2.4. El influjo de Gregorio Fernández y el camino hacia las formas más barrocas:

2.4.1. La huella de Fernández. Reiteración de los modelos y convencionalismos del escultor: Castilla, Asturias, Galicia, el País Vasco y Navarra (aunque aquí predomina en

mayor medida la tradición del último romanismo).

2.4.2. Valladolid. Los coetáneos al maestro:

2.4.2.1. Pedro de la Cuadra (1592-†1629), y su evolución desde el romanismo manierista hasta la savia vivificante de Gregorio Fernández. Su producción en madera y alabastro.

2.4.2.2. El taller de Agustín Castaño de Espinosa (c.1585-1620), discípulo de Gregorio Fernández: su obra en la provincia de Cáceres; la obra de su hijo Juan María Castaño.

2.4.2.3. Andrés Solanes (†1635). Juan Imberto. Otros maestros.

2.4.2.4. La influencia en la generación siguiente: el arte más personal de Francisco Alonso de los Ríos.

2.4.2.5. Piezas sin documentar: el panel escultórico del retablo existente en el convento placentino de la Encarnación. Otras obras.

2.5. El segundo y tercer tercio del siglo XVII. Valladolid después de Gregorio Fernández.

2.5.1. Introducción. La estela de Gregorio Fernández a través de sus discípulos y seguidores.

2.5.2. La etapa vallisoletana de Juan Rodríguez (1638-1674); el asiento de su taller en Salamanca.

2.5.3. Francisco Díez de Tudanca (1616-1684). El influjo de Gregorio Fernández a través de los pasos procesionales del escultor. Las imágenes del Cristo del Perdón. La relación con Díez de Tudanca de la producción del escultor José Mayo.

2.5.4. Bernardo del Rincón, las imágenes de Cristo arrodillado y su relación con el tipo creado por Manuel Pereira.

2.5.5. El taller de los Rozas. Alonso de Rozas (†1681), escultor procedente del Obispado de Mondoñedo y establecido en Valladolid. Imágenes para retablos y pasos procesionales. La dispersión de su obra, fruto de la fama que alcanzó. La continuación del taller en su hijo José de Rozas, de formas más dulces en su estilo, y quien marca ya el tránsito hacia el siglo XVIII.

2.5.6. Juan Antonio de la Peña (h.1650-1708), escultor también procedente del Obispado de Mondoñedo, y asentado en Valladolid. El recuerdo de las obras de Fernández, y su impronta personal en la creación de un estilo de formas esbeltas.

2.5.7. La importancia del linaje escultórico de los Ávila: Juan de Ávila (1652-1702) y su hijo Pedro de Ávila (1678-1747), camino ya hacia el siglo XVIII.

3. Los talleres de Zamora y Salamanca durante el siglo XVII. Entre el influjo de Gregorio Fernández y la explosión de la imaginación del barroco.

3.1. Los talleres de Zamora durante el siglo XVII.

3.1.1. Introducción. Los centros escultóricos.

3.1.2. El manierismo finisecular a través de la obra del escultor Juan de Montejo y su importante producción escultórica, y la extensión de la misma.

3.1.3. La llamada “Escuela de Toro”, Sebastián Ducete (†1619) y Esteban de Rueda (†1627), escultores entre el manierismo y Barroco.

3.1.3.1. El inicio del taller con Pedro y Juan Ducete Díez.

3.1.3.2. La producción escultórica de los maestros de Toro.

3.1.3.3. Esteban de Rueda tras la muerte de Sebastián Ducete.

3.1.4. El desarrollo del retablo en Zamora durante el siglo XVII. La obra del ensamblador Juan González.

3.2. Los talleres salmantinos del siglo XVII.

3.2.1. Introducción. La presencia del italiano Juan Antonio Ceroni en la fachada del convento de San Esteban de Salamanca.

3.2.2. Antonio (†1647) y Andrés (†1666) de Paz, un taller situado entre la escultura y el ensamblaje de obras retablísticas. La relación estilística con Gregorio Fernández y Esteban de Rueda.

3.2.3. Jerónimo Pérez (c.1570-documentado hasta c.1640), padre del también escultor Bernardo Pérez de Robles, y Pedro Hernández (c.1580-1665)

3.2.4. La etapa salmantina de Juan Rodríguez (que también trabaja en Valladolid), y la plasmación en piedra de los modelos de Gregorio Fernández, a través de las esculturas para la fachada de la Catedral Nueva de Salamanca; el retablo mayor de la Clerecía de Salamanca.

3.2.5. La singularidad del escultor Bernardo Pérez de Robles (c.1610-1675). Su establecimiento en Lima, y el regreso a Salamanca.

3.2.6. El desarrollo del retablo en Salamanca. El clasicismo de Antonio González Ramiro.

4. Otras escuelas castellano-leonesas, y manchegas, durante el siglo XVII

4.1. Introducción. La evolución de los talleres y la influencia de Valladolid.

4.2. Burgos. Hacia la definición de una personalidad propia.

4.2.1. Los precedentes. La etapa finisecular de la centuria de 1500. La huella de Anchieta en Burgos. La obra burgalesa del escultor García de Arredondo. Juan de Esparza.

4.2.2. La influencia de los maestros vallisoletanos y madrileños.

4.2.3. Los maestros burgaleses de la primera mitad del siglo XVII.

4.2.3.1. Los maestros ensambladores y escultores Pedro de Alvitiz. Miguel Gutiérrez y Diego de Lombera. Los escultores Domingo de Iriarte o Uriarte, Francisco y Juan de Rubalcaba, Juan Gutiérrez, Francisco Carrillo, Juan de Ruiseco Maza, Juan de Sobremazas.

4.2.3.2. Otros maestros.

4.2.4. Los talleres de la segunda mitad del siglo XVIII.

4.2.4.1. La influencia de los talleres foráneos.

4.2.4.2. Los maestros: el ensamblador y escultor Juan de la Piedra Arce. Los talleres de los maestros escultores Juan de Pobes, Juan de los Helgueros,

Martín Gutiérrez de Perujillo, Clemente de la Quintana, Martín del Hoyo, Ventura Fernández, Fernando de Mazas.

4.2.4.3. Otros maestros.

4.3. León y el desarrollo escultórico.

4.3.1. Introducción. El importante influjo de los maestros vallisoletanos

4.3.2. Hacia el siglo XVII. El escultor leonés Gregorio Español (1555—759-1631/32).

4.3.3. Los centros escultóricos. Astorga. La Bañeza. La comarca Berciana. Ponferrada. Villafranca. Tierra de Campos.

4.4. Palencia. El impulso artístico de la Catedral.

4.4.1. Introducción.

4.4.1.1. La presencia de obras vallisoletanas.

4.4.1.2. El taller finisecular de Adrián Álvarez.

4.4.2. El primer tercio del siglo XVII. Los escultores Juan y Lucas Sanz de Torrecilla, Juan de Rozadilla y Antonio de Amusco.

4.4.3. El segundo tercio y tercer tercio del siglo XVII.

4.4.3.1. Los hermanos Juan (ensamblador) y Mateo (escultor) Sedano Enríquez, autor de la bonita Inmaculada de la Catedral palentina. La amplitud del taller.

4.4.3.2. Los pasos procesionales procedentes de Valladolid y Medina de Rioseco.

4.5. Segovia.

4.5.1. Introducción. El contacto con el foco madrileño.

4.5.2. Las obras de Gregorio Fernández.

4.5.3. Maestros propios: el escultor Felipe de Aragón.

4.5.4. Otros maestros.

4.5.5. El importante desarrollo del retablo.

4.6. Ávila, y el marcado acento teresiano de la escultura.

4.7. Los talleres sorianos a partir de la actividad de Gabriel de Pinedo.

4.8. Castilla-La Mancha: entre los talleres autóctonos y la influencia de otros centros como Valladolid, Madrid o enclaves más meridionales.

4.8.1. Introducción. Los principales focos artísticos.

4.8.2. Toledo

4.8.2.1. Introducción. La dependencia de otros centros escultóricos.

4.8.2.2. Hacia la conquista del siglo XVII.

4.8.2.2.1. La actividad finisecular del obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo.

4.8.2.2.2. La obra en Toledo del escultor Juan Fernández.

4.8.2.2.3. Jorge Manuel Theotocópuli, Juan Bautista Monegro y Giraldo de Merlo. Los retablos del Hospital Tavera.

4.8.2.3. La actividad de los escultores italianos Matías Carmannini y Félix Bambi en la Catedral de Toledo.

4.9. La escultura en Guadalajara.

4.9.1. El escultor alcarreño Miguel de Rubiales (1647-1713) y el tránsito hacia el siglo XVIII.

4.9.2. Otros aspectos. La escultura procesional.

4.10. Otros centros y obras. Albacete. Ciudad y Cuenca.

5. Hacia el pleno Barroco. La aportación de Salamanca y Toro: los Churriguera y los Tomé. La renovación de las trazas en los retablos y su influjo a otros núcleos castellanos.

5.1. Salamanca. La exaltación del Barroco y el camino hacia el Rococó.

5.1.1. La plena expresión del Barroco. Los hermanos Churriguera: José Benito (1665-1725), Joaquín (1674-1724) y Alberto (1676-1750). Su influencia en el retablo barroco español. Manuel de Larra y Churriguera.

5.1.1.1. Origen catalán de la familia. Su traslado a Madrid. El escultor José de Ratés, padrastro de los tres hermanos.

5.1.1.2. José Benito. El retablo mayor del convento dominico de Salamanca (1692) y la definición de lo churrigueresco. El retablo madrileño de las Calatravas (1720) y su importancia. Otras obras en Madrid y Segovia. La evolución del retablo salmantino hasta enlazar con las obras retablísticas de Andrés García de Quiñones.

5.1.1.3. La trayectoria artística de Joaquín y Alberto, y sus colaboradores más habituales: su sobrino Manuel (nacido c.1690) y José de Larra y Churriguera y el escultor Alejandro Carnicero (1693-1756). El escultor José de Larra Domínguez (c.1665-1739), cuñado de los Churriguera.

5.1.1.4. La proyección salmantina hacia Extremadura (Plasencia, Coria, Cáceres, etc.) y otras zonas de Castilla, como Ávila o Medina de Rioseco.

5.1.2. La producción escultórica de Alejandro Carnicero (1693-1756), y la amplia dispersión de su obra, resultado de un amplio taller.

5.1.3. Simón Gabilán Tomé, sobrino de Narciso Tomé, y su taller en Salamanca (instalado en 1750), en el que se forma su hijo Fernando, también como escultor.

5.2. Los Tomé y la culminación del Rococó, oriundos de los talleres de Toro.

5.2.1. El cambio hacia el Rococó. El linaje de los Tomé y sus raíces artísticas en la Escuela de Toro.

5.2.2. La actividad del taller dirigido por Antonio Tomé (1664-1730), creador del linaje.

5.2.3. Su hijo Narciso Tomé (1694-1742). Estilo y trayectoria artística:

5.2.3.1. La estatuaria de la Universidad de Salamanca.

5.2.3.2. La obra del Transparente de la Catedral de Toledo (*la octava maravilla* en la época), y la culminación del barroquismo español.

5.2.3.3. Otras obras de Narciso Tomé. Su colaboración con su primo Simón Gabilán Tomé.

6. El siglo XVIII en Valladolid. La importancia de Medina de Rioseco

6.1. Introducción. El centro escultórico reduce su influencia, aunque mantiene su prestigio. La pujanza de otros centros escultóricos: Medina de Rioseco.

6.2. El tránsito del siglo XVII al XVIII. José de Rozas.

6.3. Pedro de Ávila (1678-1747) y la expansión de su obra.

6.4. El maestro escultor y ensamblador de retablos Pedro de Bahamonde († antes de1750).

6.5. Felipe de Espinabete (1719-1799): entre la influencia de Pedro de Ávila y el floreciente taller de Pedro de Sierra.

Artista especializado en el tema de las cabezas degolladas de San Juan Bautista y San Pablo.

6.6. El escultor Fernando González (1725-?), y su vinculación con modelos no muy alejados de los que utiliza la famila Tomé.

6.7. La dinastía de los Sierra, y la importancia de Medina de Rioseco. Hacia el mayor decorativismo del Rococó.

6.7.1. Tomás de Sierra (1681-1725): el retorno a los modelos de Juni, aunque interpretados en clave barroca más moderna, agitada y expresiva. El relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos, o los retablos de Santiago en Medina de Rioseco.

6.7.2. La obra de Pedro de Sierra (1702-antes de 1760), y el estilo rococó que desarrolla, muy agitado y rico en decoración: el retablo de la parroquial de Rueda (Valladolid) y el conjunto de la sillería del convento vallisoletano de San Francisco, hoy en el Museo Nacional de Escultura.

6.7.3. La obra de Francisco y Tomás de Sierra, hijos del escultor Tomás de Sierra y activos en Medina de Rioseco.

6.8. Otros escultores.

6.9. Los maestros ensambladores. La evolución del retablo vallisoletano, principales ejemplos.

7. El siglo XVIII en las otras escuelas castellano-leonesas, y manchegas. La importancia de Toledo durante esta nueva etapa.

7.1. Los talleres burgaleses de escultura durante el siglo XVIII.

7.1.1. Introducción.

7.1.1.1. La culminación de la ornamentación de los templos: la importancia del retablo, como elemento característico del barroco provincial.

7.1.1.2. La proyección de otros centros: La Rioja, Valladolid y Madrid.

7.1.2. Maestros escultores de la primera mitad del siglo XVIII:

7.1.2.1. Los talleres rurales de producción retablística y escultórica de la comarca burgalesa.

7.1.2.2. Los talleres oxomenses y arandinos y su influencia en la comarca burgalesa.

7.1.3. Maestros escultores de la segunda mitad del siglo XVIII de la comarca burgalesa.

7.2. Otros centros castellano-leoneses

7.2.1. Palencia, y la llegada de obras de Valladolid y Medina del Campo.

7.2.2. León, y la importancia del retablo mayor de la Catedral, trazado por Narciso Tomé en 1738, y modelo para otra serie de obras.

7.2.3. Segovia, y la importancia de la Catedral para el desarrollo del Barroco dieciochesco.

7.2.4. Ávila y la capilla del Santísimo en la iglesia de San Antonio, deudor del modelo del Transparente de Toledo.

7.3. Toledo, y los talleres de escultura durante el siglo XVIII.

7.3.1. El Toledo del siglo XVIII.

7.3.2. Los talleres de escultura

7.3.2.1. Introducción. La importancia del Transparente de la Catedral de Toledo, y las esculturas italianas del mismo.

7.3.2.2. El taller del escultor Germán López Mejía.

7.3.2.3. Los escultores Eugenio y Roque López Durango.

7.3.2.4. Mariano Salvatierra (1752-1808) y su taller de escultura.

7.3.2.5. El maestro escultor Juan Antonio Vinacer.

7.3.3. El desarrollo del retablo toledano entre 1732 y 1800.

8. El desarrollo de la escultura en Extremadura.

8.1. Introducción. Pormenores y características de la región extremeña.

8.1.1. Principales centros escultóricos.

8.1.2. Presencia de maestros foráneos: Valladolid, Toledo, Salamanca y Madrid

8.1.3. La importancia del retablo.

8.2. El siglo XVII, y el camino hacia el Barroco.

8.2.1. El protobarroco enraizado en el manierismo romanista.

8.2.1.1. El retablo mayor de Casar de Cáceres y la obra del escultor, procedente de Ciudad Rodrigo, Tomás de la Huerta.

8.2.1.2. El escultor Sebastián de Paz.

8.2.2. La proyección de la influencia de Gregorio Fernández.

8.2.2.1. El retablo mayor de la Catedral de la Plasencia, modelo para otra serie de obras.

8.2.2.2. El influjo de Fernández a través de su discípulo Pedro de Sobremonte (†1629), y el taller escultórico que establece en la ciudad de Plasencia.

8.2.3. Los talleres de Badajoz, Zafra y Fregenal de la Sierra.

8.2.3.1. Badajoz y la actividad del entallador Antonio Morgado.

8.2.3.2. Zafra y la obra de la compañía artística establecida entre el escultor de origen portugués Francisco Morato y el ensamblador Sebastián Muñoz.

8.2.3.3. La proyección sevillana en Zafra a través de la actividad del escultor Blas de Escobar. La obra de su discípulo Alonso Rodríguez Lucas.

8.2.3.4. Fregenal de la Sierra y el escultor Domingo de Urbín.

8.3. El siglo XVIII y la consecución del pleno Barroco.

8.3.1. Introducción. La creciente influencia y presencia de otros centros escultóricos.

8.3.2. La transición hacia el siglo XVIII a través de la obra del escultor e ingeniero extremeño Miguel Sánchez Tarams (1666-1734).

8.3.3. Cáceres. La obra del entallador Vicente Barbadillo.

8.3.4. Trujillo. La actividad del entallador Bartolomé Fernández Jerez, y las esculturas de Luis Salvador Carmona

encargadas para señorear en los principales retablos del artista: Brozas y Serradilla.

8.3.5. Badajoz. La actividad de Francisco Ruiz Amador y de su hijo Francisco Ruiz Amaya.

8.3.6. Otros talleres de escultura en la provincia de Badajoz.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿A qué parte del plegado, a fines ya del siglo XVII, se reducen las quebraduras?

a. A la zona media de las vestiduras.

b. A todo el conjunto de la escultura.

c. A las orillas de los pies.

2. Gregorio Fernández entró en el taller de Francisco de Rincón en calidad de

a. Oficial.

b. Aprendiz.

c. Ayudante.

3.La obra que se atribuía al escultor Diego de Anicque, siendo en realidad fruto de la gubia de Gregorio Fernández, representa a

a. San Miguel.

b. San Antón.

c. La Inmaculada Concepción.

4. En la evolución de la escultura burgalesa del último tercio del siglo XVII, se ha valorado la influencia que proyectó, en cuanto al plegado o la composición, la obra que Pedro Alonso de los Ríos, artista de origen vallisoletano asentado en Madrid, realizó en:

a. Los relieves inicial y final del trasaltar de la Catedral de Burgos.

b. Las esculturas de la Cartuja de Miraflores.

c. No ejerció ninguna influencia.

5. Felipe de Aragón es un escultor que trabaja en

a. Valladolid

b. Segovia

c. León

6. En Ávila la escultura tiene un marcado acento

a. Franciscano

b. Dominico

c. Teresiano

7. La formación de Felipe de Espinabete tuvo lugar en el ámbito de los talleres de

a. Pedro de Ávila y Pedro de Sierra

b. José de Rozas y Pedro de Bahamonde

c. Narciso Tomé

8. En la primera mitad del siglo XVIII burgalés, destaca, por ser el fundador de una importante saga de artistas,

a. Manuel Romero Puelles Elcarreta

b. Diego de Anicque

c. Baltasar López

9. Señala que artista toledano fue nombrado escultor de la Catedral de Toledo, y en su plástica protagoniza el camino hacia la calma neoclásica sin renunciar a su formación barroca

a. Germán López Mejía

b. Roque López Durango

c. Mariano Salvatierra

10. Qué artistas extremeños protagonizan el camino hacia el Barroco:

a. Vicente Barbadillo y Bartolomé Fernández Jerez

b. Tomás de la Huerta y Sebastián de Paz

Actividad 1.

1. Ensayo. “La influencia de las fuentes grabadas en el proceso creativo de la escultura castellana, y sus resultados plásticos”.

7

2. Comentario de imagen.

Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. NICOLAU CASTRO, Juan, “Mariano Salvatierra Serrano, escultor de la Catedral de Toledo”, Goya, 204, 1988, pp. 337-342.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

El alumno habrá de escoger seis imágenes de la escuela castellana, y analizar la evolución del plegado desde comienzos del siglo XVII hasta los últimos estertores del barroco. (La correcta selección de las imágenes a lo largo de las dos centurias se valorará especialmente, es decir, que los ejemplos escogidos respondan a la evolución del plegado que el alumno debe plantear).

4.1.2. LA CORTE: LA CONJUNCIÓN DE LOS BARROCOS ÁULICOS Y CASTIZOS.

Rubén Sánchez Guzmán.

No fue Madrid durante el siglo XVI ni durante la época barroca un lugar donde la escultura alcanzó un desarrollo sobresaliente, a diferencia de ciudades como Sevilla o Valladolid que poseían una larga tradición escultórica, ocupando su lugar la pintura quizás, cómo ha apuntado Jesús Urrea, porque el nivel ideológico y cultural madrileño era más elevado que el que se respiraba en provincias. Sin embargo, fue en la Corte donde más claramente se concitaron influencias de las distintas escuelas españolas, uniéndose el realismo castellano con el clasicismo andaluz, dando lugar a una estética en cierto modo propia, a medio camino entre las dos.

Contenidos

1. La Problemática del estudio de la escultura madrileña.

2. La escultura entre los siglos XVI y XVII. La sombra del Escorial es alargada:

    2.1. Antón de Morales.

    2.2. Antonio de Riera.

    2.3. Antonio de Herrera Barnuevo.

    2.4. Otros escultores: Juan de Porres y Juan González.

3. En busca de una escuela frustrada durante del reinado de Felipe IV. La imaginería tradicional I:

    3.1. La Singularidad de Manuel Pereira.

3.1.1. Iconografía Cristológica.

3.1.2. Iconografía mariana.

3.1.3. Hagiografía.

3.1.4. Mitología y obras profanas.

3.1.5. Ayudantes y colaboradores.

4. En busca de una escuela frustrada durante del reinado de Felipe IV. La imaginería tradicional II:

4.1. Domingo de la Rioja.

4.2. Juan Sánchez Barba.

4.3. Otros escultores: Juan Cantón de Salazar, Bernabé de Contreras y José Ratés Dalmau.

5. La imaginería tradicional con Carlos II.

5.1. Pedro Alonso de los Ríos.

5.2. Otros escultores: Miguel de Rubiales, Manuel Gutiérrez y Roque Solano.

6. La escultura en Cera:

6.1.Juan de Revenga, Eugenio Rodríguez de Torices y José de la Calleja.

7.La escultura en el ámbito áulico:

7.1. El difuso cargo de Escultor de Cámara.

7.2. La importación de esculturas.

7.3.Las empresas decorativas de Felipe IV: El segundo viaje a Velázquez a Italia.

8.El siglo XVIII, La inercia del Barroco Castizo:

8.1. Juan Alonso Villabrille y Ron.

8.2. Pablo González Velázquez.

8.3. Juan de Villanueva y Bardales.

8.4. Felipe del Corral.

9. El esplendor dieciochesco:

9.1. La sensibilidad Rococó, Luis Salvador Carmona.

9.2. Juan Pascual de Mena entre la tradición y la Academia.

10. Nueva dinastía, nueva sensibilidad I:

10.1. La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

11. Nueva dinastía, nueva sensibilidad II:

11.1. La llegada de escultores franceses.

11.2. El obrador del Palacio Real.

11.3. Los escultores Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro.

11.4. Los sepulcros Reales de Felipe V y Fernando VI.

11.4. Los sepulcros Reales de Felipe V y Fernando VI.

11.5. Los escultores cortesanos de transición al Neoclasicismo. Roberto Michel.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿A quién de debió el definitivo programa iconográfico del palacio Real de Madrid?

a. Fray Martín Sarmiento.

b. Juan Bautista Sachetti.

c. Juan Domingo Olivieri.

2. En 1652 se inaugura la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ¿Quiénes fueron los tres primeros Tenientes Directores de Escultura?

a. Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena, y Juan de Villanueva.

b. Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena, y Roberto Miguel.

c. Luis Salvador Carmona, Felipe de Casto, y Juan Domingo Olivieri.

3. Luis Salvador Carmona se formó en el taller de:

a. Juan Alonso Villabrille y Ron.

b. Juan de Villanueva y Bardales.

c. Juan Domingo Olivieri.

4. ¿Qué italiano ostento el cargo de Escultor de su Majestad entre 1664 y 1669, después de un largo periodo vacante?.

a. Juan Bautita Morelli.

b. Juan Antonio Ceroni.

c. Milán Vimercato.

5. Entre los artistas que participaron en los modelos para la estatua ecuestre de Felipe IV ¿Quién fue el encargado de modelar el de la cabeza?

a. Juan Martínez Montañés.

b. Manuel Pereira.

c. Domingo de Rioja.

6. Los escaparates de pequeñas figuras de cera fueron bien valorados durante en barroco.

a. Sí.

b. No.

7. Puede existir influencia de escultores y obras andaluzas en determinadas esculturas de Manuel Pereira.

a. Sí.

b. No.

8. Se puede considerar que existió en Madrid durante el siglo XVII una escuela de escultura, al estilo de Sevilla o Valladolid.

a. Sí

b. No

9. Cita tres características del estilo de:
Manuel Pereira:

1. _____

2. _____

3._____

Luis Salvador Carmona:

1. _____

2. _____

3._____

Juan Pascual de Mena:

1. _____

2. _____

3._____

10. Cita al menos a cinco escultores que ostentaron el cargo de Escultor de Cámara a lo largo del siglo XVII

1. _____

2. _____

3._____

4._____

5._____

Actividad 1.

1. Ensayo. “Una nueva dinastía. Los sepulcros reales de Felipe V y Fernando VI”.

2. Comentario de imagen. Fotografía: Vicente Méndez Hernán

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SANCHEZ RIVERA. Jesús Ángel, “El escultor Fernando del Cid. Algunos datos sobre su vida y su actividad artística”, *Archivo Español de Arte*, 331, 2010 pp. 249-266.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**
- **Bibliografía.**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Dada la destrucción de patrimonio escultórico que ha sufrido la ciudad de Madrid y su periferia a lo largo de la historia, guerras, desamortizaciones, incendios etc. Es fundamental el uso y el conocimiento de los archivos fotográficos para recomponer, en la medida de lo posible, las lagunas ocasionadas. Se propone en esta actividad X fotografías para que el alumno, usando la base de datos online de la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, llegue a localizar la obra y adjuntar su ficha catalográfica de la base de datos con su fotografía correspondiente.

Fototeca, patrimonio cultural español.

Enlace: http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca.html

4.1.3. CANARIAS CEUTA Y MELILLA.

Sergio Ramírez González (Universidad de Málaga)

El arte canario no siempre fue realizado por canarios. Desde la Conquista hasta el siglo XVII (tanto la civil como la religiosa) se nutrió de talleres foráneos, ya fuesen de la Baja Andalucía, de Flandes, de Génova, incluso de Méjico. Así pues, puede decirse que hasta finales del siglo XVII no había una producción artística canaria capaz de responder a la demanda de imágenes. El primer cliente era la Iglesia, siendo de destacar el mecenazgo del Cabildo Catedral de Las Palmas y de las grandes Órdenes Religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos, etc.). La aristocracia también desempeñó un papel importante, pero menor que el de la Iglesia. Hay que citar, sin embargo, el protagonismo de las familias flamencas afincadas en la isla de La Palma y dedicadas a la producción y el comercio de la caña de azúcar, las cuales hicieron importantes encargos de tallas y pinturas a los talleres flamencos.

En el estilo barroco también se expresó el más grande escultor que ha dado Canarias durante el Antiguo Régimen, el imaginero José Luján Pérez (1756-1815), creador en sus imágenes marianas de un modelo de rotunda y deslumbrante belleza.

Se analizarán también las producciones escultóricas barrocas de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla, prácticamente desconocidas a nivel global.

Contenidos

1. Introducción: características particulares del Barroco canario y norteafricano.

2. La escultura Barroca de Canarias.

    2.1. Importaciones hispanas, europeas y americanas.

    2.2. La escultura para retablos.

2.3. José Luján Pérez.

3. La escultura Barroca de Melilla.

3.1. La influencia malagueña.

3.2. El siglo XVII como etapa de transición.

3.3. El esplendor del siglo XVIII.

4. La escultura Barroca de Ceuta. Patrimonio disperso.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué talleres de escultura proveyeron a Melilla de manera más directa durante los siglos XVII y XVIII?

a. Hispalenses

b. Granadinos

c. Malagueños

d. Castellanos

2. Haz referencia a una escultura barroca de Canarias proveniente de talleres andaluces.

3. La escultura canaria del siglo XVII estuvo fundamentada en talleres endógenos de enorme tradición

a. Verdadero

b. Falso

4. ¿Es cierto que Ceuta mantiene un patrimonio escultórico barroco que, más que tener origen en talleres propios, son obras de acarreo?

a. Sí

b. No

5. Señala la/s ciudad/es y plaza/s de las que han llegado a Melilla esculturas barrocas en depósito

a. Orán

b. Peñón de Vélez de la Gomera

c. Peñón de Alhucemas

d. Ceuta

6. Melilla cuenta con una imagen mariana de pequeñas dimensiones documentada como obra de Pedro de Mena y Medrano

a. Verdadero b. Falso

7. ¿A quién se considera principal discípulo del escultor canario José Luján Pérez?

a. José de San Guillermo

b. José Ossavarry

c. Manuel Hernández “el Morenito”

d. Cristóbal Alfonso Díaz

e. Fernando Estévez

8. ¿Existe en Melilla alguna escultura documentada de Fernando Ortiz? Si es así, haz referencia a ella, indica donde se encuentra y de donde proviene.

9. Indica las dos piezas escultóricas principales de José Luján Pérez que hiciera para la Catedral de las Palmas en Canarias.

10. El santuario de la Virgen de África de Ceuta mantiene en su interior una Dolorosa relacionada con el escultor:

a. Pedro Duque Cornejo

b. Fernando Ortiz

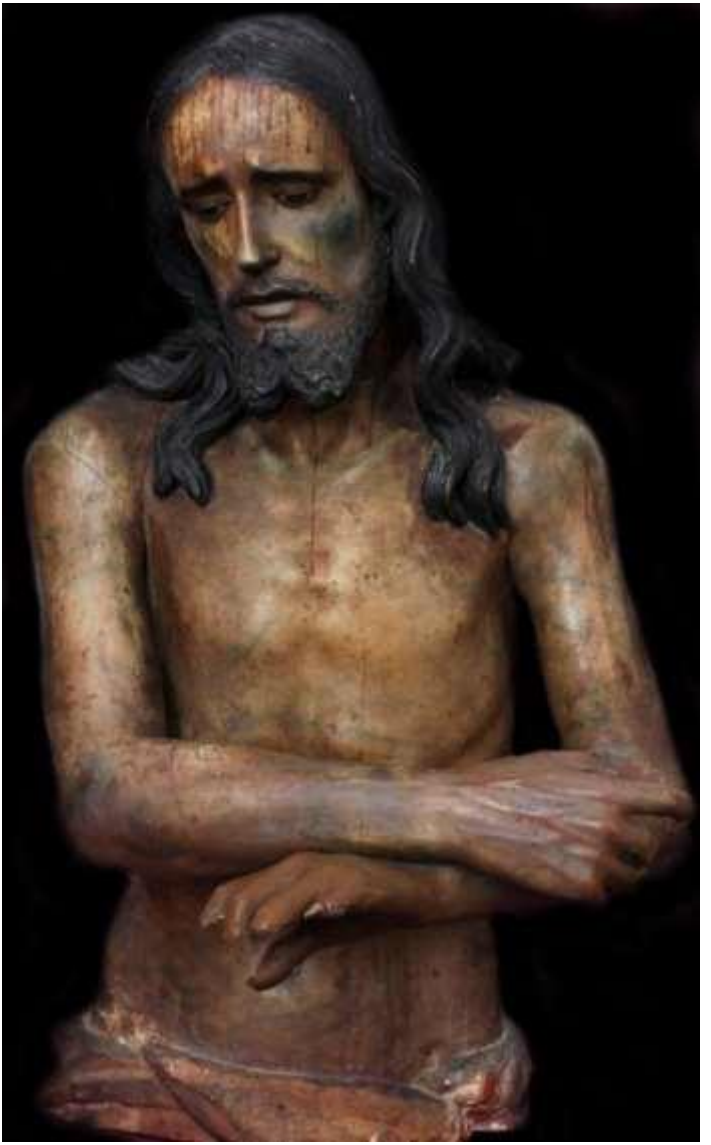
c. Pedro Asensio de la Cerda

d. Torcuato Ruiz del Peral

Actividad 1.

1. Ensayo. "Un puente entre dos siglos: José Luján Pérez" de Graciela García Santana".

2. Comentario de imagen. Fotografía: Archivo autor



3. Análisis de contenido de un artículo científico. LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “Escultura sevillana en Canarias. Una nueva obra de Pedro Duque Cornejo en Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 47, 2001, pp. 161-177.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

En esta segunda actividad, el alumno deberá buscar y elegir una pieza escultórica barroca de Canarias, Melilla o Ceuta y confrontarla a modo de comparación (aspectos técnicos, formales, estilísticos, estéticos, simbólicos, etc.) con otra de similar iconografía y cronología perteneciente a alguno de los principales centros escultóricos de Andalucía.

En la tarea se insertarán, aparte del citado texto, las fichas catalográficas de cada una de las obras con sus datos principales y fotografía. La extensión máxima de la tarea será de 3 folios.

4.2. Escultura barroca en España (II).

4.2.1.EL BARROCO DESCONOCIDO: LA CORONA DE ARAGÓN.

Joan Ramón Triadó Tur (Universitát de Barcelona).

La evolución de la escultura barroca en la Corona de Aragón tuvo en el retablo su mayor significación. El cambio de gusto de gremios y cofradías, sustituyendo el retablo pictórico por el escultórico, tuvo como consecuencia, sobre todo en Cataluña, las manifestaciones y la evolución más importantes.

Si en lo que podríamos llamar protobarroco, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, los artífices acostumbran a ser foráneos, en los siglos XVII y XVIII la mayoría son nacidos en los territorios de la Corona de Aragón, creándose sagas familiares que copan la mayoría de los grandes encargos. Así en Cataluña podemos citar los Pujol, los Rubió, los Tramulles, los Grau, los Santacruz, los Costa, los Morató…; en Aragón: los Orliens, los Franco, los Sanz, los Ramírez; en Valencia: los Capuz y más adelante los Vergara y en Mallorca: los Oms. Todos ellos definirán el panorama escultórico con continuos enfrentamientos con los arquitectos y, en menor medida, con los pintores encargados de la policromía y el dorado de las imágenes. Afiliados al Gremio de los escultores, estos clanes familiares solo desaparecieron con la creación de las academias oficiales, paso previo a un arte académico antesala del Neoclasicismo.

Contenidos

1. Los antecedentes: el siglo XVI.

    1.1. Cataluña: La influencia Italia

1.1.1. El reflejo de Miguel Ángel y Donatello.

1.1.2. Un burgalés de periplo italiano y comitencia catalana: Bartolomé Ordóñez y su taller en el *Trascoro de la catedral de Barcelona*.

1.2. Un cierto retardatarismo en la segunda mitad del siglo.

1.2.1. Jeroni Xanxo: *Dormición de la Virgen.*

1.2.2. Pere Ostris: *San Miguel.*

1.2.3. Agustí Pujol I: *San Marcos, del retablo mayor de la Prioral de Reus.*

1.3. Entre Flandes e Italia.

1.3.1. Martí Díez de Liatzasolo –*Santo Entierro* en la iglesia del Sant Esperit de Terrassa– *versus* Andreu Ramírez –*Santo Sepulcro*, en el monasterio Santa María de Poblet–.

1.4. Escultura mobiliar.

1.4.1. La influencia de Sebastiano Serlio– *Trattato d'Architettura*– y los grabados de Marcantonio Raimondi en la obra de Cristóbal de Salamanca: *sillería de los coros de la Abadía de Montserrat y de la catedral de Tortosa.*

1.5. Aragón

1.5.1. Entre dos siglos: Juan Miguel de Orliens.

2. El siglo XVII: Cataluña. Aragón, Valencia y Mallorca

2.1. Cataluña: Características generales.

2.1.1. El triunfo del retablo escultórico.

2.1.2. La aparición de las sagas familiares –Pujol, Rovira, Grau, Bonifaci... y la ausencia de escultores foráneos.

2.1.3. El conflicto entre el *"architector"* y el escultor.

2.2. Aragón

2.2.1. Juan Miguel Orliens y Pedro Armendia

2.2.2. Los retablos del Santo Sepulcro de Calatayud.

2.2.3. Ramón Sanz y Francisco Franco

2.3. Valencia

2.3.1. Los desconocidos Juan Muñoz y Tomás Sanchís

2.3.2. La saga de los Capuz: Julio, Leonardo, Julio Raimundo y Francisco.

2.3.3. El periplo valenciano de Nicolás de Bussy.

2.4. Mallorca

2.4.1. Ecos italianos en Mallorca: Camilo Silvestre Parrino y el retablo mayor de la iglesia jesuítica de Montesión

2.4.2. Gaspar Gener entre Valencia y Mallorca

2.4.3. Jaume Blanquer: escultor en la catedral de Palma y el Santuario de Lluc

2.4.4. El taller de los escultores Oms y sus seguidores: la tradición consolidada.

2.4.5. Francisco de Herrera o el triunfo del barroco

2.5. La influencia del patronazgo religioso.

2.5.1. Las cofradías de la Virgen del Rosario y la de Minerva o del Santísimo.

2.5.2. Los encargos gremiales.

2.6. El grabado como modelo.

2.6.1. La influencia nórdica: Johannes Sadeler, Hans Liefrinck, Jan Baptist Vrinks...

2.6.2. La influencia italiana: Las estampas de Cornelis Cort sobre creaciones de Giulio Clovio; Federico Zuccaro; Agostino Carracci sobre obras propias y de Oracio Sanmachini; Philippi Thommasin sobre la obra Alegoría de la Concepción de Giorgio Vasari –*Inmaculada de Verdú* o *El árbol de Jessé*, de Agustí Pujol II–.

2.7. La escultura exenta.

2.7.1. Los pasos procesionales: Agustí Pujol II –*Paso del Descendimiento y Oración en el huerto de Getsemaní*–.

2.7.2. Las imágenes de los santos yacentes de Andreu Sala: *San Ignacio, San Alejo, y San Francisco Javier.*

2.8. La evolución del retablo.

2.8.1. Los inicios.

2.8.1.1. Claudi Perret –traza del *Retablo de San Juan Bautista de Perpignan.*

2.8.1.2. Los Rubió y el desaparecido *Retablo de Sant Viçens de Castellbisbal.*

2.8.1.3. Los Agustí Pujol.

2.8.1.3.1. Obras conjuntas: retablo de Martorell.

2.8.3.1.2. Agustí Pujol II: *Retablos del Rosario de la parroquia de Sant Vicenç de Sarrià y de la Catedral*, en Barcelona, y de la *Inmaculada sobre el árbol de Jessé*, en la parroquial de Verd

2.8.2. Hacia el Barroco.

2.8.2.1. José Tramulles: *Retablo de Santes Creus.*

2.8.2.2. Llatzer Tramulles: *Retablo del Rosario* para el convento de los dominicos de Perpignan.

2.8.2.3 La escuela manresana: los Grau y los Generes.

2.8.2.2.1. Joan Grau y el pujoliano *Retablo del Rosario de Sant Pere Màrtir de Manresa* y el retablo unitario de la *Santa Cueva de Manresa.*

2.8.2.2.2. Francesc Grau y Domènech Rovira: Retablo Mayor de Alcover.

2.8.2.2.3. Lluís Generes en la Catalunya Nord: *Retablo de Baixes.*

2.8.3. Decorativismo y Barroco salomónico.

2.8.3.1. Pau Sunyer y los *Retablos de Cardona y Sant Joan d'Oló.*

2.8.3.2. Andreu Sala: *Retablo de San Benito, San Antonio y Santa Clara.*

2.8.3.3. Los Santacruz.

2.8.3.3.1. Francesc de Santacruz I: el *Retablo de San Severo* en la catedral de Barcelona.

2.8.3.3.2. Bernat Vilar: *Retablo de San Marcos* en la catedral de Barcelona.

2.8.3.3.3. El *horror vacui* de Joan Roig en el *Retablo de la Merced* de la catedral de Barcelona.

2.8.3.3.4. Antoni y Marià Riera: *Retablo del Rosario en Santa María* de Mataró.

2.8.4. En el tránsito de siglo.

2.8.4.1. Otros autores: los Escarabatxeres –Jaume y Jeroni–, Miquel Llavina, Magí Guimerà, Jacint Trulls.

2.8.4.2. La escultura en el Rosellón.

2.8.4.2.1. Llatzer Tramulles II: *Retablo de la Inmaculada* en la catedral de Perpignan.

2.8.4.2.2. J.J. Melair: *Retablo de la Transfiguración* del convento del Salvador en Perpignan (actualmente en Vinçà).

3. El siglo XVIII. Cataluña entre el Gremio y la Academia

3.1. Influencias, modelos e invariantes.

3.1.1. Carlo Maratta en el *Retablo de Arenys de Mar*, de Pau Costa.

3.1.2. François Duquesnoy en el *Retablo de Prada del Conflent*, de Josep Sunyer Raurell.

3.1.3. Los grabados de Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber en la *Capilla del Colls* de Sant Llorenç de Morunys, de Josep Pujol.

3.2. Consolidación y fin de la retablística.

3.2.1. La pervivencia barroca.

3.2.1.1. Pau Costa en los *Retablos de Cadaqués, Arenys de Mar y Sant Esteve d'Olot.*

3.2.1.2. Josep Sunyer Raurell y el *Retablo de Igualada.*

3.2.1.3. Josep Sunyer Raurell y Jacint Morató: el desaparecido *Retablo de Santa Clara* de Vic.

3.2.1.4. Carles Morató y el *Retablo del Miracle.*

3.2.1.5. La saga de los Real en Vic y los Espinalt en Tarragona.

3.3. Los escultores académicos.

3.3.1. Joan Adan y los *Retablos de la Seu Nova de Lleida.*

3.3.2. Pau Serra y el *Retablo de Santa María de Cervelló* en la iglesia de la Merced.

3.3.3. Lluís Bonifàs Massó: *Llit de la Mare de Déu* en la catedral de Girona.

3.3.4. La influencia francesa en Carles Grau.

3.3.5. Salvador Gurri: *Retablo-baldaquino de Santa María del Mar*.

3.3.6. El Naturalismo de Ramon Amadeu.

4. El siglo XVIII: Aragón y Valencia.

4.1. Aragón entre el gremialismo y la Academia

4.1.1.Los hermanos Antonio y Gregorio de Messa.

4.1.2. El retablo baldaquino

4.1.3 Juan Ramírez de Arellano.

4.1.4. Hacia el academicismo: José Ramírez de Arellano

4.1.4.1. Manuel Ramírez de Arellano y el retablo de Aula Dei.

4.2. Valencia del tardobarroco al rococó

4.2.1. Francisco Vergara

4.2.2. Hacia el rococó: Ignacio Vergara.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué material, al margen de la madera, fue utilizado por los escultores catalanes de los siglos XVII y XVIII?

2. Enumera tres grabadores, cuya obra sirvió de modelo en las composiciones de los escultores catalanes del siglo XVII.

3. Indica donde se colocan, y enuméralos, los Misterios de Gozo, Dolor y Gloria en los retablos del Rosario.

4. Enumera el programa iconográfico del Sepulcro de Diego Girón de Rebolledo en la Capilla de la Concepción de la Seo de Tarragona.

5. Justifica la casi total ausencia de la tipología de la Inmaculada en los retablos catalanes.

6. Cual fue la causa del fin de la imaginería retablística en madera.

7. Enumera el programa escultórico de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia.

8. Enumera CINCO sagas familiares de escultores de la Corona de Aragón.

9. Enumera las diferentes tipologías escultóricas en la Corona de Aragón.

10. ¿De qué manera se percibe la influencia de Bernini en los escultores de los siglos XVII y XVIII en la Corona de Aragón?

Actividad 1.

1 Ensayo. “Los retablos del Rosario en Cataluña. Iconografia, modelos gráficos y estructura”.

2. Comentario de imagen.

Andreu Sala: San Francisco Javier yacente.1687. Barcelona. Catedral. Fotografía: Archivo autor.

3.Análisis de contenido de un artículo científico. ROIG i TORRENTÓ, Assumpta. “Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Deu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys”. *Archivo Español de Arte*, 221, 1983, pp. 1-18.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Realizar un power point de uno de los apartados del temario. Extensión: de 15 a 30 recuadros con texto e imágenes.

4.2.2. EL TRIUNFO PRECIOSISTA EN MURCIA.

Germán Antonio Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

La escuela barroca murciana se caracterizó por una sucesión de escultores, primero de origen granadino, como Cristóbal de Salazar y Juan Sánchez Cordobés y después de origen extranjero como lo fueron. Nicolás de Bussy (franco alemán), Nicolás Salzillo (italiano) y Antonio Dupar (francés). Estos últimos dejaron importantes obras en la región y fueron decisivos para la formación en estética puesta al día de otros ya nacidos en Murcia o ciudades colindantes, como por ejemplo, los retablistas Caro y sobre todos, el gran genio de la escultura murciana, Francisco Salzillo Alcaraz. Este último, debido a su longevidad, ocupó largamente los cuartos centrales del siglo XVIII, trabajando en taller familiar en el que se ocupaban hermanos y hermanas y del que salían cientos de esculturas no sólo para la geografía provincial, sino igualmente para localidades de provincias vecinas. Dejó buenos y fecundos discípulos (Roque López, José López o Marcos Laborda), y además, debido a su éxito local y aceptación popular de su estética, fue y es emulado, en todo el siglo XIX y XX.

Contenidos

1. Introducción. Los siglos del Barroco en el Sureste.

    1.1. El siglo XVII entre dos periodos de auge artístico y cultural.

    1.2. El XVIII, época dorada para el Reino de Murcia. Política, sociedad y cultura

2. Los artistas andaluces La conexión con Andalucía durante el siglo

    2.1. El siglo XVII; artistas andaluces en Murcia: Cristóbal de Salazar y Juan Sánchez Cordobés. Los antecedentes de Francisco Salzillo:

2.1.1. La estética europea en Nicolás de Bussy. Triunfo de la expresividad naturalista.

2.1.2 Nicolás Salzillo y Gallo: crisol, técnicas e influencias.

2.1.3. Antonio Dupar. Clasicismo francés y elegancia mediterránea.

3. Francisco Salzillo. Síntesis de influencias y genio propio

3.1. Biografía: Familia. Taller. Clientela. Aprecio coetáneo.

3.2. Las etapas en su obra: de la gracia rococó a la sobriedad académica.

3.3. La coexistencia equilibrada del barroco naturalista y el idealismo clasicista.

3.4. Salzillo escultor de “pasos” para la procesión. La última etapa artística de Salzillo.

4. La continuidad de una estética. Discípulos y seguidores. Roque López.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Dónde se guarda y expone la colección: *Bocetos de Salzillo*?

a. En el Museo de Bellas Artes de Murcia

b. En el Museo Salzillo

ç

c. En el Museo de la Catedral de Murcia

2. ¿De entre los escultores que trabajaron en Murcia en el siglo XVIII cual fue el que llevó un *Catálogo de Registro* de sus obras?

a. El francés Antonio Dupar

b. El napolitano Nicolás Salzillo

c. El murciano Roque López

3. ¿Quién fue el autor del paso *La exaltación de la Cruz*, conocido también como “de la Diablesa”

a. Nicolás Salzillo

b. Antonio Caro

c. Nicolás de Bussy

4. ¿Qué artistas granadinos vivieron y trabajaron en Murcia en la primera mitad del siglo XVII?

a. Alonso Cano

b. Alonso de Mena

c. Cristóbal de Salazar

5. La fechas que marcan los límites de la vida de Nicolás de Bussy se han modificado por las investigaciones de los últimos años ¿Sabría indicar cuáles son las más ajustadas?

a. 1635/40 – 1707

b. 1650/55 – 1707

c. 1640 - 1699

6. ¿Conoce algún escultor murciano que haya trabajado en las esculturas del Palacio Real Nuevo de Madrid?

a. Juan Porcel

b. Jaime Bort Miliá

c. Francisco Salzillo

7. ¿Para qué Cofradía realizó Francisco Salzillo la mayor cantidad de pasos de procesión?

a. La Cofradía de Servitas

b. La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

c. La Cofradía de la Preciosísima Sangre

8. ¿Por encargo de quién o quienes, realizó Francisco Salzillo su famoso San Jerónimo Penitente?

a. D. José Moñino y Redondo, I Conde de Floridablanca

b. La familia Marín y Lamas

c. Para los monjes jerónimos de La Ñora.

9. ¿Puede señalar quien de entre estos tres escultores fue discípulo directo de Francisco Salzillo?

a. Roque López

b. Antonio Dupar

c. Marcos Laborda

10. ¿Qué obra realizó Francisco Salzillo en piedra?

a. La Virgen de las Angustias para la VOT, de Yecla

b. La imagen de San Fernando en la fachada de la catedral de Murcia

c. Ninguna que se sepa

Actividad 1.

1. Ensayo. “La obra de Francisco Salzillo como resultado del trabajo de un taller familiar”.

2. Comentario de imagen. Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio, “Nicolás de Bussy. Iconografías de la Pasión importadas desde el centro de Europa”, CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, 2005, pp. 85-99.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Recopilación, lo más completa que sea posible, con breve estudio analítico y propuesta personal de atribución o autoría, de esculturas atribuidas a Francisco Salzillo o catalogadas como “salzillescas” en fondos de museos, iglesias o colecciones privadas de toda España.

Se valorarán especialmente aquellas aportaciones de fuera del considerado antiguo reino de Murcia (Murcia y Albacete).

Igualmente se aceptarán las propuestas de aquellas obras que sin estar o haber estado catalogadas como del escultor, considere el alumno que deben ser tenidas en consideración para su estudio detallado y científico.

4.2.3. EL BARROCO NORTEPENÍNSULAR.

Rubén Sánchez Guzmán.

El barroco norte-peninsular viene siendo uno de los grandes desconocidos de la Historia del Arte en España, aunque algunas de sus manifestaciones se encuentren entre las más notables de aquellos siglos. El arte escultórico de los siglos XVII y XVIII, en cierta medida se ha visto eclipsado por el poderoso desarrollo del arte medieval en todo el norte de la Península. El objetivo de esta asignatura es aproximar al alumno a los principales escultores gallegos, asturianos, cántabros, vascos y navarros, así como al estilo de estos círculos, con el objetivo de definir la personalidad de los mismos.

Contenidos

1. Galicia.

1.1. La escultura gallega entre dos siglos. Del Manierismo al Naturalismo: Juan Dávila, Gregorio Español y Alonso Martínez de Montánchez.

1.2. Escultores Gallegos del primer tercio de siglo XVII: Francisco de Moure.

1.3. El foco compostelano en el siglo XVII: la importancia de Mateo de Prado.

1.3.1. Otros escultores menores. Pedro de Tabeada y Juan de Seoane.

1.4. La escultura Gallega en el siglo XVIII. Del foco orensano al compostelano. Francisco de Castro Canseco, Benito Silveira, Diego de Sande y José Gambino.

2.Asturias.

2.1 La estética castellana: Luis Fernández de la Vega. Pervivencias de su estética.

2.2. La escultura entre los siglos XVII y XVIII: el pleno barroco de Antonio Borja.

2.3. La segunda mitad del siglo XVIII, entre el Barroco y el Rococó: José Bernardo de la Meana.

3. Cantabria.

3.1. La escultura cántabra durante el siglo XVII.

3.2.1. Taller de Limpias – Liendo: Francisco Martínez de Arce, Juan de Lobera y Diego de Ribero.

3.2.2. Taller de Siete Villas – Cudeyo: Fernando de Malla, Felipe de los Cuetos, Pedro de la Llamosa y Andrés de Monasterio.

3.2. El siglo XVIII cantabro. Tomas de Gargollo Ortiz.

4. País Vasco.

4.1. Vitoria: Los Angulo y Francisco Foronda.

4.2. Guipúzcoa: Los Zataraín y Juan Bautista de Mendizábal.

4.3. Vizcaya: Antonio Alloitiz, José de Palacio Arredondo y Felipe de la Gargolla.

4.4. Viana – Cabrero, entre el País Vasco y Navarra: Juan Bazcardo, Bernardo Elcaraeta, Diego Jiménez el Mozo y Francisco Jiménez.

5. Navarra.

5.1. Los focos de producción.

5.1.1. Taller de Tudela: Juan de Biniés, Franciso de Gurrea Casad y Pedró de Viñes. La importancia de Juan de Peralta.

5.1.1.1 La escultura en Corella: Pedro Soliber y Lanoa, Juan Manrique de Lara y Pedro Sanz de Ribaflecha.

5.1.2 Taller de Estella: Francisco Sainz Barahona y Lucas de Mena.

5.1.3. Taller de Pamplona. Juan Ruiz, Domingo Lasota y los Ontañón. Otros escultores.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué escultor Gallego se forma con Gregorio Fernández en Valladolid?

a. José Gambino.

b. Francisco de Moure.

c. Mateo de Prado.

2. ¿Cuáles fueron los focos más importantes de producción escultórica durante el barroco en Galicia?

a. Orense y Santiago de Compostela.

b. Orense y Lugo.

c. Santiago de Compostela y Lugo.

3. Luis Fernández de la Vega se caracteriza por seguir modelos de:

a. Gregorio Fernández.

b. Mateo de Prado.

c. Francisco del Rincón.

4. Juan de Peralta está considerado uno de los más destacados escultores de Navarra. ¿A qué taller pertenecía?

a. Estella.

b. Pamplona.

c. Tudela.

5. El siglo XVIII se caracteriza por nuevos planteamientos de enseñanza en las artes. ¿Qué escultor Navarro llego a matricularse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando?

a. Juan de Peralta.

b. Lucas de Mena.

c. Francisco Sainz Barahona

6. Cuáles fueron los dos focos más importantes de producción escultórica en Cantabria durante el Barroco.

a. Siete Villas/Liendo – Limpias/Asturias de Santillana.

b. Siete Villas/Limpias –Cudeyo/Liendo.

c. Siete Villas/Cudeyo – Limpias/Liendo.

7. Quien fue el escultor más sobresaliente del siglo XVIII en Cantabria.

a. Fernando de Malla.

b. Tomás de Gargollo Ortiz.

c. Andrés de Monasterio.

8. El escultor Juan Bautista Mendizábal sigue los tipos de:

a. Luis Salvador Carmona.

b. Roberto Michel.

c. Juan Pascual de Mena.

9. ¿Quién sería el máximo exponente de la escultura tardo barroca y rococó en Asturias?

a. Antonio Borja.

b. José Bernardo de la Meana.

c. Andrés de Monasterio.

10. ¿Los escultores cantabros se caracterizaron por una gran movilidad geográfica?

a. Sí

b. No

Actividad 1.

1. Ensayo. “Breve valoración del escultor Mateo de Prado en el panorama escultórico del siglo XVII”.

2. Comentario de imagen.

Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. LÓPEZ CALDERÓN. María del Carmen, “La concreción plástica de una devoción: variantes tipológicas y estilísticas del Crucificado en la escultura compostelana de los siglos XVII y XVIII”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium,* El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 643-660.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**
- **Bibliografía**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

A través de la pagina Web: http://josegambino.com dedicada al escultor gallego del siglo XVIII, José Gambino, se propone hacer un breve catálogo de las imágenes marianas del escultor, y en el caso de las inmaculadas compararla con otra obra, a elegir, del mismo arco cronológico de otro foco peninsular de escultura.

5. BLOQUE 4. ESCULTURA BARROCA Y DIMENSION PROFESIONAL.

5.1. Imagineros, escultura y patrimonio.

5.1.1. LA CRISIS DEL XIX: REVIVALS, ECLECTISMOS Y ALTERNATIVAS INDUSTRIALES.

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga).

Tras los años de esplendor de la escultura barroca durante los siglos XVII y XVIII, el academicismo trajo nuevos aires que no siempre fueron aceptados por una sociedad netamente barroca. El siglo XIX discurre entre el revival neobarroco, el historicismo medievalista y el eclecticismo edulcorado propio del subproducto industrial, provocando una escultura sin personalidad propia, aunque de gran calidad, por ejemplo dentro de las tendencias preciositas. El proceso contemplará un nuevo apropiacionismo de las temáticas religiosas, con vistas a la exaltación paternalista de una clase social que persigue legitimar ahora su papel dominante con la bendición de la Iglesia, aunque sin invertir en arte, nada más que lo justo y necesario.

En este contexto de desidia e inanición creativa, las realizaciones neogóticas y neorrenacentistas para altares y oratorios domésticos se alternan con la “democratización” conseguida, a partir de 1880, por los talleres de Olot y otras casas de imaginería seriada, residenciadas en Barcelona, Madrid y Valencia, cuya producción, al alcance de todos los públicos y ofertada a través de lujosos catálogos, estaba llamada a convertirse en estereotipo y viva encarnación de lo kitsch. Casi coincidente con esta auténtica “ofensiva” imaginera, tendría lugar la irrupción de modelos iconográficos insólitos hasta el momento, que cabe interpretar como perfectos “hijos de su tiempo”.

Contenidos

1. La crisis del tema religioso en el siglo XIX.

    1.1. La caída del Antiguo Régimen y la aparición del laicismo y el anticlericalismo.

    1.2. Indiferencia, crisis, desprecio y olvido del artista.

    1.3. La “recatolización” burguesa y sus consecuencias.

    1.4. Las temáticas religiosas y su identidad en el contexto de la plástica decimonónica.

2. Pastiche y *kitsch* en la imaginería del XIX.

    2.1. La irrupción de las técnicas industriales y el principio de serialización.

    2.2. Las nuevas iconografías.

    2.3. Los talleres y “casas” de arte religioso.

    2.4. Imaginería y “consumo” devocional.

3. Las alternativas artísticas.

    3.1. Recuperar la dignidad.

    3.2. Pintura de Historia y Escultura religiosa: hacia un objetivo común.

    3.3. Agapito Vallmitjana, Antonio Susillo, Ramón Álvarez, Francisco Asorey y Aniceto Marinas: nombres para una recuperación de la imagen religiosa.

3.4. La obra religiosa de Mariano Benlliure: de escultor a “imaginero”.

4. Un estudio de caso particular: el “revival” Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX.

4.4.1. El redescubrimiento y la puesta en valor de Mena como factor causal.

4.4.2. Los historicismos de la familia Gutiérrez de León.

4.4.3. Joaquín Martínez de la Vega o la comprensión moderna de Mena.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Qué factores pueden explicar la crisis de la imaginería religiosa en el siglo XIX?

2. ¿Desde qué perspectivas podría “ponerse en valor” la imaginería seriada de los talleres de Olot y demás?

3. ¿Qué factores pueden explicar el éxito de las imágenes seriadas fabricadas mediante técnicas industriales?

4. ¿Arte y devoción, son siempre compatibles y en caso negativo cómo podría solucionarse ese conflicto?

5. ¿Son solamente barrocos los modelos considerados por los escultores del XIX?

6. Cuándo vemos una pieza de imaginería del siglo XIX y decimos qué es “ecléctica” ¿qué elementos y por qué justifican dicho calificativo?

7. ¿Qué une y separa a una Dolorosa de Antonio Gutiérrez de León de las Dolorosas malagueñas del Barroco?

8. ¿Fue el XIX una “buena” época para la escultura religiosa? ¿Por qué, en sentido afirmativo o negativo?

9. ¿Hubo realmente identificación del público con la imaginería en el siglo XIX o se prefería la pintura?

10. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones/obras más significativas de la imaginería religiosa del siglo XIX?

Actividad 1.

1. Ensayo. “Causas de la muerte de la escultura barroca en el siglo XIX”.

2. Comentario de imagen. La Piedad de Aniceto Marinas. El preciosismo en la escultura del siglo XIX.

Fotografías: Archivo autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SAURET GUERRERO, Teresa, "El 'Revival' *Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX", Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, 5-7 abril, 1989. Granada –Málaga: Junta de Andalucía, 1990, pp. 99-121.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

"Nuevas iconografías religiosas del siglo XIX".

1. El alumno buscará cinco iconografías generadas a partir del siglo XIX y principios del siglo XX.

2. Para cada una de las iconografías incluirá una fotografía tipo y los datos identificativos de la imagen (ejemplo: Diego Márquez y Vega. Cristo de la Misericordia. 1789. Antequera. Iglesia de San Pedro).

3. Explicación de la iconografía, indicando contexto, fecha y características.

5.1. 2. PERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN: IMAGINEROS DEL SIGLO XX.

Sonia Ríos Moyano (Universidad de Málaga)

Qué duda cabe que la escultura en madera policromada goza de una envidiable salud en el siglo XX y primeras décadas del XXI. Podría interpretarse como un hecho desconcertante y anacrónico que en las sociedades de masas sigan teniendo predicamento unas fórmulas y unas técnicas de centurias pasadas, de no ser por un sugerente fenómeno histórico social.

El desmantelamiento del organigrama clientelar de los siglos XVII y XVIII, no fue total, pues a la desaparición del Barroco no sobrevino la de las hermandades y cofradías penitenciales. La amplia base popular de estas instituciones haría posible su supervivencia a los tumultos sociales y políticos del siglo XIX, y, consecuentemente, con ella, pervivieron sus gustos que se mantuvieron afines a los principios barrocos. Tan anómala situación permitió la prolongación de la escultura en madera policromada hasta nuestros días, configurándose ésta como una realidad artística ecléctica que ha sumado a unas fórmulas y técnicas tradicionales el inevitable impacto de las corrientes artísticas contemporáneas. Ello ha repercutido en una pluralidad de criterios insospechada, directamente ligada a la formación, las inquietudes, los gustos y las destrezas de los sucesivos artistas. Por tanto, se impone dedicar una unidad específica al planteamiento de la cuestión, desde el análisis de las grandes figuras ligadas a la escultura decimonónica por el cordón umbilical, del realismo, impresionismo y romanticismo, a las propuestas innovadoras hijas del siglo XX, que coexisten con la instauración de un nuevo casticismo de signo conservador y regionalista que intenta evocar, en distintos territorios de la geografía española, los rasgos más epidérmicos de los grandes círculos escultóricos allí asentados en el pleno Barroco.

Contenidos

1. Imagineros a principios del siglo XX

    1.1. Contexto histórico-artístico español a comienzos de siglo.

    1.2. La escultura barroca y su revalorización.

    1.3. Pervivencia de una tradición: la Semana Santa a comienzos del siglo XX.

2. Producción escultórica durante el primer tercio del siglo XX.

    2.1. Focos tradicionales: Andalucía, Castilla y Levante.

        2.1.1. Andalucía

            2.1.1.1. Sevilla

            2.1.1.1.1. Antonio Castillo Lastrucci

            2.1.1.1.2.Francisco Marco Díaz-Pintado

            2.1.1.1.3.José Sanjuán Navarro

        2.1.1.2. Málaga

            2.1.1.2.1. Andrés Rodríguez Zapata

            2.1.1.2.2. Joaquín Nadales

            2.1.1.2.3. Diego García Carreras

            2.1.1.2.4. Manuel Oliver Rosado

2.1.1.2.5. Taller Casasola

2.1.1.2.6. Antonio Olmo San Martín

2.1.1.2.7. Antonio Barrabino

2.1.1.2.8. Talleres Prini

2.1.1.2.9. Francisco Palma García.

2.1.1.2.10. Federico Gutiérrez

2.1.1.3. Granada

2.1.1.3.1. Luis de Vicente

2.1.2. Levante

2.1.2.1.1. Pío Mollar Franch

2.1.2.1.2. Casa Ureña

2.1.2.1.3. Miguel Martínez Fernández

2.1.2.1.4.Juan Dorado Brisa

2.2. Producción escultórica en el resto de España.

2.2.1. Cataluña

2.2.1.1. Talleres J. Ventolá de Olot

2.2.2. Madrid

2.2.2.1. Taller “Font e Hijo”

2.2.2.2. Julio Vicent

2.2.3. Ciudad Real

2.2.3.1. Felipe Coscolla

3. Producción escultórica durante el segundo tercio del siglo XX. De la autarquía a la democracia.

3.1. Contexto histórico-social. La religión y el apoyo estatal. Suntuosidad, apropiación y apoyo de la tradición escultórica barroca durante el régimen franquista.

3.2. Imagineros españoles de los focos tradicionales: Andalucía, Castilla y Levante.

3.2.1. Andalucía

3.2.1.1. Sevilla

3.2.1.1.1.Manuel Hernández León

3.2.1.1.2.Antonio Bidón Villar

3.2.1.1.3.José Sanjuán Navarro

3.2.1.1.4.Rafael Barbero Medina

3.2.1.1.5.Antonio Eslava Rubio

3.2.1.1.6.Antonio Illanes Rodríguez

3.2.1.1.7.José Rodríguez F.dez-Andes

3.2.1.1.8.José Merino Román

3.2.1.1.9.Sebastián Santos Rojas

3.2.1.1.10.Luis Ortega Bru

3.2.1.2.Málaga

3.2.1.2.1.Pedro Pérez Hidalgo

3.2.1.2.2.Andrés Cabello Requena

3.2.1.2.3.Bernardo Pérez Rivero

3.2.1.2.4.Cristóbal Velasco Cobos

3.2.1.2.5.Pedro Moreira López

3.2.1.2.6.Talleres de José Rivas Calm

3.2.1.2.7.Talleres Escalante

3.2.1.2.8.Francisco Palma Burgos

3.2.1.2.9.José Fernández Salmerón

3.2.1.2.10.Andrés Rodríguez Zapata

3.2.1.2.11.Antonio Nadales

3.2.1.2.12.Manuel Oliver Rosado

3.2.1.2.13.Juan Vargas Cortés

3.2.1.2.14.Teodoro Simó Carrillo

3.2.1.2.15.Manuel García Montoya

3.2.1.2.16.Rafael Bravo

3.2.1.2.17.Adrián Risueño Gallardo

3.2.1.2.18.José Rueda Aguilar

3.2.1.2.19.José Rueda García

3.2.1.2.20.Diego García Carreras

3.2.1.2.21.Pedro Román Casanova

3.2.1.2.22.Luis Rodríguez García

3.2.1.3. Córdoba

3.2.1.3.1.Antonio Castillo Ariza

3.2.1.3.2.Juan Martínez Cerrillo

3.2.1.3.3.Francisco Díaz

3.2.1.3.4.Francisco Campos Serrano

3.2.1.3.5.Amadeo Ruiz Olmos

3.2.1.3.6.Miguel Arjona Navarro

3.2.1.4. Granada

3.2.1.4.1.José Gabriel Martín Simón

3.2.1.4.2.José Navas-Parejo Pérez

3.2.1.4.3.José Navas-Parejo Jiménez

3.2.1.4.4.Nicolás Prados López

3.2.1.4.5.Juan Cristóbal

3.2.1.4.6.Domingo Sánchez Mesa

3.2.1.4.7.Eduardo Espinosa Cuadros

3.2.1.5.Huelva

3.2.1.5.1.Antonio León Ortega

3.2.1.6.Cádiz

3.2.1.6.1.Juan Luis Vassallo Parodi

3.2.1.6.2.Ramón Chaveli Carreres

3.2.1.6.3.Francisco Pinto Berraquero

3.2.1.6.4.Alfonso Berraquero

3.2.1.6.5.José Ovando Merino

3.2.1.6.6.Antonio Bey Olvera

3.2.1.7. Jaén

3.2.1.7.1. Jacinto Higueras Fuentes

3.2.1.7.2.Constantino Unghetti Álamo.

3.2.1.7.3.Rafael Rubio Vernia.

3.2.2.Castilla

3.2.2.1.1.Joaquín García Donaria

3.2.3.Levante

3.2.3.1. Valencia y Murcia

3.2.3.1.1. Casa Orrico S.A

3.2.3.1.2.Mariano Benlliure

3.2.3.1.3.Salvador Castillejos

3.2.3.1.4.Francisco Toledo Sánchez

3.2.3.1.5.Antonio Carrión Valverde

3.2.3.1.6.Vicente Segura

3.2.3.1.7.José Planes

3.2.3.1.8.Venancio Marco

3.2.3.1.9.Francisco Sánchez Araciel

3.2.3.1.10.Juan García Talens

3.2.3.1.11.Vicente Tena Mateo,

3.2.3.1.12.José Diez López,

3.2.3.1.13.José Sánchez Lozano

3.2.3.1.14.Juan González Moreno

3.3. Imagineros españoles en el resto de España.

3.3.1. Cataluña

3.3.1.1. José María Matot (Olot)

3.3.1.2.José Rius Garrich

3.3.2. Madrid

3.3.2.1. Casa Manuel Caderot

3.3.2.2.Casa Barrera

3.3.2.3.José Capuz Mamano

3.3.2.4.Lorenzo Coullaut Valera

3.3.2.5.Federico Coullaut Valera

3.3.2.6.Gabino Amaya Guerrero

3.3.2.7.Faustino Sanz Herranz

3.3.2.8.Juan de Ávalos y García-Taborda

3.3.3.Santander

3.3.3.1.Víctor de los Ríos

3.3.4.Cuenca

3.3.4.1.Luis Marco Pérez

3.3.5.Albacete

3.3.5.1.José Zamorano

3.3.6.Bilbao

3.3.6.1.Juan Guraya Urrutia

3.3.6.2.Quintín de Torre Berastegui

3.3.6.3.Ricardo Iñurria.

3.3.7. Extremadura

3.3.7.1. Enrique Pérez Comendador

3.3.7.2.Gabino Amaya Guerrero

3.3.7.3.Eduardo Pino Lozano

4. Producción escultórica durante el último tercio del siglo XX: De los setenta hacia el fin de siglo. Del neobarroco al hiperrealismo.

4.1.Contexto histórico-social. De la crisis de los setenta al resurgir de los noventa. Proliferación de focos y escuelas hacia el fin de siglo. Relaciones e interferencias, tendencias y estilos.

4.1.1.Andalucía

4.1.1.1.Sevilla

4.1.1.1.1.Luis Álvarez Duarte

4.1.1.1.2.Antonio Joaquín Dubé de Luque

4.1.1.1.3.Francisco Buiza Fernández

4.1.1.1.4.Francisco Berlanga de Ávila

4.1.1.1.5.José A. Navarro Arteaga

4.1.1.1.6.José M. Bonilla Cornejo

4.1.1.1.7.Manuel Carmona Martínez

4.1.1.1.8.Juan Manuel Miñarro López

4.1.1.2.Málaga

4.1.1.2.1.Suso de Marcos

4.1.1.2.2.Miguel García Navas

4.1.2.Castilla

4.1.2.1.Ricardo Flecha.

4.1.3. Levante

4.1.3.1. José Hernández Navarro

4.1.3.2.Gregorio Fdez. Henarejos

4.1.3.3.Antonio Fernández Borrego

4.1.3.4.Arturo Serra Gómez

4.1.3.5.Manuel Ardil Pagan

4.1.3.6.Rafael Roses Rivadavia

4.1.3.7.Francisco Liza Alarcón

4.1.3.8.Antonio Labaña Serrano

4.1.3.9.Damián Pastor

4.1.3.10.Antonio Campillo
4.1.3.11.Arturo Serra

4.1.3.12.Galo Conesa

4.2.Imagineros españoles en el resto de España.

5. La imaginería barroca y la sociedad del espectáculo.

5.1. La imaginería barroca y su puesta en escena hacia el cambio de siglo.

5.2.Imaginería barroca y medios de reproducción masiva.

5.3.Influencias de la imaginería barroca en el arte contemporáneo.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Realiza en un breve estado de la cuestión de los imagineros de finales del siglo XIX y principios del XX y las influencias del "preciosismo" en imaginería procesional.

2. Define brevemente que supone la figura de Antonio Castillo Lastrucci en el contexto de la imaginería procesional española.

3. ¿Podrías definir que supuso, desde un punto de vista artístico, la quema de conventos e iglesias en los años 1931 y 1936 para la imaginería? No desde el punto de vista de la pérdida del mismo, sino de la realización de nuevas obras que sustituyeran a las desaparecidas y la calidad de las mismas.

4. Escoge un taller religioso de la primera mitad del siglo XX y explica su funcionamiento, el tipo de obras que realizaba y para quién trabajó.

5. Analiza brevemente el desarrollo de la escultura castellana en el siglo XX. ¿Podrías establecer diferencias con Andalucía?

6. A partir de los años sesenta se comienzan difundir los estilos y maneras de hacer de los escultores Luis Álvarez Duarte y Antonio Joaquín Dubé de Luque ¿podrías trazar críticamente la importancia de estos dos imagineros en la imaginería del siglo XX?

7. Dentro de la región de Murcia la mayoría de los imagineros siguen una marcada trayectoria salzillesca, ¿Podrías definir cómo la ima-

ginería del siglo XX asume como propios los rasgos de Francisco Salzillo?

8. Analiza artísticamente la obra el Entierro de Cristo de Juan de Ávalos y comenta los rasgos de modernidad que observas en la misma.

9. Realiza un breve comentario sobre la construcción del ideal de España y los españoles en el siglo XX, gracias al uso de la imaginería procesional y de la Semana Santa en el cine.

10. En líneas generales, con todas sus circunstancias positivas y negativas, como valorarías, desde un punto de vista artístico la imaginería del siglo XX en relación por ejemplo a la del siglo XVII?

Actividad 1.

1. Ensayo. "La iconografía del crucificado en la escultura barroca del siglo XX. Tradición y modernidad: aportaciones formales y estéticas".

2. Comentario de imagen. Fotografía: Archivo autora

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca: El paso de la Puente del Cedrón”, *Baetica: Estudios de arte, geografía e historia 28-I, 2006*, pp. 195-320.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

El alumno seleccionará un escultor de los mencionados en el programa (que no pertenezca a su provincia) y aportará un catálogo de imágenes 30 fotografías, con sus pies identificativos. Las imágenes tienes que ser representativas de la trayectoria vital del escultor. En función de las imágenes se trazará una propuesta de etapas artísticas razonadas.

5.1.3. PERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN: IMAGINEROS DEL SIGLO XXI.

Antonio Rafael Fernández Paradas.

En pleno siglo XXI, la herencia del barroco sigue vigente. Existe una novísima generación de jóvenes escultores, cuyas obras son testimonios tanto de la variedad de opciones estéticas que hoy en día continúan inspirándose en las formas barrocas, como del surgimiento de nuevos focos de producción que, en algunos casos, completan el mapa imaginero español incorporando ciudades hasta ahora ausentes del mismo, mientras que en otros coinciden con las sedes de los grandes focos o escuelas de los siglos XVII y XVIII. Cantidad y calidad no siempre coinciden. A la inanición creativa de unos centros que persisten en continuar explotando filones creativos ya agotados desde hace siglos, se suma la creatividad y renovación plástica de otros que han conseguido adaptar tales presupuestos a la cultura visual e incluso a los cambios de mentalidad del siglo XXI sin romper los lazos con la tradición barroca.

A la vista de lo expuesto, es evidente que el Barroco como Arte y como Cultura sigue formando parte de las manifestaciones colectivas e individuales de la sociedad, la andaluza en particular. No puede sorprender, por tanto, que la escultura policromada sea, por todo ello, uno de los testimonios “vivos” que mejor ilustren y continúen ilustrando la condición del pueblo andaluz como testigo y protagonista vivencial de una atípica “congelación” atemporal de formas y modelos. Sin embargo, y aunque heredados/importados del pasado, esos modelos están siempre “vivos”, dada su capacidad de reinventarse sucesivamente, cual corresponde a un producto cultural que, a su vez, actúa/interactúa con la comunidad de seres vivos y los mecanismos asociativos para los que sirve de referente o elemento identificador. De todas formas, y aunque con menor intensidad, esa vigencia “atemporal” de la escultura barroca a la que nos referimos sigue siendo válida para la mayor parte del territorio hispano en el siglo XXI, especialmente en los casos castellano-leoneses, castella- no-manchegos, extremeño, levantino y canario, lo cual amplifica el alcance de nuestros razonamientos.

Contenidos

1. Introducción. Revalorización de la imaginería en el siglo XXI. A modo de continuación.

2. La invención de nuevas Semanas Santas en el siglo XXI. La Semana Santa como fenómeno sociológico de las identidades locales.

3. Del Hiperrealismo idealizado al exceso Hiperrealista.

    3.1. Paco Malo

    3.2. El prurito arqueológico: sugestión e influencia del cine histórico.

4. La problemática del joven sin formación versus el joven formado. Autodidactas, maestros, escuelas….

5. Imagineras del siglo XXI.

    5.1. Juliana Arias

    5.2. Encarnación Hurtado.

    5.3. Lourdes Hernández.

    5.4. Ana Rey.

6. Del neobarroco gay a la proyección de los valores queer.

    6.1. Culto al cuerpo y homoerotismo como bases de un presunto realismo.

    6.2. De la persona al personaje.

7. La integración de las artes en el siglo XXI.

7.1. El trono del Cristo de la Redención de Málaga.

8. Internet como soporte de difusión.

9. Los premios de “La Hornacina”. Un punto de encuentro y la difusión de un arte.

9.1. Ediciones. Obras ganadoras.

10. Las exposiciones de imagineros del siglo XXI. La difusión de la imaginería mediante espacios expositivos circunstanciales.

10.1. El caso del Café “Puerta Oscura” de Málaga.

10.2. El caso de “El Corte Inglés” de Granada.

10.3. La imaginería en el escaparatismo del comercio sevillano.

11. Nómina de escultores.

11.1. Algunas cuestiones previas.

11.1.1 La generación admirada. Francisco Romero Zafra. Antonio Bernal y José Antonio Navarro Arteaga.

11.2. Una cuestión de geografía.

11.2.1. Málaga: Juan Manuel García Palomo. Juan Vega Ortega. José María Ruiz Montes. Israel Cornejo Sánchez. Raúl Trillo Díaz. Carlos Céspedes. Antonio García Herrero.

11.2.2. Sevilla: Fernando Aguado Hernández. José María Leal Bernáldez. Darío Fernández Parra. Rubén Fernández Parra. Fernando Castejón López. Juan Manuel Parra Hernández. Lourdes Hernández Peña. Manuel Luque Bonillo

. Manuel Ramos Corona. Jaime Babío Núñez. Miguel Ángel Valverde Jiménez. Fernando Murciano Abad. Jesús Méndez Lastrucci. Juan Antonio Blanco Ramos. José María Gamero. Antonio Castillo Jarén. Miguel Bejarano Moreno. Jesús Curquejo Murillo. Miguel Ángel Domínguez Velázquez. Antonio Jesús Dubé Herdugo. Francisco Javier Fariñas Romero. Bernardo Foronda Lozano. Luis Alberto García Jeute. Ventura Gómez Rodríguez. Fernando de las Heras Vázquez. Encarnación Hurtado Molina. Jesús Iglesias Montero. Emilio López Olmedo. Francisco Limón Parra. Juan Manuel Martín García. Rafael Martín Hernández. Manuel Martín Nieto. Guillermo Martínez Salazar. Sebastián Martínez Zayas. Manuel Mazuecos García. Augusto Morilla Delgado. Francisco Reyes Villadiego. Rafael del Río Barbero. Javier Roán. Manuel Téllez Berraquero. Juan Carlos Vázquez Pichardo. José Manuel Bonilla Cornejo. Mariano Sánchez del Pino. Alberto Pérez Rojas. Juan Antonio Blancos Ramos. Mariano Zambrano Pareja.

11.2.3. Huelva: Elías Rodríguez Picón. José Luis Delgado Blanco. Alberto Germán Franco. José Méndez González. Mario Ignacio Moya. David Valenciano Larios. Francisco José Zamudio Barroso.

11.2.4. Cádiz: Luis González Rey. Alfonso Berraquero García. Ana Rey. José Luis Crespo Marco. Juan Carlos García Díaz. Juan Pérez Bey. Francisco Javier Navarro Moragas. Ángel Pantoja.

11.2.5. Jaén: Antonio Espadas Carrasco. Manuel López Pérez. Manuel Martos Leiva. José Ángel Palacios Fernández. José Pulgar Rama. José Miguel Tirao Carpio. Miguel Ángel Calero.

11.2.6. Granada. Ángel Asenjo Fenoy

11.2.7. Córdoba: Sebastián Montes Carpio. José Antonio Cabello. Pedro García Velasco. Manuel Jacob Quero Velasco. Luis Sergio Torres Romero. Miguel Ángel González Jurado. Adrián Valverde. Edwin González Solís. Javier Cumplido González.

11.2.6. Murcia y los neo-salzillescos: José Antonio Hernández Navarro. Antonio Garrigós. Antonio Carrión. Clemente Cantos. José Nicolás Almansa. Antonio Campillo Párraga. Francisco Toledo y José Toledo. José Carrilero. Elisa Séiquer. María Dolores Fernández Arcas. Juan José Paéz Álvarez.

11.2.7. Madrid: Antonio Jesús Martínez.

11.2.8. Castilla: Talleres Orche

11.2.9. Valencia: Ramón Cuenca. Vicente Martínez. Víctor García Villagordo.

11.2.10. Valladolid: Miguel Ángel Tapia.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Podrías definir ¿qué se entiende por imaginería hiperrealista? Existe relación con el hiperrealismo pictórico? Define el concepto, también, desde un punto de vista artístico.

2. Analiza la situación actual donde hay imagineros actuales “sin formación” y como puede repercutir la no formación en las obras.

3. Realiza un breve comentario sobre las imagineras del siglo XXI, y reflexiona sobre la participación de la mujer en el arte de la imaginería actual. En relación a esto, compara la situación con la que, por ejemplo, vivió la Roldana en el siglo XVII y otras mujeres escultoras.

4. Busca tres obras neobarroco gay (incluye la imagen, y los datos identificativos) y justifica por qué has suscrito la imagen al movimiento.

5. ¿Consideras que la integración de las artes es beneficiosa para la Semana Santa del Siglo XXI? ¿Qué entiendes por integración de las artes en un contexto procesional? Cita ejemplos de integración de las artes en determinados conjuntos.

6. Reflexiona sobre la trascendencia de los premios de “La Hornacina” en la difusión de la imaginería en el siglo XXI.

7. Reflexiona sobre las aportaciones de Francisco Romero Zafra y Antonio Bernal a la imaginería del siglo XX y XXI.

8. Analiza críticamente el legado de Luis Álvarez Duarte y su influencia en los imagineros del siglo XXI. ¿Consideras valoradas estas influencias? Justifica tu respuesta.

9. En la provincia de Málaga se está produciendo una renovación plástica que la diferencia de lo que se está realizando por ejemplo en Córdoba o Sevilla. ¿Podrías definir a qué se deben estas propuestas alternativas y cómo se manifiestan?

10. Escoge un imaginero del siglo XXI, que trabaje fuera de tu comunidad autónoma, mencionando algunos datos biográficos, de formación, estilo, y obras representativas.

Actividad 1.

1. Ensayo. ¿Por qué existen imagineros en el siglo XXI?

2. Comentario de imagen. Cristo Atado a la columna de José María Ruiz Montes.

Fotografías: Archivo Hermandad de la Columna de Torrevieja, Alicante

3. Análisis de contenido de un artículo científico. ALARCÓN RAMÍREZ, Pedro Enrique, “El nuevo trono del Cristo de la Redención”, *La Tribuna*, http://www.latribuna.org/index.php/cara-a-cara/item/370-el-nuevo-trono-de-redenci%C3%B3n Publicación online (consultado el 12 de enero de 2014).

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Jurado del Premio de “La Hornacina”. El alumno ejercerá de jurado de los premios de la Hornacina de la última edición que corresponda. El objetivo de la práctica es seleccionar una sola obra, a la que le “otorgaríamos” el I Primer Premio de la Hornacina del año 2014.

Del total de obras presentas el alumno procederá de la siguiente manera:

1. Del total de obras presentadas el alumno **discriminará la mitad**.

    a. Se incluirán los datos identificativos de las obras señalas.

    Ejemplo:

    Diego Márquez y Vega. Cristo de la Misericordia. 1789. Iglesia de San Pedro de Antequera. Málaga.

2. De la mitad de obras de las obras propuestas el alumno seleccionará 10.

    a. Se incluirán los datos identificativos de las obras señalas:

    1.

    2.

    3

3. De las 10 obras seleccionadas el alumno escogerá 3.

    a. Se incluirán los datos identificativos de las obras señaladas:

    1.

    2.

    3

    b. El alumno realizará un comentario de cada una de las tres obras seleccionadas, teniendo en cuenta su calidad artística, aportaciones formales e iconográficas, acabado y originalidad.

4. **Primer premio.** El alumno justificará porqué la escultura seleccionada es merecedora del I Premio de La Hornacina del año 2014, en relación a todas las obras presentadas.

    a. Segundo premio.

    b. Tercer premio.

5.1.4. ESCULTURA BARROCA Y PATRIMONIO.

Javier Ordóñez Vergara (Universidad de Málaga)

Se plantea un acercamiento a los valores de la escultura barroca española como bien mueble, tanto a nivel específico atendiendo a sus singularidades, como a nivel general en el contexto de la problemática del Patrimonio Histórico y estableciendo elementos comparativos con actuaciones y actitudes desarrolladas en otros campos (arquitectura, pintura, artes decorativas...). También se persigue reflexionar acerca de otras cuestiones como los criterios a adoptar para su puesta en valor, difusión, conservación, restauración y musealización, con especial hincapié en los ejemplos concretos que, especialmente a nivel institucional, demuestran la intervención y preocupación de los poderes públicos por el tema.

Contenidos

1. El marco teórico. Los bienes culturales de carácter artístico.

    1.1. Los bienes muebles

        1.1.2. La escultura barroca como bien cultural: sus valores

        1.1.3. La escultura barroca y sus relaciones con el resto de bienes muebles e inmuebles

    1.2. Valorización de la escultura barroca: difusión y musealización

2. La escultura barroca y su protección

    2.1. Tutela y legislación

    2.2. Las figuras de protección e instrumentos de registro: catalogación e inventario.

2.3. La escultura barroca catalogada: aproximación estadística

3. Recomendaciones de conservación y criterios de restauración de obras de arte

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Tiene la escultura a nivel de protección el mismo tratamiento jurídico que, por ejemplo, un edificio?

2. ¿Puede existir conflicto entre la función devocional de una escultura y su descontextualización temporal con motivo, por ejemplo, de una exposición?

3. ¿Deben establecerse unos criterios técnicos a la hora de proceder a la restauración de imágenes destinadas al culto?

4. ¿Cuáles podrían ser los factores de protección específicos que, a nivel de instituciones que ejercen el derecho de tutela, debería tener la escultura barroca?

5. ¿A nivel institucional está suficientemente valorada la escultura barroca como bien cultural?

6. La declaración como BIC de la sillería del coro de la Catedral de Málaga ha creado un interesante precedente: un BIC dentro de otro ¿qué puede haber motivado tan insólita situación?

7. ¿Deben las instituciones depositarias de los bienes escultóricos someterlos a la supervisión de los técnicos de las instituciones públicas?

8. Si una institución depositaria, por motivos arbitrarios, frustra la restauración de un bien escultórico singular ¿debe la institución pública imponer por ley la restauración? Valorad para esta pregunta el caso

del Nazareno del Gran Poder en Sevilla.

9. A nivel de política restauradora ¿a qué nivel podría considerarse la situación de la escultura?

10. Enumera posibles factores a tener en cuenta a la hora de construir un "decálogo" de protección de la escultura barroca española/andaluza.

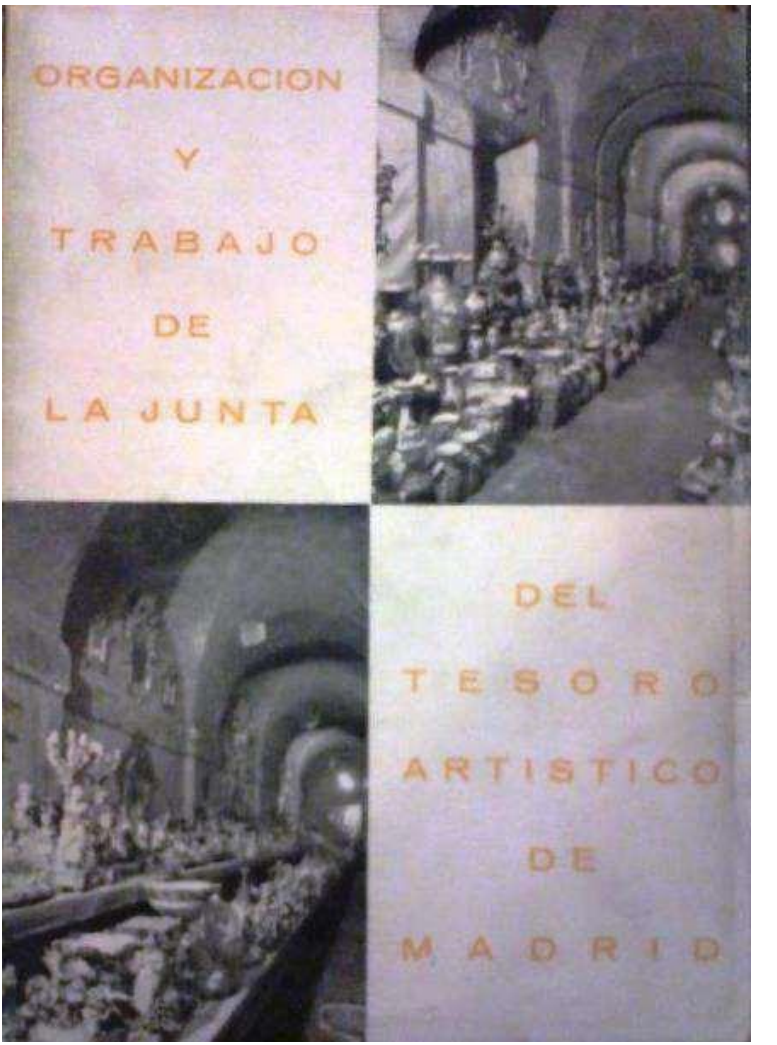
Actividad 1.

1. Ensayo. "Historia de la catalogación del patrimonio en España"

2. Comentario de imagen de portada del folleto "Organización y trabajo de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid" editado en Madrid en abril de 1938.

Para ello el alumno podrá apoyarse en los textos de TUSSEL GÓMEZ, Javier, "El patrimonio artístico español en tiempos de crisis", pp. 17-26; ÁLVAREZ LOPERA, José, "La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil", pp. 27-62; ALTED VIGIL, Alicia, "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", pp. 97-124; ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel, "El Fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores", pp. 125-146; PROUS ZARAGOZA, Socorro, "Fuentes documentales sobre el Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, en el Instituto del Patrimonio Histórico Español", pp. 221-241; todos ellos en *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2003 (consultable on-line en http://ipce.mcu.es/difusion/publicaciones/monografía.html); o bien ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel, "Defensa y destrucción del patrimonio histórico español durante la guerra civil española en la prensa republicana", Boletín de la ANABAD 48-1, 1998, pp. 171-186 (consultable on-line en http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=51092); o en cualquier otro estudio científico que verse sobre el tema.

Fotografía: Archivo autor



3. Análisis de contenido de un artículo científico. PASCUAL CHENEL, Álvaro, "El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales", *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2012, pp. 179-201.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

A partir de lo establecido en la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español (Título Primero “De la declaración de Bienes de Interés Cultural”, arts. 9-13) y del R.D. 111/1986 (modificado en parte por R.D. 64/1994) de desarrollo de la Ley de Patrimonio Histórico Español, Título Segundo “Instrumentos administrativos”, Capítulo I “Declaración de Bien de Interés Cultural”, arts. 11-23, y según lo establecido en el Anexo 1.c. del mencionado R.D. 111/1986, ensayar la redacción de un expediente para la declaración de bien de interés cultural (Registro General de Bienes de Interés Cultural) o para su inclusión en el Catálogo General de Bienes Muebles, utilizando cualquier obra de escultura barroca conocida por el estudiante de la que recabar las informaciones necesarias o utilizando las que aportan las bases de datos sobre bienes muebles como

http://www.mcu.es/patrimonio/CE/BienCulturales/Definicion.html

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/bbcc/catalogo

5.2. Dimensión profesional.

5.2.1. CATALOGACIÓN, PERITAJE Y MERCADO.

Francisco Javier Montalvo Martín
(Universidad de Alcalá de Henares)

La escultura barroca también debe de ser estudiada desde los procedimientos de la teoría del peritaje, cuyo fin es la autentificación de las obras de arte acorde a los planteamientos y técnicas propios de un contexto social determinado o de una escuela. “Catalogación, peritaje y mercado” es el complemento necesario para los bloques 2 y 3 (*Escultura barroca en madera. Secuencia histórica*), en los que se han analizado en profundidad los caracteres formales de cada uno de los principales centros productivos, y que asientan la bases para poder peritar una escultura.

De entre todas las asignaturas del temario, es ésta la que probablemente presente una vocación más profesional, ya que por su naturaleza, es un medio ideal para conectar al alumnado con el mercado del arte, especialmente con las galerías de arte, casas de subastas y anticuarios, que habitualmente demandan catalogadores, peritos y tasadores de obras de arte.

Con el objetivo de profundizar en los procedimientos instrumentales que se pueden aplicar a la escultura, se desarrollarán los instrumentos necesarios para la elaboración de una correcta catalogación de la obra escultórica, además de analizar los factores que intervienen en la cotización económica de la misma.

Contenidos

1. Conceptos generales sobre el mercado del arte aplicado a la escultura barroca española.

2. Los pasos a seguir para obtener una correcta catalogación

2.1. Modelos de fichas de catalogación.

2.1.1. Catalogación del sistema integrado Domus.

2.1.2. Catalogación de tipo comercial.

2.2. Numeración

2.3. Denominación

2.4. Datación

2.5. Autoría

2.6. Localización

2.7. Materiales

2.8. Técnica

2.9. Dimensiones

2.10. Estado de conservación

2.11. Firmas

2.12. Inscripciones

2.13. Heráldica

2.14. Descripción

2.15. Juicio valorativo

2.1.6. Procedencia

2.17. Exposiciones

2.18. Bibliografía.

2.19. Otras informaciones

3.Factores a tener en cuenta en el peritaje de una obra escultórica

3.1.Autenticidad

3.2. Valor histórico

3.3. Iconografía

3.4.Peculiaridad de la obra

3.5.Otras cuestiones.

4. Valor de mercado de los modelos principales.

4.1.Niño Jesús

4.2.Inmaculada Concepción

4.3.Imágenes de vestir

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. ¿Cuál es la madera empleada con más frecuencia en la escultura barroca castellana?

a. Tilo

b. Pino

c. Castaño

2.¿En qué unidad de longitud deben de medirse las esculturas barrocas españolas?

a. Centímetros

b. Milímetros

c. Metros

3. Cuál de los siguientes escultores firmó más obras?

a. Pedro de Mena

b. Juan Martínez Montañés

c. Gregorio Fernández

4. ¿Cómo se han de transcribir las inscripciones de una obra escultórica?

a. Siempre en letras mayúsculas

b. Respetando la tipografía original

c. Siempre en letras minúsculas

5. ¿Qué debe hacerse principalmente cuando aparece un escudo heráldico en una escultura?

a. Identificar el material

b. Señalar su ubicación

c. Describirlo

6. ¿Cuál de los siguientes aspectos es el que más se tiene en cuenta a la hora de comprar una escultura?

a. Material

b. Iconografía

c. Autoría

7. ¿Qué color suelen presentar las imágenes de vestir de origen catalán en su estructura interna?

a. Marrón

b. Azul

c. Dorado

8. ¿En qué localidad española se encuentra la sala de subastas La Suite?

a. Bilbao

b. Barcelona

c. Madrid

9.- ¿Cuál de los siguientes asuntos iconográficos es el más reproducido en la escultura barroca?

a. San Pedro apóstol

b. San José con el niño

c. Niño Jesús

10.- ¿A cuál de los siguientes focos regionales pertenece el modelo más vendido de la Inmaculada Concepción de la escultura barroca española?

a. Gallego

b. Castellano

c. Vasco-navarro

Actividad 1.

1. Ensayo:
"El niño Jesús en la escultura barroca española y su cotización en el mercado de arte nacional"

2. Comentario de imagen.

Fotografía: Archivo autor

3. Análisis de contenido de un artículo científico. SIGÜENZA, Raquel, “Los niños de Montañés. De objetos de culto a piezas de colección” en *Subastas Siglo XXI, 69*, 2006, pp. 86-88. MARTÍNEZ, Olga, “Escultura en talla: Arte de calidad al mejor precio”, Subastas Siglo XXI, 85, 2007, pp. 64-67.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**
- **Bibliografía**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2. Fotografía: Archivo autor

Catalogar, peritar y tasar la siguiente Inmaculada. Madera policromada. 62 cm de altura con la corona.

5.2.2. ESCULTURA BARROCA Y CULTURA DIGITAL.

Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga).

Desde los años setenta del siglo XX, coincidiendo con el auge e impacto de la Semana Santa en los medios de comunicación, la escultura en madera ha sufrido un desarrollo equivalente al producido durante los siglos XVII y XVIII. Asimismo, la emergencia de la cultura digital, con sus nuevos modos de acceso, producción y distribución de conocimiento, nos impele a una reflexión sobre cómo este digital turn afecta –o podría afectar- al ámbito de la escultura barroca española. Paralelamente, es conveniente analizar, en el marco de las tecnologías del software y medios digitales, los proyectos que desde hace algunos años están utilizando estos desarrollos tecnológicos y modalidades de visualización gráfica para investigar y analizar las manifestaciones escultóricas.

Contenidos

1. Introducción general. La cultura digital y sus circunstancias

    1.1. Cultura digital. Conceptos fundamentales, posicionamientos teóricos y desarrollos sociales

    1.2. La nueva economía del conocimiento

    1.3. Cultura digital y cultura artística. Transformaciones y resistencias

    1.4. El concepto de patrimonio digital y sus desarrollos

2. Escultura barroca y conocimiento expandido

    2.1. Sistemas informacionales sobre escultura barroca

    2.2. Plataformas de interacción sobre escultura barroca

2.3.Apropiación, intervención, resemantización

3.Escultura barroca digital. Proyectos y vías de experimentación

3.1. Escultura y digitalidad. Perspectiva general

3.2. Estudios de casos concretos a través de proyectos de referencia.

EVALUACIÓN

Cuestionario

1 ¿Qué es la cultura digital?

2. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de nueva economía del conocimiento? Indica cuatro características básicas

3. Define qué es el patrimonio digital y explica qué problemáticas tiene planteadas en la actualidad

4. Si tuviese que realizar una investigación sobre un tema de escultura barroca, ¿qué tres recursos principales utilizarías preferentemente?

5. Selecciona un recurso sobre escultura barroca en una red social y analiza la construcción del conocimiento de manera cooperativa.

6. ¿Podrías definir cuál sería el proceso para tasar una escultura barroca en entornos digitales?

7. ¿Qué diferencias existen entre las bases de datos de cotizaciones de obras de artes internacionales y las españolas?

8. Explica brevemente las transformaciones que experimenta un artefacto cultural cuando es sometido a un proceso de digitalización

9. Razona de qué modo el concepto de “multitudes inteligentes”

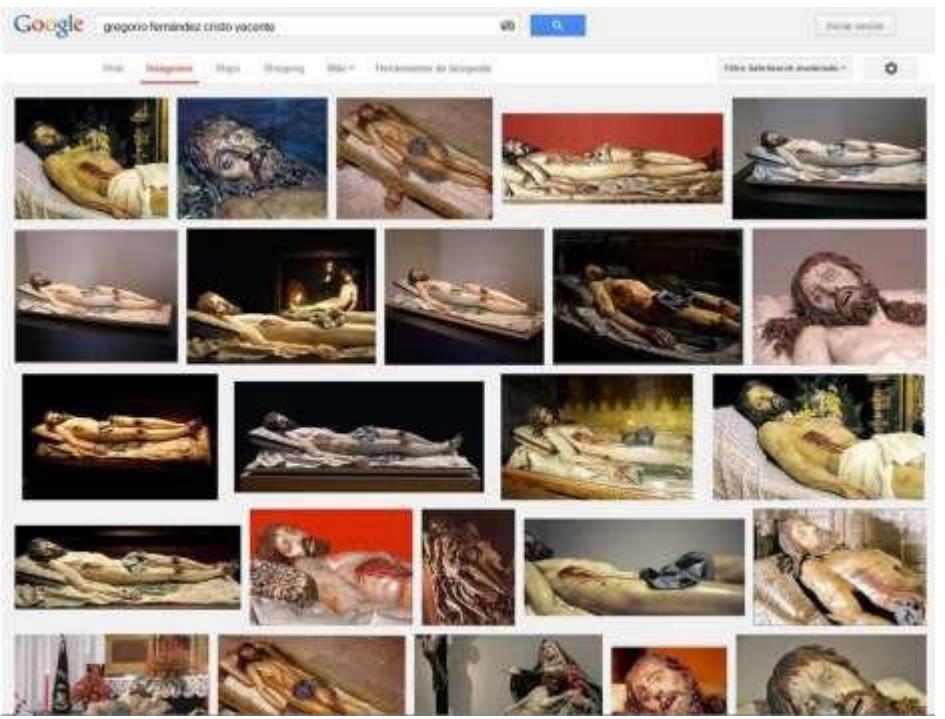
puede aportar nuevas apreciaciones y/o conocimientos sobre la escultura barroca

10 Explica las diferencias entre representación e interpretación en el campo de los contenidos digitales, aportando ejemplos del ámbito de la escultura barroca

Actividad 1.

1. Ensayo. “Nuevas modalidades de construcción del conocimiento en torno a la escultura barroca”.

2. Comentario de imagen. [Fotografía: Captura de pantalla de Google. © Nuria Rodríguez Ortega, 2014 CC: BY-NC-ND]



Los estudiantes deberán analizar esta imagen para abordar la siguiente problemática: nuevos procesos de recepción de la escultura barroca en el medio digital. Para ello, deberán utilizar los materiales aportados en la asignatura y publicados en la plataforma virtual.

3. Análisis de contenido de un artículo científico. FRISCHER, Bernard: “From Digital Illustration to Digital Heuristics”, FRISCHER, Bernard: Beyond Illustration: 2d and 3d Digital Technologies as Tools for Discovery in Archaeology, British Archaeological Reports, 2008, pp. V-XXIV. Disponible en: <http://www.frischerconsulting.com/frischer/pdf/Frischer_Heuristics.pdf

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.

Actividad 2.

Los estudiantes deben proponer un proyecto relacionado con procesos de digitalización de la escultura barroca. Esto es, deben detectar lagunas aún no trabajadas en las que el medio digital y las tecnologías informáticas puedan aplicarse para mejorar los procesos de compresión, valoración, análisis y difusión de la escultura barroca.

5.2.3. RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN. TÉCNICAS DE LABORATORIO.

Estrella Arcos von Haartman (Universidad de Málaga)

De suma importancia para propietarios de obras de arte, es poseer documentos fotográficos de todas ellas; que les serán necesarios en la contratación de pólizas de seguros, recuperación en caso de robo, para su estudio por historiadores, etc. Para disponer de una información fidedigna, se hace necesario aplicar una serie de técnicas de análisis de laboratorio, tales como Microscopía óptica con luz polarizada (incidente y transmitida), microscopía electrónica de barrido-microanálisis por dispersión de energías de rayos X (SEM-EDX), espectroscopia infrarroja por Transformada de Fourier (transmisión y ATR) FTIR-ATR, técnicas cromatografías (Cromatografía de gases-espectrometría de masas GC-MS y cromatografía en capa fina de alta resolución HPTLC) y difracción de Rayos X (XRD).

La aplicación de las diversas técnicas de laboratorio, fotográficas, de análisis químico tienen como objetivo identificar la obra en su totalidad, con el objetivo de asegurar su autenticidad.

Contenidos

1. Introducción y conceptos de conservación, restauración y conservación preventiva.

2. Evolución del concepto de restauración y conservación a lo largo de la Historia.

   2.1. Criterios actuales. El caso específico de la imaginería religiosa.

3. Materiales, técnicas y procedimientos empleados en la escultura.

4. Causas de alteración.

5. Técnicas de diagnosis:

5.1. Análisis de superficie:

5.1.1. Luz visible (fotografía bajo luz normal, rasante, macrofotografía)

5.1.2. Luz invisible (luz ultravioleta, luz infrarroja, rayos X, etc.)

5.2. Análisis puntuales de micromuestras para su análisis físico-químico.

5.3. Técnicas de datación

5.4. Documentación gráfica

6. Procesos de restauración.

EVALUACIÓN

Cuestionario.

1. Diferencias entre reintegración, repinte y repolicromía

2. Nombre que reciben las normativas internacionales en el campo de la conservación-restauración. Citar algún ejemplo.

3. De los métodos científicos señalados, indicar cuáles son adecuados para la restauración de una escultura de mármol, argumentándolos:

a. Rayos infrarrojos

b. Rayos ultravioletas

c. Rayos X

d. Dendrocronología

e. Microscopía electrónica

f. Cromatografía

4. En el anexo C de la “Carta del Restauro” de 1972, titulado “Instrucciones para la ejecución de restauraciones pictóricas y escultóricas, se dice:

La primera operación a realizar, antes de toda intervención en cualquier obra de arte pictórica o escultórica, es un reconocimiento cuidadoso de su estado de conservación.

En el anexo D de la “Carta del Restauro” de 1985, titulado “Instrucciones para la ejecución de intervenciones de conservación y restauración de obras de carácter plástico, pictórico, gráfico y de artes aplicadas”, se dice:

La primera operación que hay que realizar en toda intervención en sobre cualquier obra de arte u objeto antiguo de carácter histórico, será un cuidadoso reconocimiento del estado de conservación del objeto mismo y de las condiciones ambientales en las cuales ha estado y está custodiado.

Comentar las novedades que se advierten en el segundo documento, así como la evolución del concepto de restauración que subyace en el mismo.

5.Citar, al menos, cuatro causas de alteración de origen endógeno (internas y pertenecientes al propio material) y otras cuatro exógenas (ajenos o externos).

6.Principales aportaciones del análisis científico de una micromuestra estratigráfica.

7.Obra de arte conservada *in situ*/ obra de arte en espacio museado. Comparación entre ambos términos haciendo referencia a ventajas e inconvenientes, autenticidad o lectura condicionada, riesgo o conservación.

8. Lámina I. *Torso de Belvedere.* Museos Vaticanos (Roma). Lámina II. *Ares Ludovisi*. Museo Nazionale (Roma)

Fotografías: Archivo auto

Desde su descubrimiento en el siglo XVI, el Torso de Belvedere permanece sin reintegraciones. Por su parte, la escultura en mármol del *Ares Ludovisi*, restaurada por Bernini en 1633, incorpora la figura en yeso de *Cupido*. Comentar los criterios seguidos en la conservación de las mencionadas esculturas.

9. Criterios acerca de la intervención sobre imaginería devocional.

10. Citar alguna aportación que la restauración hace a la Historia del Arte.

Actividad 1.

1. Ensayo. “el concepto de pátina”.

2. Comentario de imagen. Se realizará la descripción de los materiales y procesos de ejecución, así como la identificación de la técnica de diagnosis utilizada incluyéndola dentro del conjunto de métodos científicos de análisis de obras de arte.

Fotografías: Eduardo Nieto Cruz

3. Análisis de contenido de un artículo científico. GÓMEZ GONZÁLEZ, María Elena, “Aportaciones de la ciencia al estudio de los bienes culturales”, GÓMEZ GONZÁLEZ, María Elena, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 147-156.

- **Resumen.**
- **Descriptores.**
- **Mapa conceptual**

4. Fichero bibliográfico.

Actividad 2.

Se dividirá en dos trabajos prácticos donde se demuestren los conocimientos teóricos adquiridos por el alumno:

1. Elaboración de una ficha técnica (según modelo aportado por la profesora) a partir de la observación directa y el análisis de las características materiales y de estado de conservación de esculturas realizadas con diferentes procedimientos. Estas esculturas estarán presentes en el aula durante el desarrollo de las clases.

2. Glosario específico con breve descripción de los conceptos. El alumno incorporará al menos otros cinco términos a su elección.

6. LA AVENTURA DE QUERER SACAR CONCLUSIONES.

Juan Antonio Sánchez López y Antonio Rafael Fdez.Paradas.

Al amparo del *Máster Propio en Escultura Barroca Española. Desde la Sociedad de la Información a las Redes Sociales* este libro es una apuesta firme más por parte de quienes lo hemos coordinado y dirigido y de quienes han participado en el mismo por seguir abundando en la puesta en valor de una de las manifestaciones artísticas más genuinamente españolas, interesantes y versátiles a nivel de conocimiento específico en la Historia del Arte Universal. Además, y en su condición de elemento clave de nuestro Patrimonio Histórico, la escultura barroca puede aparecer, cuando hablamos en términos de difusión, investigación, restauración, peritaje, tasación, conservación…, como medio generador de empleo entre los jóvenes y el sector universitario. Efectivamente, y con independencia de los factores motivadores reseñados, lo que desde aquí también pretendemos no es sino la puesta en valor de un elemento patrimonial clave a la hora de profundizar en Nuevos Yacimientos de Empleo desde los que hacer frente a la situación económica y financiera que vive actualmente España y la comunidad internacional.

En una sociedad en la que ha quedado manifiestamente claro que las estructuras económicas no pueden sostenerse únicamente sobre la especulación económica y las subvenciones estatales, quienes hemos dirigido el mencionado proyecto de posgrado, en comunión con el claustro de docentes que componen el mismo, también pretendemos –y una prueba más que evidente es nuevamente este libro- es reivindicar la importancia de las Humanidades como punto de partida para nuevas reflexiones sobre modelos tanto económicos como entornos favorables para la incorporación laboral de profesionales, con nuevas visiones del mundo, en una sociedad cambiante y que cada vez más apuesta por la transversalidad, a la vez que por la especialización.

Materiales docentes para el estudio y didáctica de la escultura barroca española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0 pretende en consecuencia, incidir en la necesidad de reflexionar en torno a todas estas cuestiones, proyectándolas de manera práctica a través de una propuesta de interesante repercusión en el ámbito de la investigación y la docencia, en la innovación educativa y en las estrategias del aula. Partiendo de la innovación, pensamos que la visión de conjunto, especificidad y proyección que los contenidos de este libro tienen sobre los entornos laborales y digitales no tienen precedentes a los que equipararse. Por todo ello consideramos que sólo un conocimiento exhaustivo de la Teoría e Historia de la escultura española, que a la postre es nuestra propia razón de ser, nos permitirá cumplir con el gran objetivo al que pretendemos contribuir y que pretendemos facilitar con este libro. Asimismo, la amplitud de miras que rige los planteamientos generales y los contenidos de esta obra nos permitirá dar un paso más y hacer que la materia de estudio protagonista de nuestras inquietudes, proyectos e ilusiones encuentre su hueco en la sociedad digital y de las redes sociales.

Mediante las reflexiones precedentes, sólo queremos poner de manifiesto la abierta vocación con la que nace este ambicioso proyecto educativo: suministrar ideas y materiales a los profesionales encargados de formar, a su vez, a aquellos otros profesionales que puedan suplir y acometer, en su día, una serie de necesidades laborales concretas. Al explorar las posibilidades de la innovación educativa en el contexto universitario, rentabilizamos y proyectamos sobre este libro nuestra propia experiencia investigadora y docente en el ámbito de la escultura barroca española para reflexionar sobre la optimización de las inmejorables potencialidades que ofrece este campo específico de la Historia del Arte, a la hora de desarrollar estrategias *ad hoc* con el concurso y rentabilidad instrumental de las redes sociales y con vistas a fomentar la generación de conocimientos y el aprendizaje colaborativo. Al fomentar la autonomía del alumnado y brindarle la grata experiencia de trabajar

directamente con textos, fuentes, imágenes y diversos aspectos que configuran un sugestivo bagaje empírico se motiva el aprendizaje interactivo, al seleccionar contenidos socialmente útiles y culturalmente relevantes del entorno estudiantil, al tiempo de reforzar su sensibilización respecto al Patrimonio Histórico.

No podemos olvidar que una de las vías para impedir el bloqueo de todo proceso educativo pasa por hacer realidad una intensa identificación entre lo que el docente enseña y el alumnado aprende y, para lograrlo con rotundidad, no hay más camino que focalizar, seleccionar y disponer inteligentemente la enseñanza y el aprendizaje de esos mismos contenidos motivadores y psicológicamente adaptados a los intereses y necesidades del alumnado. Efectivamente es justo y necesario, seleccionar y priorizar los saberes más formativos y, a ser posible, incardinarlos y adaptarlos a las necesidades del entorno en el que han nacido, crecido y viven los alumnos, pero invocando, al tiempo, la deseable eficiencia de un proceso investigativo canalizado a costa de una permanente indagación, confrontación y experimentación[1].

De hecho, y nos reafirmamos en lo ya expuesto en la introducción de este libro: pocas manifestaciones como la escultura barroca han sido capaces, a lo largo de la Historia del Arte, de aunar la esencia de la obra de arte como instrumento que visualiza/materializa un mensaje-lenguaje a través de la visibilización de un componente externo que denominamos “forma” y en cuya complejidad quedan integrados no sólo unos contenidos ‘traducidos’ con unos determinados valores estéticos, sino un artista que, mediante un acto de creación, hace valer su deseo de comunicación ante la sociedad.

“Abrir a los jóvenes el mundo del aprendizaje” en palabras de Postman[2], debe ser también uno de los indicadores del éxito de toda iniciativa que, cual es el caso de este libro, aspire a mejorar el proceso educativo, y en cuyo desarrollo el docente

arbitra las claves de las estrategias y estímulos necesarios para superar todo lastre que pueda bloquearlo, obstaculizarlo, inutilizarlo, en definitiva. En este punto, cuando las iniciativas de innovación se muestran rotunda y literalmente “funcionales” surge un auténtico entusiasmo cuando los temas y las actividades conectan, como ya apuntábamos, con los intereses y motivaciones intrínsecas del alumnado; un proceso que también exige una profunda sensibilización/implicación del docente con ese mismo contexto socio-cultural y antropológico específico que embarga la vida cotidiana de los estudiantes y del que él mismo, ya sea directa o indirectamente, también participa. Y, llegados a este punto, ¿quién puede poner en duda que la escultura barroca no sigue gozando todavía en el siglo XXI de un incondicional respaldo social en numerosos lugares de España?

Conscientes de los cambios que actualmente están sufriendo las sociedades occidentales, *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la escultura barroca española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0*, quiere ser también un motor que permita poner en valor la imaginería de los siglos XX y XXI. Intrínsecamente relacionado con este fenómeno histórico-artístico de la revalorización de la profesión de imaginero, está el hecho que ha convertido la Semana Santa en un potente motor económico y de mecenazgo artístico, que desde aquí pensamos debemos aprovechar, formado a profesionales que sean capaces de dar respuestas puntuales a las demandas de asesoramiento que desde diferentes frentes se puedan necesitar.

Hay un punto más, que no quisiéramos dejar en el tintero. Ése no es otro que el objetivo de formar también a los futuros investigadores de la Historia de la escultura española. Eso mismo es lo que, en definitiva, persigue y busca *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la escultura barroca española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0*: analizar desde un enfoque interdisciplinar y transversal las claves del arte

enfoque interdisciplinar y transversal las claves del arte escultórico barroco español con todas las herramientas curriculares, disciplinares, pedagógicas, formativas… que sean posibles. Pero, para lograr nuestro objetivo, qué duda cabe que debemos partir de los conocimientos adquiridos. Por ello, nos parece irrenunciable y necesario conocer la urdimbre teórica, metodológica e historiográfica en cuyo seno se entretejen las respuestas al modo en el que la escultura barroca ha evolucionado, sin olvidar un estado de la cuestión de los temas anteriormente mencionados. Todo ello permitirá, con el apoyo imprescindible del profesorado universitario, la formación y cualificación de nuevos profesionales con una visión lo más completa y abierta sobre la teoría e Historia de la Escultura española de los Siglos de Oro como fundamento para el ejercicio de sus actividades laborales, vehículo estimulante de nuevas creaciones y situaciones en la dimensión socio-profesional de los artistas y por supuesto como legítima aspiración para la reivindicación de una de las piedras angulares que nuestro país supo aportar al universo barroco ampliado.

Notas

1 RAMOS GARCÍA, Joaquín (2002): "Motivación, entorno e investigación", en CAÑAL DE LEÓN, Pedro: *La Innovación Educativa*. Akal-UNIA. Madrid, p. 35.

2 POSTMAN, Neil (1999): *El fin de la educación*. Octaedro. Barcelona.

7. BIBLIOGRAFÍA.

ALMODÓVAR GARCÍA, Javier (1996): "Tras las huellas de Ulises", en *Premios Nacionales de Investigación e Innovación Educativas 1994*. Ministerio de Educación y Ciencia-CIDE. Madrid, pp. 229-236.

AMORÓS POVEDA, Lucía (2009): "Weblogs para la enseñanza-aprendizaje", en Píxel Bit. *Revista de Medios y Educación* nº 35, pp. 61-71.

ARROYO VÁZQUEZ, María Luz; SAGREDO SANTOS, Antonia y RÁBANO LLAMAS, Manuel (2013): "La historia estadounidense a través del arte: su análisis y recepción en el entorno virtual universitario español", en SANTAMARÍA LANCHO, Miguel & SÁNCHEZ-ELVIRA PANIAGUA, Ángeles: *Innovación Docente Universitaria en Entornos de Aprendizaje Enriquecidos*. UNED. Madrid, pp. 211-213.

ÁVILA RUIZ, Rosa María (2000): "Las concepciones de los alumnos sobre la obra de arte y sus implicaciones didácticas", en *Íber* nº 23, pp. 77-87.

ÁVILA RUIZ, Rosa María (2001): "El papel de la Historia del Arte en el currículum", en *Íber* nº 29, pp. 67-80.

BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del; JIMÉNEZ MICOL, Antonio José y MARÍN TORRES, María Teresa (2012): *Museo Salzillo: Espacio Educativo, Actas Congreso Internacional, Santiago de Compostela*, 7-9 de septiembre de 2011. Universidad. Santiago de Compostela, pp. 1212-1226.

BÁRCENA ORBE, Fernando (1994): "La educación como práctica reflexiva. El pensamiento práctico en la acción educativa", en *Premios Nacionales de Investigación e Innovación Educativas* 1992. Ministerio de Educación y Ciencia-CIDE. Madrid, pp. 215-240.

BIOSCA i FRONTERA, Eloi (2002): "Reconstruyendo el pasado: Enseñar con tecnologías de realidad virtual", en *Íber* nº 31, pp. 103-111.

BIOSCA i FRONTERA, Eloi (2010): "L'escultura románica a través d'unvideojoc", en *Perspectiva escolar* n º 342, pp. 59-65.

BIOSCA i FRONTERA, Eloi y BELLATTI, Illaria (2010): "La utilización de la realidad virtual en el aula para comprender la arquitectura", en *Her&Mus: heritage&museography*. vol. 2-2, pp. 95-97.

CALABRESE, Omar (1989): *La Era Neobarroca*. Cátedra. Madrid

CAMPOS FREIRE, Francisco (2008): "Las redes sociales trastocan los modelos de los medios de comunicación tradicionales", en *Revista Latina de Comunicación Social* nº 63, pp. 287-293.

CANTARELL BARELLA, Elena; BIOSCA i FRONTERA, Eloi; VINYOLES i VIDAL, Teresa María y SANCHO, Marta (2002): "Didáctica de la Historia y las nuevas tecnologías: paseo virtual por un castillo medieval", en *Comunicación y Pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos* nº 184, pp. 44-47.

CARBONELL SEBARROJA, Jaume (2002): "El profesorado y la innovación educativa", en CAÑAL DE LEÓN, Pedro: *La Innovación Educativa.* Akal-UNIA. Madrid, pp. 11-26.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1997). *Introducción al Método Iconográfico.* Tórculo Edicions. Santiago de Compostela.

ESCAÑO GONZÁLEZ, Carlos (2010): "Hacia una educación artística 4.0", en *Arte, Individuo y Sociedad* nº 22-1, pp. 135-144.

ESTEPA GIMÉNEZ, Jesús (2001): "El Patrimonio en la didáctica de las Ciencias Sociales: obstáculos y propuestas para su tratamiento en el aula", en *Íber* nº 30, pp. 93-106.

FËDOROV, Andrei N. (2005): "Siglo XXI, la Universidad, el Pensamiento Crítico y el Foro Virtual", en *Revista Digital* UMBRAL 2000, 17, 10 págs.

FERNÁNDEZ, Paz y GARCÍA SERRANO, Federico (2003): "Nuevas tecnologías e Historia del Arte. El Museo Imaginado de la pintura española fuera de España", en CABAÑAS BRAVO, Miguel: *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*. CSIC, Madrid, pp. 431-442.

FRISCHER, Bernard y DAKOURI-HILD, Anastasia (eds.): *Beyond Illustration: 2d and 3d Digital Technologies as Tools for Discovery in Archaeology*, Oxford: British Archaeological Reports-Archaeopress, 2008.

GARCÍA PÉREZ, Francisco Florentino (2002): "La motivación en la enseñanza de las Ciencias Sociales: estrategias y prácti innovadoras", en CAÑA DE LEÓN, Pedro: *La Innovación Educativa.* Akal-UNIA. Madrid, pp. 11-26.

GERVILLA, Enrique (1997): *Postmodernidad y educación. Valores y cultura de los jóvenes.* Dykinson. Madrid.

GINZBURG, Carlo (1994): *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Gedisa. Barcelona.

GOMBRICH, Ernest Hans (1986): *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid.

GONZÁLEZ TIRADOS, Rosa María (1999): "La innovación educativa en las universidades", en *Aula abierta* nº 73, pp. 93-102.

GUBERN, Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen. Barcelona.

GUILLÉN MOLINER, Mercedes (2010): "El análisis de una obra de arte: valoración del alumnado y del profesorado sobre la enseñanza de este procedimiento en los libros de texto", en *Proyecto Clío* nº 36. http://clio.rediris.es

HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier (1999): *Educación y cultura visual.* Octaedro. Barcelona.

HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier (2007): *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Graó. Barcelona.

JOHNSON, L., SMITH, R., LEVINE, A., STONE, S. (2010): *The 2010 Horizon Report. The New Media Consortium. Austin*.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús y VIGARA ZAFRA, Juan Antonio (2013): "Incorporación de herramientas interactivas y cooperativas para la difusión de los conocimientos y sinergias en los procesos de aprendizaje de asignaturas artísticas en entornos virtuales", en SANTAMARÍA LANCHO, Miguel & SÁNCHEZ-ELVIRA PANIAGUA, Ángeles: *Innovación Docente Universitaria en Entornos de Aprendizaje Enriquecidos*. UNED. Madrid, pp. 111-119.

LOZANO DÍAZ, Antonia (2004): "Comunidades de aprendizaje en red: diseño de un proyecto de entorno colaborativo", en *Teoría de la Educación,* nº 5. Disponible en: http://www.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_05/n5_art_lozano.htm. Consultado el 4 de Septiembre de 2013.

MARTÍN-MORENO CERRILLO, Quintina (2004): "Aprendizaje colaborativo y redes de conocimiento", en *Actas de las IX Jornadas Andaluzas de Organización y Dirección de Instituciones Educativas*. Granada, 15-17 de diciembre de 2004. Grupo Editorial Universitario, Granada, pp. 55-70.

PANTOJA CHAVES, Antonio (2011). "Los nuevos medios de comunicación social: las redes sociales", en *Tejuelo* nº 12, pp. 218-226.

PLAZA, Victoria; PLAZA, Carolina y CALVENTE, Daniel (2013): "El uso de las redes sociales en la educación superior: una experiencia piloto", en SANTAMARÍA LANCHO, Miguel & SÁNCHEZ-ELVIRA PANIAGUA, Ángeles: *Innovación Docente Universitaria en Entornos de Aprendizaje Enriquecidos*. UNED. Madrid, pp. 257-258.

PARRA CASTRILLON, Eucario (2010): "Las redes sociales de Internet: también dentro de los ámbitos de los estudiantes universitarios", en *Tendencias* vol. XI-2, pp. 193-207.

POL MÉNDEZ, Elena (1995): "La enseñanza y el aprendizaje del arte. Fundamentos y propuestas", en *Signos. Teoría y práctica de la educación* nº, pp. 68-83.

PORTALES RICART, Cristina (2008): *Entornos multimedia de realidad aumentada en el campo del arte. Tesis Doctoral*. Universitat Politècnica de València.

POSTMAN, Neil (1999): *El fin de la educación*. Octaedro. Barcelona.

PROYECTO CLÍO (2010): "Materiales didácticos. Reconstrucción virtual Labitolosa: curia y termas" *Materiales remitidos por los grupos de investigación URBS y GIGA*. Universidad de Zaragoza. Clío 36.

RAMOS GARCÍA, Joaquín (2002): "Motivación, entorno e investigación", en CAÑAL DE LEÓN, Pedro: *La Innovación Educativa*. Akal-UNIA. Madrid, pp. 27-47.

SEBASTIÁN LOZANO, Jorge (2003): "Imágenes digitales para la enseñanza de Historia del Arte: ejemplos, modelos y propuestas", en *Actas de Culturtec 2002. III Conferencia Europea sobre Empleo y Patrimonio Cultural, Promoción Económica y Nuevas Tecnologías en la Sociedad de la Información y del Conocimiento*. Editorial Complutense. Madrid, pp. 1-17.

RASCÓN MARQUÉZ, Sebastián y SÁNCHEZ MONTES, Ana Lucía (2008): "Las nuevas tecnologías aplicadas a la didáctica del patrimonio", en *Pulso* nº 31, pp. 67-92.

RICO CANO, Lidia y ÁVILA RUIZ, Rosa María (2004): "Los museos virtuales: nuevos ámbitos para aprender a enseñar el patrimonio histórico-artístico: una experiencia en la formación de maestros", en VERA MUÑOZ, María Isabel & PÉREZ i PÉREZ, David, *Formación para la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas*. Universidad. Alicante, pp. 205-216.

RIVAS NAVARRO, Manuel (2000): *Innovación Educativa. Teoría, procesos y estrategias*. Síntesis. Madrid.

RIVERO GRACIA, María Pilar (2009): "Museos y didáctica on line: cinco ejemplos de buenas prácticas", en Hermes: *Revista de museología* nº 1, pp. 110-114.

SÁNCHEZ AGUSTÍ, María (1997): "La simultaneidad de los estilos artísticos en la Edad Media. Un juego de simulación para comprender la arquitectura medieval", en *Íber* nº 14, pp. 65-77.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, María (2013): "Capacitación de docentes universitarios en materia de TIC e Innovación Docente: una experiencia desde la Universidad Internacional de Andalucía", en SANTAMARÍA LANCHO, Miguel & SÁNCHEZ-ELVIRA PANIAGUA, Ángeles: *Innovación Docente Universitaria en Entornos de Aprendizaje Enriquecidos.* UNED. Madrid, pp. 320-322.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2013): "Redes sociales al servicio de la In-novación Educativa Universitaria: nuevos sistemas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte", en DURÁN MEDINA, José Francisco: *Comunicación 2.0 y 3.0* .Visión Libros, Madrid, pp. 15-43.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2013): "Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación", en *Revista Historia y Comunicación Social,* nº 18, pp. 713-723.

SANTAMARÍA ANTONIO, Javier (2004): "Internet como recurso para la Historia del Arte", en *Íber* nº 41, pp. 19-34.

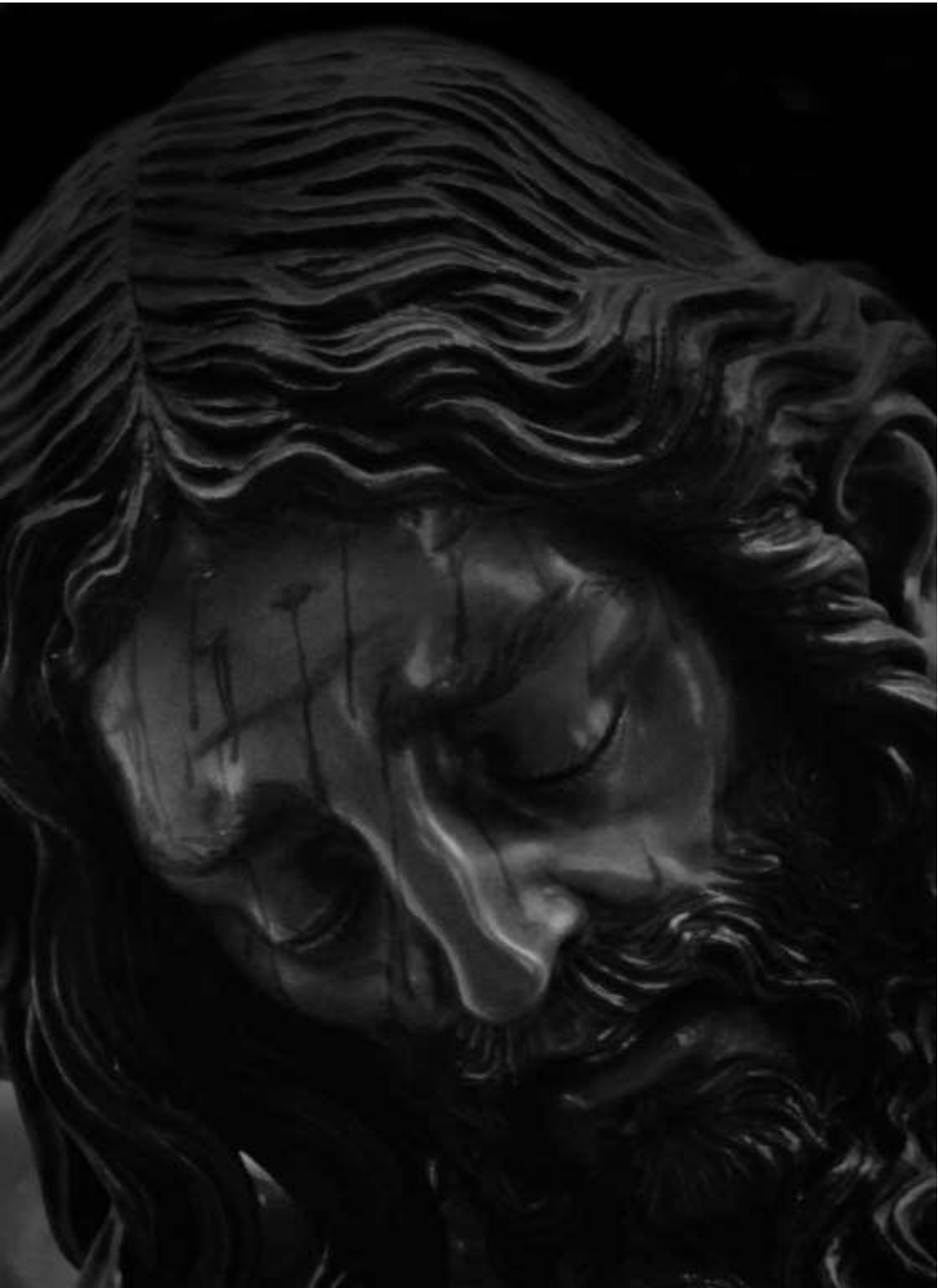
SERRAT ANTOLÍ, Núria (2001): "Museos virtuales como recursos para el área de Ciencias Sociales", en *Íber* nº 27, pp. 105-112.

SOLANO FERNÁNDEZ, Isabel María y SÁNCHEZ VERA, María del Mar (2010): "Aprendiendo en cualquier lugar. El podcast educativo", en *Píxel Bit. Revista de Medios y Educación* nº 36, pp.125-139.

SOBRINO LÓPEZ, Diego (2011): "El blog en el aula de Historia: experiencias didácticas". *Íber*, nº 68, pp. 92-99.

STENHOUSE, Lawrence (1997): *Cultura y educación.* Publicaciones del MCEP. Morón de la Frontera.

TREPAT i CARBONELL, Cristòfol A. (1995): *Procedimientos en Historia. Unpunto de vista didáctico*. Barcelona.

TREPAT i CARBONELL, Cristòfol A. (2003): “Didácticas de la Historia del Arte: Criterios para una fundamentación teórica”, en *Íber* nº 37, pp. 7-17.

ZAÑARTU CORREA, Luz María (2007): “Aprendizaje colaborativo: una nueva forma de Diálogo Interpersonal y en Red”, en *Contexto Educativo, Revista Digital de Educación y Nuevas Tecnologías*, nº 28, 9 págs.