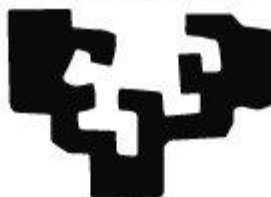


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Gratu Amaierako Lana

**ESTETIKA BARROKOAREN BIZIRAUPENA
ESPAINIAKO IMAJINAGINTZA
GARAIKIDEAN. QUINTÍN DE TORRE
ESKULTOREAREN ADIBIDEA.**

Egilea: Ander Carlos Prieto de Garay

Zuzendaria: Aintzane Erkizia Martikorena

Artearen Historia

Letren Fakultatea. Artearen Historia eta Musika Saila.

2019-2020 ikasturtea

Laburpena

Lan honetan, Espainiako imajinagintza arloan, estetika barrokoak XIX. mendetik aurrera gaur egunera arte izan duen biziraupen eta eboluzioa aztertzen dugu. Halaber, Quintín de Torre eskultorea eredutzat aurkezten dugu, imajinagintza barrokoaren arrakasta euskal lurralde periferikora ekarri zuen artista bezala.

Lan hau hiru gorputzetan antolatu dugu. Lehenengoan, irudi erlijiosoari sarrera orokorra egiten diogu, Aro Garaikidean izan duen bilakaera soziokulturala laburki azalduz. Irudiak zibilizazio primitiboetatik izan duen eragin soziala, batez ere sinesmen eta erlijioetan, egokia da aipatzea lanari sarrera emateko. Irudi kristauan zentratzen gara, horren barneko berezitasunak azalduz lehenik; eta bigarrenik, XIX. mendean bizi izan zuen krisia eta mende horren bukaeratik izandako garrantziaren berpiztea azaltzen dugu laburki.

Bigarren atalean, Aro Garaikideko Espainiako imajinagintzan estetika barrokoak izan duen eboluzioan sakontzen dugu. Lehenik, imajinagintza barroko espainiarrari sarreratxo labur bat egiten diogu, eta segidan barrokoaren nozioa garatzen dugu, teorialari batzuen ekarpenak aipatuz, imajinagintzara aplikatu daitezkeen ezaugarriak kontuan hartuz. Ondoren, imajinagintza garaikidean sartuta, arte honek gizartearen pentsaera eta ohiturak direla eta izan dituen aldaketak aurkezten ditugu. XVII. mendean eta XVIII. mendeko lehen hamarkadetan arrakasta gorena lortu ondoren, ideia ilustratuen eta Akademiaren indar-hartzearekin batera imajinagintzaren dekadentzia eta horren barnean egon zen eredu neoklasikoaren eta emaitza plastiko barrokoen arteko liskarra azaltzen dugu.

Gero, estetika barrokoaren birkontsiderazioaren azalpenari ekiten diogu, XIX. mende amaieratik aurrera eman zena, 1874ko errestituzio borboitarrekin batera, hemendik aurrera erlijiozkotasun katolikoa itzularazi baitzen. Elizak desamortizazioetan eta garai erreformistetan galdutako ondasun askoren berreskurapenaz aparte, Aste Santuaren eta kofradien populartasunaren berreskurapena azpimarratzen dugu, imajinagintzaren eta imajinaginen birloraldiaren faktore nagusi gisa. Honekin argi ikusten dugu Barrokoa ez zela XVIII. mendean geratu, eta nozio eta estetika unibertsal gisa, XX. mendeko imajinagintzan hegemonia lortu zuela. Imajinagintza barrokoaren ekoizpen masiboaren eraginez sortutako eskola neobarrokoa ere aipatzen dugu, eta

neobarrokoaren kulturaren baitan eman diren berrikuntzak: imajinagintza neobarroko gay delakoa, esaterako, edota industrialki seriean produzitutako irudi erlijiosoen fenomenoa.

Azken atalean, Quintín de Torre (1877-1966) eskultorearen kasua aurkezten dugu lan honetan. Izan ere, imajinagintza barroko garaikidearen testuinguruan, eskultore bilbotar honek imajinagintzaren loraldi nazionala euskal periferiara ekarri zuen, bere formazioan jasotako eraginak zirela eta. Valladoliden eta Gaztelako beste puntu batzuetan egona, Gregorio Fernándezen eta bere jarraitzaileen ezaugarri tekniko eta formalak bere obra askotan aplikatu zituen, elizetarako irudiak, erakusketatarako eskulturak eta prozesioetarako pausuak izan zitezkeenak.

Horrez gain, egur polikromatuan egindako imajinagintzaren teknika eta tratamendua erretratu partikular batzuetan aplikatu zuen, aurrekoarekin guztiarekin eta bere gainontzeko obra anitzarekin trebetasun handiko eskultoretzat kontsakratu zelarik. Lan honi artista zehatz batekin amaiera ematea aurreko orrialdeetan zehar azaldu diren kontzeptuak kasu zehatz batekin lotzea ahalbidetzen digu; gainera, imajinagin hutsa izatetik urrun, diziplina anitzeko eskultorea zela eta bere eskultura erlijiosoan ukitu pertsonal nabariak aplikatu zituela kontuan hartzen dugu.

Aurkibidea

0. Sarrera: helburuak eta metodologia	4
1. Irudi erlijiosoa eta mundu garaikidea	6
2. Estetika barrokoa Espainiako imajinagintza garaikidean.....	9
2.1. Zer da <i>barrokoa</i> ?.....	9
2.2. Espainiako imajinagintza modernitatean	12
2.3. Estetika barrokoaren errebalorizazioa imajinagintzan	15
3. Quintín de Torre (1877-1966) eskultorearen kasua	24
3.1. Quintín de Torreren izaera artistikoa	24
3.2. Imajinagintza barrokoaren eragina bere obrarengan.....	26
4. Konklusioak.....	33
5. Bibliografia eta iturriak	35

0. Sarrera: helburuak eta metodologia

Lan honetako helburu nagusia estetika barrokoak XIX., XX. eta XXI. mendeetako Espainiako imajinagintzan izandako biziraupenaren eboluzioa aztertzea da, garaiaren araberako pentsaera eta gertaera soziokulturalak kontuan hartuta. Era berean, Quintín de Torre eskultore bilbotarra eredutzat aurkezten dugu, zeinak hala bere obra erlijiosoan nola erretratu partikular batzuetan imajinagintza barrokoaren teknika eta ezaugarriak landu zituen.

Lanaren sarrera honetan azaldu behar dugu apiril hasieran oinarritik ekin geniola gai honi. Izan ere, GRAL honen proiektu originala, Barakaldoko Udalak eskatutako San Bizenteren elizaren ikerketa historiko-artistikoan zetzan, beranduago *K* aldizkariaren 2020ko alean argitaratuko zena artikulu moduan. Otsailetik hasita geunden bibliografia bilaketarekin, artxibo historikoan dokumentazioa bilatzen, eta Barakaldora ere lehen bidai bat egin genuen. COVID-19-agatik dekretatutako Alarma Egoeraren ondorioz, artxibo- eta landa-lana bertan behera utzi behar izan genuen, eta gai berri bat antolatu, bilaketa digitalaren bidez eskuragarri zeuden baliabideekin bideragarria izan zitekeena. XVIII. mendearen erdialdetik aurrera ekoiztu zen imajinagintza gure graduan ikusi ez dugunez, aztertzeko gai interesgarria iruditu zitzaigun hau.

Lan hau hiru gorputz nagusitan antolatua dago: lehenengoan, irudi erlijiosoari sarrera orokorra egiten diogu, eta bere egoera azaldu Aro Garaikideko gertaera politiko eta soziokulturalen arabera. Bigarrenean, imajinagintzan jada sarturik, estetika barrokoak genero honen baitan Aro Garaikidean izan duen eboluzioan zentratzen gara, lehen azpipuntuan imajinagintza barrokoaren eta barrokoaren kontzeptuaren inguruko sarrera bat egin ondoren. Hurrengo atalean, Quintín de Torre eskultoreak landutako imajinagintza azaltzen dugu, aurreko puntuan azaldutako kontzeptuak eskultore zehatz baten produkzioarekin lotuz. Azken bi atal hauek dira garrantzitsuenak, lanaren helburuak garatzen dituztenak, hain zuzen. Haietako bakoitza azpiataletan banatuta dago.

Gaiaren planteamendua metodologia formalistan dago oinarritua gehienbat. Hau da, lan honetan, barrokoak definitzen dituen forma artistikoak Aro Garaikideko imajinagintzan nola biziraun duten erreparatzen dugu, eta era berean, Quintín de Torreren eskulturan ezaugarri formal barrokoak bilatu eta aztertu. Testuinguru

ezberdinetako artelanek ezaugarri formal berdintsuak dituztela bistan denez, artelanen forma izan da lan honen ardatza.

Horretarako, bi zeregin nagusi burutu ditugu. Batetik, imajinagintza obrak aztertu ditugu, bai barrokoak bai garaikideak, parekidetasunak finkatuz. Bestetik, bibliografia bilaketaren aldetik, informazio gehiena lan honetako gaietan espezializatutako iturrietatik eskuratu dugu. Dena den, gure gaiarekin zerikusi zuzena ez duten beste arte-testu askotatik ere datuak atera ditugu, lanerako ekarpen interesgarriak azaltzen dituztenak edo atal batzuetarako sarrera gisa balio dutenak. Bestalde, beste diziplinetako iturriak ere erabili ditugu, testuinguruak emateko eta lanean zehar kontzeptuak lotzeko: historiari buruzko testuak, testu erlijiosoak edota semiologia-testuak. Gure gaiarekin harreman zuzena duten dokumentuetara jo genuen lehenik, eta alderdi orokorrakoak azaltzen dituzten iturriak bilatu genituen ondoren; haietako batzuk, testu espezializatu horietan erabilitako bibliografia zerrendan begiratzuz aurkitu genituen, PDF formatuan eskuragarri zeudenak.

1. Irudi erlijiosoa eta mundu garaikidea

Ukaezina da irudiak gizartean betidanik izan duen eragina eta garrantzia. Zibilizazio primitiboetan jada, gizakiek sortutako irudiek funtzio zehatz bat zuten, artistikoa edo dekoratiboa ez zena; irudiek funtzio magikoa zuten, haraindiko energiaren errepresentazio ziren¹. Irudien bidez, lurralde eta kultura guztietan, eta batez ere sinesmenak, erlijioak edo fanatismoak tartean daudenean, errepresentazioak presentzia gainditzen, baina efektu berezia eraginez: gizakiak irudikatua den horren presentzia jasotzen du irudia kontenplatzean².

Katolizismoan, arte sakratua Elizaren dogma eta bere sakramentuaren euskarrietako bat izan da. Gurtza-irudia eta debozio-irudia desberdintzen dira. Batetik, gurtza-irudiaren zentzua Jainkoaren presentzia irudikatzea da³. Jainkoaren autoritatetik dator, ez gizakiaren kontzientziatik; beraz, Jainkoaren hitz eta izaera hezurmamitua da gurtzazko irudia. Gurtza-irudiak natura bakarra du: jainkotiarra; gurtzazkoa den heinean, bigarren natura (artistaren interbentzioa) desagertzen da⁴. Sentimendu erlijiosozko izaera materializatzea, aldiz, debozio-irudian islatzen da. Debozio-irudiak zentzu negatiboa du, kristaua den artistak “fedearen esperientziatik” baitator⁵. Debozio-irudiak bi natura ditu, atzean dagoen artistaren ekoizpena nabaria baita. Fededunak esperientzia gizatiarra ikusten du debozio-irudiarengan, eta horregatik ez du autoritaterik⁶. Historikoki, katolikoaren fedea indartzeko funtsezkoa izan da debozio-irudia, gurtzazkoarekin batera.

Irudi erlijiosoa, ordea, krisi betean sartu zen XIX. mendeko Europa modernoan. Izan ere, industria-iraultzarekin batera, aurreko mendetik garatzen ari ziren ideia ilustratuei gehituta, agnostizismo eta antiklerikalismoa zabaldu ziren gizartean, Elizaren boterea eta mezenasgoa nabarmen kaltetuz. Horrek ondorio argiak izan zituen arte erlijiosoarengan. Gainera, joera artistiko modernoak agertzen hasi zirenean, inpresionismotik aurrera, figuratibismo tradizionala krisian sartu zen. Elizak, ordea,

¹ Gombrich, E.: *La Historia del Arte*. New York: Phaidon, 2009. 33 orr.

² Freedberg, D.: *El poder de las imágenes*. Madril: Cátedra, 1992. 46 orr.

³ Guardini, R.: *Imagen de culto e imagen de devoción*. Madril: Guadarrama, 1960. 21 orr.

⁴ Guardini, R.: “Sobre la esencia de la obra de arte” In *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 1968, 30. bol., 106. 322-338 orr. 325 orr.

⁵ *Ibid.*, 24 orr.

⁶ Guardini, R.: *Imagen de culto...* op. cit. 24, 25 orr.

tradizioari eutsi zion. Espainiako kasuan, esaterako, egurrezko pieza erlijiosoak fabrikatzen jarraitu zuten, gure mendera arte ailegatuz⁷.

Pentsaera erreformistak Elizaren boterea baldintzatu zuen bezala, kofradien komunitatera ere iritsi zen, eta enkarguak bideratzeko gaitasuna kendu zien. Erreforma tridentinoak eta espiritualitate barrokoak kofradien izugarriko hazkuntza bultzatu zuen XVII. mendean. Carlos III.aren agintetik aurrera, ordea, Estatuak Elizaren gainean jarri zuen presioa gero eta bortitzagoa izan zen, erlijiozkotasun popularra arrazionalizatu eta purifikatu nahian. Kofradiak Eliza-egituraren euskarrietako bat ziren, eta erlijiositate barrokoari jarraitasuna ematen ziotenez, erreforma ilustratuaren aurkako oztopo handia ziren⁸.

Erromantizismoaren hedapenetik aurrera, kutsu sentimentala eta espiritualak indarra hartu zuen berriz ere⁹; horrekin, gurtza- eta debozio- irudien fama hobetzen hasi zen XIX. mendearen erdialdetik aurrera. Bereziki Espainiaren kasuan, Alfontso XII.a 1874an tronura igo ondoren, Elizaren ondarearentzako onurak etorri ziren. Desamortizazioetan galdutako ondarearen zati handi bat berreskuratzeaz gain, ospakizun erlijiosoak indarberritu ziren. Hemendik aurrera politikak erlijioaren alde jokatu zuen, eta gizartea fedearen indarraren itzulera honen sostengu zen¹⁰. Erlijiozkotasunaren aldeko politika hauek XX. mendean jarraitu zuten, bereziki frankismoaren hasierarekin¹¹.

Bestalde, 1963ko Vatikanoko II. Kontzilioan sinatutako liturgia sakratuaren inguruko dekretuan, arte erlijiosoaren berrikuntza saiakera egin zen, arrakasta handirik izan ez zuena¹². Kontzilio horretako dekretuaren azken kapituluan historian zehar Eliza

⁷ Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A.: “Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la historia”. In: Cañestro Donoso, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 43-50 orr. 46 orr.

⁸ Martín García, A.: “Ilustración y religiosidad popular. El expediente de Cofradías en la Provincia de León (1770-1772)” In *Estudios Humanísticos de Historia*, 5, 2005. 137-158 orr. 138 orr.

⁹ Sauret Guerrero, T.: “La escultura religiosa española en el Siglo XIX”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 253-319 orr. 234 orr.

¹⁰ Ríos Moyano, S.: “Pervivencia y transformación: imagineros del Siglo XX”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 253-319 orr. 255 orr.

¹¹ Zorrozueta Santisteban, J.: *Aste Santuko pauso eta irudiak Bizkaian = Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundiko Kultura Saila, 2001. 21 orr.

¹² Sauret Guerrero, T.: op. cit., 46 orr.

korronte artistiko berrietara moldatu izan dela dago idatzita, baina betiko eskakizuna ahaztu gabe: artea liturgiaren arauetara eta Elizaren eskaeretara moldatu behar dela; hortaz, artistaren indibidualismoak ezin du obraren izaera zerutiarra gainditu, transmititzen duen mezua komunitate kristau osoarentzako ulergarria izan behar baitu¹³.

Kontuan hartu behar dugu, gainera, irudi erlijiosoak sentiberatasuna eta kommozioa sorrarazi behar zuela fededunarengan, balore traszentalak transmititzeko¹⁴. Espainiako kasuan, imajinagintza arloan, ikuslea hunkitzeko mintzaira egokiena hainbeste arrakasta izan zuten egurrezko irudi polikromatu barrokoen estetikarengan aurkitu zuten: pertsonaia biblikoen irudi eta eszenak, dramatismoz eta errealismoz beterikoak baina baretasun jainkotiarra transmititzen zutenak, ziren fededunaren limurtzerako eraginkorrenak¹⁵. Horixe da hurrengo atalean aztertuko duguna.

¹³ Montoya Alonso, C.: *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*. Argitaratu gabeko tesia. Madril: Universidad Complutense de Madrid, 2005. 61 orr.

¹⁴ Sauret Guerrero, T.: op. cit., 47 orr.

¹⁵ Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A.: op. cit., 48 orr.

2. Estetika barrokoa Espainiako imajinagintza garaikidean

2.1. Zer da *barrokoa*?

Atal honetan, Espainiako barrokoaren estetikak imajinagintza garaikidean izan duen biziraupena aztertuko dugu. Barrokoaren estetika diogunean, XVII. mendean agertu eta XVIII. mendeko bigarren erdira arte iraun zuen egurrezko eskultura erlijiosoak aurkeztzen zuen ezaugarri plastiko eta formalei egiten diogu erreferentzia. Trentoko Kontzilioko azken bilkuran 1563an sinatutako dekretuak zuzentzen zuen *decorum*-ean oinarritzen ziren irudi hauek; hau da, idatzi apokrifoetan edo legenda asmatuetan esandakoa errefusatzuz, gurtza-irizpideak bete behar zituzten¹⁶. Horretarako, irudiek egiantzekotasuna aurkeztu behar zuten, hala tailuan nola polikromian, baita jantzietan ere¹⁷.

Ezaguna den bezala, Gaztelako eta Andaluziako eskolak nabarmendu ziren imajinagintza barrokoan, XVII. mende amaieran eta hurrengoaren lehen erdian Levanteko artistak gehituko zirelarik. Irudi naturalistak eta adierazkorrak sortzen zituzten, aurpegi eta deklamaziozko edo minezko jarrera espresiboekin, fededunaren erlijiositatea eta eraspina biziki piztearren. Gaztelako eskolan, errealismo zintzo eta dramatikoa irudikatzen zuten obretan¹⁸ (1 ir.), Andaluziako foku ezberdinetan irudi idealizatuagoak ekoitzi ziren bitartean, espiritualtasun jainkotiarraren bilaketan¹⁹ (2 ir.). XVIII. mendearen lehen erdian jarraitasuna izan zuen imajinagintza barrokoak, eta XVII. mendeko fokuen nagusitasunari Levanteko eskolak gehitu zitzaizkien.

Mintzaira plastiko hau, hala ere, ez zen mende horietan geratu. Eredu barrokoa, izaera unibertsal bezala, hurrengo mendeetan, biziraun zuen, era batean edo bestean. Ikuspegi formalista erabiliz, teorilari batzuek barroko terminoa jarrera edo nozio gisa

¹⁶ Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A.: op. cit., 45 orr.

¹⁷ Vélez Chaurri, J.J.: “La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca”. In: CAÑESTRO DONOSO, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 521-538 orr. 524 orr.

¹⁸ Méndez Hermán, V.: “Sobriedad y proyección de Castilla”. In: *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 3. bol.: *Las historias de la escultura barroca española*. Antequera: Ex Libric, 2016. 19-122 orr. 29 orr.

¹⁹ López-Guadalupe Muñoz, J.J.: “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”. In: *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 2. bol.: *Escultura barroca andaluza*. Antequera: Ex Libric, 2016. 19-70 orr. 48 orr.

interpretatu dute beren ikerketetan, barrokoaren esentzia mundu garaikidera aplikatzeko ariketara bideratuz. Baina, zer da barrokoa eta nola defini dezakegu?



1 ir.: Gregorio Fernandez, *Kristo zutabera lotua*. 1619 inguru. Valladolid, Santa Vera Cruz eliza.

2 ir.: Pedro de Mena, *Mater Dolorosa*. 1673. Madril, Descalzas Reales monasterioa.

Heinrich Wölfflin teoria formalistaren fundatzaile eta teoriko nagusiak artelana testuinguru historiko-sozial batekin erlazionatu beharrean, obrak aurkezten zuen forma zuen aztergai; forma horiek, beraz, artearen historian noiznahi eta nonahi errepika zitezkeen. Hortaz, molde barrokoak garaiaren arabera funtzio eta ikuspuntu jakin bat du, eta historian zehar askotan errepika daiteke²⁰. Ikuspegi piktoria barrokoaren ezaugarrietako bat da; hots, mugimendu bizia eta kolore eta tonalitateen azentuzioa. Bestalde, forma irekiak ikusten ditugu barrokoan, lerro horizontal eta bertikalek sortutako mugak ezabatzen direlarik, obraren kanpoaldeko faktoreekin harremanak finkatzeko. Halaber, barrokoak ez du naturaren mimesi zehatza egiten; obrak transmititu nahi duenaren arabera, puntu zehatz batzuk nabarmendu edota irudiaren pertzepzio zehaztugabea erakuts dezake egileak²¹.

Eugenio d'Ors filosofoak ere, 1935ean argitaratutako *Lo Barroco* obran, analisi historizista bazterten zuen, eta barrokoa kategoria gisa kontentatu; bere lengoia jarraituz, *eon* gisa. Nolabait azaltzearen, *eon* delakoa konstante estetikoa da, errealitate berrituan aurkeztu dena²². *Eon* hau era ezberdinetan agertzen da historian zehar, eta barrokoa horietako bat da: historiako edozein mugimendu artistikotan eman daiteke. Gainera, *eon* barrokoa genero bezala hogeita bi kategoria edo espezieetan. D'Orsentzat Barrokoa estetika esparruko jarrera esentzietako bat da, eta Klasizismoaren arrazoia eta bateratasunaren kontra, naturaren deformazio eta arintasuna irudikatzen du. Dinamismoa, multipolaritatea eta naturalismoa ematen dira Barrokoaren baitan²³.

Bestalde, Luciano Anceschi ikuspuntu inpartzialagoa ezartzen du, barrokoaren nozioa anbigua iruditzen baitaio: diskurtso kritikoaren baitan, Barroko kontzeptua kulturaren eta artearen arloko sinbolo historiko gisa edo errealitatearen interpretazio metafisikoaren betiereko konstante gisa definitzea du xede nagusi²⁴. Barrokoan, pasioei, emozioei, bertuosismoari, eszenografia ilusionistek eta kolore eta argi-ilunen kontrastei irekitzen zaizkion hizkuntza konfiguratu da, dramatismoz, teatro-izaeraz eta

²⁰ Wölfflinen teoriatik ateratako ideia nagusia. Wölfflin, H.: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madril: Espasa-Calpe, 1952.

²¹ Noriega, S.: "Heinrich Wölfflin y la pura visualidad" In *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 21, 2006. 174-195 orr. 191 orr.

²² d'Ors, E.: *Lo Barroco*. Madril: Tecnos, 1993. 10 orr.

²³ Naturalismo terminoa Gargantak planteatzen du d'Orsek aipatutako panteismoaren orde, bere ustez akats terminologikoa dena. Garganta, J. de: "Eugenio D'Ors y el concepto de Barroco" In *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 14. bol., 54, 1949. 447-449 orr. 447 orr.

²⁴ Anceschi, L.: *La Idea del Barroco*. Madril: Tecnos, 1991. 42 orr.

oparotasunez beteriko irudiak sortzeko. XIX. mende bukaeran barrokoaren balio handitzea eman zenetik, barrokoaren nozioa kultura eta pentsamendu modernora moldatu izan da, Espainian bereziki, Anceschik, herrialde barroko, *naturaliter*, kontsideratzen duena²⁵.

Azkenik, Severo Sarduyren esanetan, XVII. mendeko Barrokoaren mugimendu eta dinamismoa, jarrera orokorrean eta horren ordezkari diren objektuen gaitasun formal bihurtu zen²⁶. Horren ondorioz, Barrokoa espirituaren kategoria bat da, eta edozein garaitan eman daiteke²⁷. Wölfflinen formalismoaren eragina agerian utziz, barrokoaren ideiak berreskuratu eta garaikidetasunera moldatzen dituen joera aurkezten digu Sarduyk.

Azaldutako ideia hauek aintzat hartuta, barrokoaren esentzia, garaiaren pentsamolde eta gustu estetikoaren arabera eralda eta molda daitekeela ikus dezakegu. Horrela, imajinagintzaren kasuan, XVII. eta XVIII. mendeetako obretan garatutako eredu estetikoa ondorengo imajinagintzan agertu da, zirkunstantzia eta artisten helburuetara egokituz.

2.2. Espainiako imajinagintza modernitatean

Imajinagintzaren alorrean jada sakonduz, arte honek popularitasuna izaten jarraitu zuen XVIII. mendetik aurrera. XIX. mendeko eskultura erlijiosoan, marmola, brontzea, terrakota, igeltsu eta eskaiola lantzen baziren ere, egur polikromatua zen material ohikoena²⁸. Mende honetan, imajinagintzan ere, arau neoklasikoa zen onarpen ofiziala zuena eta erakusketetan errekonozimendua lortzeko (Akademien sorkuntzarekin, imajinagintza piezek erakusketetan lekua ere baitzuten) artistek jarraitu behar zutena.

Espainiako Ilustrazioaren ideologia erreformista eta aurrerakoia zen, eta noblezia eta kleroaren pribilegioak ezabatzea zuen helburu nagusi, Estatu moderno baten

²⁵ Ibid., 129 orr.

²⁶ Díaz, V.: "Severo Sarduy y el método neobarroco" In *Confluente*, 1. bol., 2, 2010. 40-59 orr. 42 orr.

²⁷ Calabrese, O.: *La era neobarroca*. Madril, Cátedra, 1989. 31 orr.

²⁸ Rincón García, W.: "Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España". In: Cañestro Donoso, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 471-504 orr. 472 orr.

eraikuntzarako. Dena den, izaera moderatuko erreakzioa zen; ilustratuen kopurua baxua zen, pentsaera arrazionalistak hesiak zituen, eta fede kristauak indar handia zuen oraindik gizartean. Borboien erreformismoa fede katolikoarekin bateragarria zen, eta berrikuntza nagusia Elizaren boterearen mugatzean eta arlo batzuetan Estatuarekiko menpe uztean zetzan²⁹.

Horrela, XIX. mendeko Espainian eskultura erlijiosoa ekoizten jarraitzen zen. Hala ere, irizpide akademizisten baldintzatzailea dugu batetik, eta enkargu kopuruaren beharpena bestetik. Bai partikularrak bai ofizialak, enkarguak askoz urriagoak izan zirenez, diziplina honetara dedikatzen zirenen kopurua baxuagoa zen ere³⁰. Horri gehitu behar diogu kofradiek eta Aste Santuko prozesioek galdutako entzutea, deboziorako irudien eskasia eragin zuena; eta egiten ziren horietako asko, tradizio barrokotik urruntzeko saiakera erakusten zuten³¹.

XVIII. mendearen erditik aurrera eskultore on baten formazioa Akademiaren esku izatera pasatu zenean, gremio-sisteman trebatu zirenek lantzen zuten eredu barrokoaren aurkako erasoak ugariak izan ziren. Azken eredu hau espainiar publikoaren gustukoa zen, akademikoen ustez gizarte ezjakina zena³². XIX. mendeko lehen hamarkadetan, imajinagintza barrokoak bizirauteko ahalegina egin behar izan zuen, eredu akademiko-neoklasikoen aurrean. Barrokoarekin alderatuz, eskultura neoklasikoak kalitatea galdu zuen, bai irudien estatismoagatik eta espresio hotzengatik, baita tenpluetan irudiak eta konposizio eskultorikoak jartzeko espazio txikiarengatik ere³³. Ideia neoklasikoak agertzen zituzten emaitza plastikoek, gainera, ez zuten kommozioa eta jaiera erlijiosoa laguntzen. Garai horretara egokitzen ziren adierazpen plastikoaren aldeko apustu honek, irudiek fededunarengan debozio sentimendua esnatzeko beharra, Trentotik aginduta, ez zuen betetzen³⁴.

Hala eta guztiz ere, eraspena pizten zuten obrak sortu zituzten eskultoreak baditugu; hau da, irudietan estetika barrokoa lantzen zutenak. Besteak beste, Ramón

²⁹ Morales Moya, A.: “La ideología de la ilustración española” In *Revista de Estudios Políticos*, 59, 1988. 65-105 orr. 84 orr.

³⁰ Sauret Guerrero, T.: op. cit., 247 orr.

³¹ Ibid., 61 orr.

³² Zorrozueta Santisteban, J.: *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundiko Kultura Saila, 1998. 23 orr.

³³ Zorrozueta Santisteban, J.: “Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco. Estado de la cuestión” In *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 21, 2002. 47-72 orr. 59 orr.

³⁴ Sauret Guerrero, T.: op. cit., 235 orr.

Álvarez Moretonen³⁵ (1831-1896) obran ikus ditzakegu zantzu barrokozante hauek. *Erorialdia*-ren pausuan (3 ir.), hala Kristoren sufrimendu-espresioak eta jarrera deserosoak nola gainerako pertsonaien adierazkortasun eta jarrerek bere obrako sustraitze barrokoa agerian uzten dute. Konposizioa irekia da, Kristok kanpoalderantz begiratzen baitu, fededunaren gupida bilatu nahian. Taldearen mugimendua bizia da, eta pertsonaien jarrera dramatikoek osatzen dituzten lerroak, dinamikoak eta arinak. Jarrerek eta oihalen tolesdurek argi-ilunen kontrasteak sortzen dituzte, nabarmendu nahi diren elementuak (Kristoren aurpegia, Mariaren besoak...) argi bizia jasotzen dutelarik.



3 ir.: Ramón Álvarez Moretón, *Erorialdia*. 1866-78. Zamora, Aste Santuaren museoa.

Ideal neoklasikoa zentzu puruenean beren imajinagintza piezetan islatu nahi izan zuten artisten artean, Damià Campeny (1771-1855) kataluniarra aipa dezakegu; bere obra erlijiosoan, pertsonaien adierazkortasuna hotza da, eta konposizioak, estatikoak (4 ir.)³⁶. Arrazoia oinarritzat zuten artista hauek onarpen ofiziala lortu zuten, baina planteamendu barrokoa beren ekoizpenetara aplikatzen zuten artisten eskutik aterako ziren fededunarengan eraspen handiena sorrarazten zituzten emaitzak.

Akademizismoak joera barrokozantea errefusatzen zuen, eta hori zen arazo handiena arau akademikotik kanpoko mintzaira espresiboak lantzen zituen

³⁵ Zambudio Moreno, A.: “Ramón Álvarez Moretón: hacedor de una escuela de imaginería”. In: Vidal Bernabé, I. & Cañestro Donoso, A. (koord.): *Arte y Semana Santa*. Alacant: Hermandad del Cristo, 2016. 327-343 orr. 332 orr.

³⁶ *Ibid.*, 503 orr.

artistarentzako, artearen merkatutik bizi nahi bazuen. Honi gehitu behar diogu pentsaera berria zela eta, zaila zela imajinagintza barrokoaren esentzia eta erlijiozkotasunera itzultzea. Hala ere, adierazpen plastiko neoklasikoek, ez zuten emozionaltasun espirituala behar bezala transmititzen, oreka formala bilatzeko saiakeran. Dikotomia honen gainean egon zen Espainiako XIX. mendeko eskultura erlijiosoa.



4 ir.: Damia Campeny, *Kristoren ehorzketa*. 1816-17. Bartzelona, Santa María del Pi basilika.

2.3. Estetika barrokoaren errebalorizazioa imajinagintzan

Eredu neoklasikoaren inposizioa, ordea, XIX. mendearen azken laurdenean lautzen hasi zen. Batetik, erromantizismoak sentimentaltasunaren eta erlijiositatearen gorespena ekarri zuen³⁷. Honek estetika barrokoaren birloraldiarekin bat egin zuen; esan dezagun, honen harira, d'Orsek Erromantizismoa Barrokoaren espezieetako bat

³⁷ Sauret Guerrero, T.: op. cit., 234 orr.

konsideratzen zuela³⁸. Bestetik, Alfontso XII.aren Berrezarkuntza borboitarrekin, 1874tik aurrera, Elizak Mendizabalen desamortizazioetan galdutako ondarearen zati handia berreskuratu zuen. Aste Santuaren ospakizuna populartasuna berriz ere irabazten hasi zen Berrezarkuntzan, eta loraldia XX. mendeko hasierako hamarkadetan ezagutu zuen, interes turistikoa nazionaleko ospakizun bihurtu zelarik: herriaren harrera masiboa izan zuen eta ekintza kultural turistikoa erakargarria izaten hasi zen. Andaluzian, Gaztelan eta Levante zonaldean zuen populartasun gehiena, Barrokoan bezalaxe³⁹.

Prozesioen instituzionalizazioa eman zen, gizarte burges berria bultzatzaile eta euskarri nagusia izan zelarik, eta kofradiek indarra hartu zuten⁴⁰. Erliziozkotasunaren eta Aste Santuaren berpiztea izan zen imajinagintza barrokoaren berreskurapena eragin zuena, XVII. eta XVIII. mendeetako eskola edo fokuetan batik bat⁴¹. Eredu hau fededunaren debozioa esnatzen zuen estetika zela onartu zen, eta jarraitasuna izan du egun arte, bere eboluzioan zehar interpretazio eta ikuspegi berriak garatu direlarik⁴².

Imajinaginen gremiora gero eta kide gehiago gehitzen joan ziren. Andaluziak produkzio oparoena zuen, formazio eta kalitate oneko imajinaginekin, egun bezalaxe. Faktore nagusia soziologikoa da, hau da, andaluziarrek betidanik izan duten “izaera, ohitura eta bizitzeko modu barrokoa”, prozesioetako eta elizetako irudietan beren adierazteko era eta fedearekin dialogoa finkatzeko hizkuntza propioa aurkitu dutelarik⁴³. Horrela, imajinagintzaren birloraldiarekin batera, izaera barrokoaren berragerpena eman zen.

Aste Santuaren populartasuna eta imajinaginaren ofizioa Espainiako lurralde osoan zabaldu ziren. Imajinagin asko mende hasieran jarduten zuten maisu hauen tailerretan lehen ikaskuntza jaso eta gero, Arte eta Ofizioetako Eskolara edo San Fernandoren Goi-mailako Eskolara sartzen ziren formazio akademikoa jasotzeko. Bazeuden ere tailerretik atera ez zirenak eta formazio osoa Akademian jaso zutenak⁴⁴. Haien karrera osoan imajinagintza piezak eskusiboki ekoitzi zituztenak asko izan ziren,

³⁸ Garganta, J. de: op. cit., 449 orr.

³⁹ Ríos Moyano, S.: op. cit., 253 orr.

⁴⁰ Esteve Secall, R.: “Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa andaluza” In *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, 6, 2001, 93-103 orr. 98 orr.

⁴¹ Ríos Moyano, S.: op. cit., 255 orr.

⁴² Ibid., 255 orr.

⁴³ Abascal Fuentes, J.: *Permanencia y Vigencia de las Formas y Principios Barrocos en los Escultores Imagineros Sevillanos del Siglo XX*. Argitaratu gabeko tesia. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982. 5, 6 orr.

⁴⁴ Ríos Moyano, S.: op. cit., 256 orr.

baina bazeuden ere diziplina anitzeko artistak, irudi erlijiosoz gain eskultura zibila ere gauzatu zutenak, bestelako material eta mintzaira plastikoak garatuz; Quintín de Torre (1877-1966) edo Mariano Benlliure (1862-1947)⁴⁵, besteak beste.

Era berean, planteamendu barrokoan oinarrituta, ukitu pertsonalak agerian uzten zituzten eskultoreak ez ziren gutxi. Esaterako, Francisco Palmak (1918-1985), 1866an zizelkatutako *Gau Iluneko Kristoa*-n (5 ir.), errealismo dramatiko muturrera eramaten du, Kristo izaera jainkotiar eta idealizaziotik askatuz. Gregorio Fernandezen eragina nabaria da, baina obra honen barrokismoa handiagoa da, Kristoren hilotz-itxura erabatekoa baita, hala hazpegieta nola jarreran, bere gorpuaren zama osoa aurrerantz inklinatuta baitago⁴⁶. Purutasun-oihala erortzen ari da, eskulturari mugimendu gehiago gehituz.

Hainbestera izan zen, imajinagintza arloan, eredu barrokoaren berreskurapen eta errepikapena XX. mendearen lehen bi herenetan, ezen eskola bihurtu baitzen, neobarrokoa deritzoguna⁴⁷. Eskola neobarrokoa pixkanaka eraikitzen joan zen, eta imajinagin garaikideetako asko hurrengo erreferente egin ziren; izan ere, imajinagin askorentzako, Barrokoko maisuak erreferente zuzenak izan beharrez, Francisco Buiza (1922-1983) edo Luis Álvarez Duarte (1949-2019), besteak beste, XX. mendeko imajinagin garrantzitsuenetakoak, jarraitu beharreko ereduak ziren haietzako⁴⁸. Imajinagintza neobarrokoaren ekoizpen-foku nagusienak Barrokoan nagusitu zirenekin bat datoz, eta Andaluzia nabarmendu da bereziki. Leku hauetan, hain handia izan da barrokoaren arrakasta imajinagintzan, non arte hau masen fenomeno bihurtu den⁴⁹.

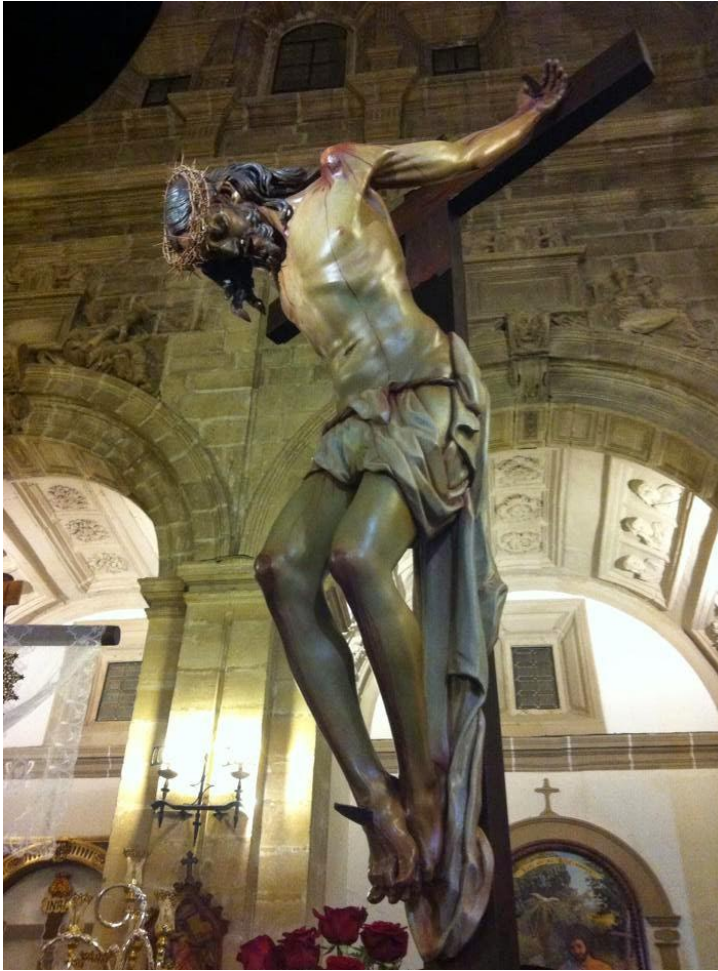
⁴⁵ Ibid., 268 orr.

⁴⁶ Lorite Cruz, P. J.: “La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX: Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos”. In: Campos y Fernández de Sevilla, F.J. (koord.): *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010. 853-868 orr. 855 orr.

⁴⁷ Ortiz Carmona J.A., Fernández Paradas, A.R. & Sánchez López, J.A.: “Entre la posmodernidad y el homoerotismo: la imaginería procesional del siglo XXI y el neobarroco gay”. In *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 35, 2013. 33-55 orr. 35 orr.

⁴⁸ Fernández Paradas, A.R.: “¿Y ahora qué? El siglo XXI y la post-imaginería”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 321-331 orr. 324 orr.

⁴⁹ Ibid 322-324 orr.



5 ir.: Francisco Palma, *Gau Iluneko Kristo*. 1966. Úbeda, María Auxiliadora santutegia.

70. hamarkadan, alegia, modernitatearen amaieran eta aro postmodernoaren hasieran, aurkitu zuen imajinagintza neobarrokoak bere goreneko puntua, eta 90. hamarkadan eta XXI. mendean arrakasta izaten jarraitu dute, Andaluzian batez ere. Kronologia honek, Omar Calabresek planteatutako Aro Neobarrokoa delakoarekin bat egiten du. Neobarroko terminoa arlo soziokulturalera aplikatzen du, postmoderno hitzaren kontrapuntu gisa, bere esanetan jatorrizko esanahitik atera dena⁵⁰. Barrokoa portaera orokortzat hartuta, gaur egungo kulturaren funtzionamendu estruktural askotan, printzipio barroko asko berragertu eta moldatu dira; simetria eta ordena baztertzeko dituzten forma kulturalak daude, dinamikotasunari lekua uzten diotenak⁵¹.

Bere ustez, gehiegikeriarekin erlazionatuta dago gure garaia; alegia, gauza berriak frogatzeko eta moldeak hausteko garai kulturalean gaude⁵². Imajinagintza neobarrokoaren kasuan, askotan Barroko tradizionaleko efektismoa eta eszenografia teatralak gainditzen dira; hau da, gure kasuan, XVII. eta XVIII. mendeko imajinagintza

⁵⁰ Calabrese, O.: op. cit., 28 orr.

⁵¹ Ibid., 32 orr.

⁵² Calabrese, O.: "Neobarroco" In *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 1, 1991. 25-31 orr. 27-28 orr.

baino are barrokoagoa da gaur eguneko⁵³. Oso egokia da, kasu honetan, Juan Manuel Miñaroren *Ecce Homo* (6 ir.) erakustea, non gehiegikeria eta dramatismoa muturrera eramán duen autoreak, gehiegizko odolaren irudikapenaren eta irudiaren hiperrealismoaren bitartez.



6 ir.: Juan Manuel Miñarro, *Ecce Homo*. 2009. Guadix (Granada), Las Lágrimas ermandadea.

Horrez gain, errepikapena kreatibitate ezera lotuta egon arren, Calabreseren ustean, gure mass-media kulturean seriean kontsumitutako fikziozko produktuen sofistikazioak errepikapenaren estetika sorrarazi du. Aste Santuaren kasuan, imajinagintzaren kontsumo masiboak aurretik sorturikoaren errepikapena eragin du. Era berean, errepikapenarekiko tendentzia honek birtuosismoarekiko obsesioa ekarri du, barrokoaren ezaugarri tradizioaletako bat⁵⁴. Erlijiositate barrokoa itzularazteko saiakeran, beraz, printzipio plastiko barrokizanteak berreskuratu eta moldatu dira imajinagintzan, era zatikatuan, hurrengo ideiarekin bat eginez: Calabreseren ustez, elementu zatikatuen gustuarekiko garaian gaude; kultura garaikideak, fenomeno global eta unibertsaleatik ateratako pusketekin estetika bat sortu izan du⁵⁵.

⁵³ Fernández Paradas, A.R.: op. cit., 306 orr.

⁵⁴ Calabrese, O.: op. cit., 27 orr.

⁵⁵ Ibid., 28 orr.

Mass-mediaren indarra eta gizarte postmodernoko fenomeno berriak imajinaginarean irudia eta imajinagintza sustatzeko oso onuragarriak izan dira. Batetik, mass-mediak eta sare sozialek Aste Santuaren hedapenean lagundu dute⁵⁶. Aste Santua berrasmatu da, bere balore erlijiosotik haratago balore antropologiko-soziologikoa bereganatzeko, eta horrekin, imajinagina bera ere mass-media bihurtu da⁵⁷. Bestetik, ekoizpenen atzean dagoen asmoa ere aldatu da, gaur eguneko garapen kulturala dela eta: imajinagintza Aste Santuaren eta bere funtzio debozionalaren mugak zeharkatzera heldu da, soilki alor estetikoarekin edota kontsumoarekin erlazionatzera arte⁵⁸.

Mass-mediaren indarrak, gure gizarteko ohitura eta pentsamenduekin bat, interpretazio berritzaileei ere ireki die atea. Neobarroko gay delakoa aipatu behar dugu, imajinagintza garaikidearen ikerketan agertu den teoria oso interesgarria. Teoria honen arabera, Francisco Romero eta Antonio Bernal ordezkari nagusi dituen eskultore multzo batek, neobarrokoak irekitako bide berria aprobetxatuz (irudiaren zama debozionala arindu eta azaleko alderdietan gehiago erreparatzea, alegia), pertsonaia maskulinoengan “edertasuna edertasunagatik” landu eta homoerotismoa eta morboa nabarmendu nahi izan dute⁵⁹ (7 ir.). Ezaugarri hauek pertsonaien espresioen bidez eta tradizionalki genero femeninoarenak kontsideratuak izan diren rol eta jokaerak esleitzearen bidez irudikatzen dituzte⁶⁰.

Eguneko zirkunstantziak kontuan hartzea beharrezkoa zaigu neobarroko gay fenomenoa azaltzeko: homosexualitateak azken urteetan Aste Santuaren testuinguruan izan duen onarpena; Eliza Katolikoak zabaldutako printzipio tradizionalen eraginaren murrizketa; maskulinitasunaren garrantziaren galera eta “homo sentimentalaren” (8 ir.) balioespena⁶¹; eta gimnasioaren kulturaren zabalpena, eskultore hauek gimnasioetan kultibatzen den gorputz maskulinoaren ideal hedonista beren obrara eramaten baitute⁶², zama homoerotikoa nabarmenduz. Horrenbestez, imajinagintza neobarrokoaren ideien baitan ez dago eredu barrokoaren errepikapen hutsa, batzuetan, momentuko pentsaera

⁵⁶ Ortiz Carmona, J.A. ...: op. cit., 37 orr.

⁵⁷ Fernández Paradas, A.R.: op. cit., 321 orr.

⁵⁸ Ibid., 324 orr.

⁵⁹ Ortiz Carmona J.A., Fernández Paradas, A.R. & Sánchez López, J.A.: “La teoría estética del neobarroco gay: la escultura como modelo de comunicación social”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 333-345 orr. 334 orr.

⁶⁰ Ortiz Carmona, J.A.... “Entre la...”: op. cit., 50 orr

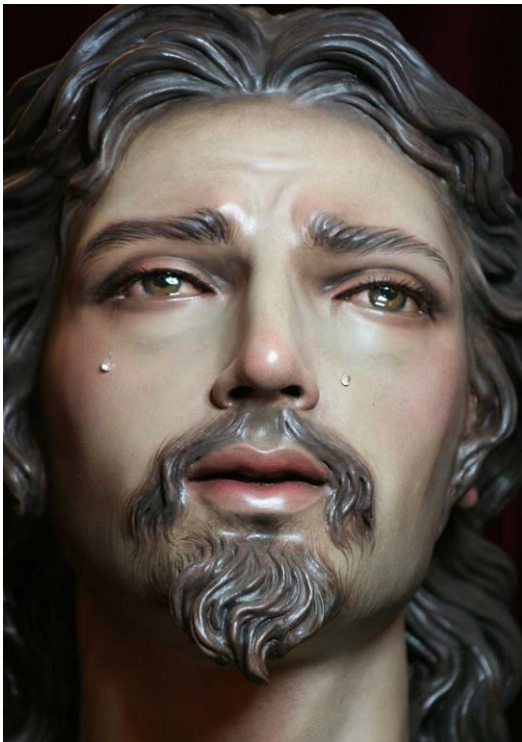
⁶¹ Ortiz Carmona, J.A.... “La teoría...”: op. cit., 343 orr.

⁶² Ibid., 337 orr.

eta gertaeretara egokituz, mintzaira barrokoa oinarritzat duten berrinterpretazioak ematen baitira. Azaldutako teoria hau eztabaidagarria da, aipatutako ezaugarriak ez dutelako zertan izan erlaziorik gay izaerarekin. Dena den, argia da pertsonaia maskulinoak irudikatzeko eran aldaketa egon dela, imajinagin hauen kasuan.



7 ir.: Francisco Romero, *Kristo zutabera lotuta* taldeko lekaio bat. 2007. Martos (Jaen), Umiltasunaren eta Pazientiaren Kristo Santuaren kofradia.



8 ir.: Antonio Bernal, *San Joan*. 2008. Cabra (Kordoba), Arimen Kristo Santuaren ermandadea.

Atal honekin bukatzeko, XIX. mendean zabaldutako serie-produkzioa dela eta imajinagintzaren esparruan eman den ekoizpen industrial aipatuko dugu. Espainian imajinagintza piezak produzitu zituzten tailer askoren artean, Olotekoa da ezagunena, eta gaur egun aktibo jarraitzen duen gutxietakoa. 1880an sortua, gehienbat eskaiolazko irudi erlijiosoak seriatu ditu, Espainia osotik zabaldu direnak (9 ir.). Eskaiolazko piezak ez ezik, kalitate kaxkarrekoak, “lehen kategoriako” obrak ere badaude, egurrean tailatuak eta kalitate teknikoak dutenak, adierazkortasun eta naturalismo handiagoa aurkezten dituztenak (10 ir.)⁶³. Tailer horietan serie-produkzioa kalitate eta interes artistikoko irudiak sortu dituzten imajinaginak ere egon dira, anonimotasunean mantendu direnak. Gainera, garrantzia lortu izan duten imajinagin ugari, tailer hauetan hasi zituzten beren karrerak⁶⁴.



9 ir.: Oloteko tailerra, *Kristo zutabera lotua*. Gaur egun salmentan: <https://cutt.ly/2yc6lB4>



10 ir.: Vicente Tenari egokitua, *Heriotz Onaren Kristoa*. XX. mendearen erdialdea. Úbeda, Heriotz Onaren Kristoren kofradia.

⁶³ Lorite Cruz, P. J.: “Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot” In *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 2012-06-15. Berreskuratuta: <https://cutt.ly/iypm96> . Azken kontsulta: 2020-04-18. 2, 8 orr.

⁶⁴ *Ibid.*, 3,7 orr.

Irudi erlijiosoak prezio merkeetan lortzeko aukera ematen zuen imajinagintza seriatu honek aipamena merezi du lan honetan, eta “kitsch erlijioso” delakoaren eredu bat izan daiteke⁶⁵, kultura postmoderno eta neobarrokoaren fenomenotzat har dezakeguna. Horrenbestez, atal honetan ikusi duguna, imajinagintza barrokoaren berreskurapenaren fenomenoaz gain, jarduera hori garaikidetasuneko egitura sozial eta ekonomikoetara moldatzean ireki diren bide berriak izan dira, eta horrek guztiak nola aldatu duen gaur egun imajinagintzarekiko dagoen ikuspuntua.

⁶⁵ Olalquiaga, C.: “Sagrado kitsch” In *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, 1. bol., 2014. 89-105 orr. 97 orr.

3. Quintín de Torre (1877-1966) eskultorearen kasua

3.1. Quintín de Torreren izaera artistikoa

Quintín de Torre hala euskal eskultura modernoaren nola imajinagintzaren arloetan nabarmentzeko izena da. Diziplina anitzeko eskultorea izan zen, enkargu asko jaso eta hainbat genero kultibatu baitzituen: bustoak, erretratuak, hilobi-eskultura, oroitzapenezko hilarriak, monumentuak, eta nola ez, irudi erlijiosoak eta prozesio-pausuak. Bere obra ikuspuntu orokorretik behatuta, euskal eskultura nobezentistaren ordezkari nagusia izan zen⁶⁶, “idealismo eta errealismo figuratiboaren arteko oreka” bilatzen zuen eta “arrazoi eta neurri, tradizio eta historia, esentzia espiritualala eta izaera modernoa”⁶⁷ nahasten zituen korrante artistikoari deritzoguna, Xabier Sáenz de Gorbearen hitzetan.

Quintín de Torre Bilboko Arte eta Lanbideen Eskolan matrikulatu zen 1889an⁶⁸. Osasun arazoek bere bizitza eta karrera artistikoa baldintzatu zuten, baina ez zuten geldiarazi. 1894-95 kurtsuan Figuraren Marrazketan (igeltsuaren kopia) Bigarren Saria lortu zuen, 1895-96an bezala, baina kasu honetan naturalaren kopian⁶⁹. Aldi berean, Serafin Basterraren eskultura eta dekorazio tailerrean sartu zen, prestigio handia zuena eta mendearen azken hamarkadetako eskultore askorentzako formazio-leku osagarri izan zena⁷⁰. Nagusiki, bertako ekoizpena imajinagintza erlijiosora zegoen bideratuta⁷¹, bere helduaroan Torrek garatu zuen praktika, hain zuzen.

1901eko otsailean Parisen ezarri zen Udaletxetik jasotako pentsio bati esker. Academie Julian prestigiotsuan jaso zituen lehen ikasbideak. Parisen egindako obrek, *Barkamena* (11 ir.) (1901-2) adibidez, mende-amaierako modernismoa jarraitzen zuten, nagusiki Rodinen *non-finito*-an oinarrituta⁷². Dena den, *Zergatik?* (12 ir.) (1902) bezalako obretan, adierazmen eta anatomiaren lanketa errealista garatu zuen, kaleko

⁶⁶ Sáenz de Gorbea, X.: “Escultura y escultores vascos (1875-1939)” In *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 23, 2004. 91-138 orr. 126 orr.

⁶⁷ Ibid. 124, 125 orr.

⁶⁸ Ibid., 126 orr.

⁶⁹ Soto Cano, M.: “Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)” In *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 32, 2010. 43-70 orr. 46 orr.

⁷⁰ Ibid., 47 orr.

⁷¹ Idem.

⁷² Soto Cano, M.: “Escultores pensionados en Bizkaia (1888-1916)” In *Ars bilduma*, 3, 2013. 33-67 orr. 48 orr.

jendearen jarrera eta itxuretan erreparatuz⁷³, geroagoko produkzioan egin zuen bezala; prozesio-pausuetako bigarren mailako pertsonaiekin, kasu. Constantin Meunier belgikarraren eskulturak ere Torreren obran eragin handia izan zuen (13-14 ir.), eta arropen detaileekiko eta lanketa anatomikoarekiko interesa indartu zuen⁷⁴.

11 ir.: Quintín de Torre, *Barkamena*. 1901-2. Obra desagertua, BFA-n (Bizkaiko Foru Artxiboa) gordetako argazkia.



12 ir.: Q. de Torre, *Zergatik?*. 1902. Obra desagertua, BFA-n gordetako argazkia.



13 ir.: Constantin Meunier, *Forjari*. 1905. Bartzelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



14 ir.: Q. de Torre, *Errementari*. 1901. Gasteiz, Arabako Arte Ederren Museoa.

⁷³ Soto Cano, M.: "Los primeros...": op. cit., 55 orr.

⁷⁴ Soto Cano, M.: "Escultores..." op. cit. 58 orr.

Errealismoarekiko eta sentimenduen adierazpen biziarekiko interesa behin bereganatuta, bere produkzio osoko oinarritzko elementu bihurtu zen⁷⁵. Bere lehen obra erlijioso aipagarria pentsioaren luzapena lortzeko egin zuen, 1903an: *San Joan Bataiatzailearen burua*, gaur galdua, polikromatua zegoen eta adierazkortasunez beteriko obra zen, eta bere ondorengo irudi erlijiosoen aurrekaria izan zen, María Sotoren aburuz⁷⁶.

1907ko otsailean, Espainiara itzuli aurretik, Torrek eta bere lagun Aurelio Artetak Florentzia, Roma eta Milan bisitatu zituzten. Hortik Parisera bueltatu eta Bilbora joan aurretik Valladolidera jo zuten. Hiri hau bisitatzea funtsezkoa izan zen Torrarentzat, bertan Gaztelako imajinagintza polikromatua aztertzeko aukera izan baitzuen, bere ondorengo ekoizpeneko inspirazio nagusienetako izan zena⁷⁷.

Bere karreran eboluzio argia izan zuen, berrikuntza eta aldaketa gehien izan zituen obra bere formazio urteetan eman zelarik, bizitzak aurrera egin ahala estilo klasiko definituagoa hartzeko, gaztelar imajinagintzarekin eta Errenazimentu italiarrarekin lotuagoa⁷⁸. Torrek espainiar imajinagintza barrokoarekiko izan zuen interesean zentratuko gara. Eskultore honek Espainiako puntu askotan arrakastatsua izaten ari zen imajinagintza barrokoa bere ekoizpenaren zati handi batera moldatu eta euskal periferiara ekarri zuen, gure lurraldeko XX. mendeko lehen erdiko eskultore aipagarrienetarikoa izan zelarik.

3.2. Imajinagintza barrokoaren eragina bere obrarengan

Bere karrera profesionala hastean, jada Bilbon, laster jaso zituen enkargu asko eta azkar sendotu zuen bere fama Quintín de Torrek. Hasierako urteetan hilobi-panteoien egiteagatik nabarmendu zen, Ulacia familiarena (15 ir.) eta Pedro Maizena (16 ir.) aipagarrienak direlarik. Bietan pasarte biblikoak daude irudikatuta, konposizioak teatralak dira eta pertsonaiek espresioz betetako jarrera eta aurpegiak dituzte. Tailuak bertuosismo handikoak dira. Beraz, panteoi hauek geroagoko prozesio-pausuen

⁷⁵ Sáenz de Gorbea, X.: op. cit., 126 orr.

⁷⁶ Soto Cano, M.: “Los primeros...”: op. cit., 57 orr.

⁷⁷ Ibid. 59 orr.

⁷⁸ *Quintín de Torre eta Julio Beobide, bi euskal imajinagin* [areto-orria]. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2014.

aurrekari argiak dira, hala konposizioaren aldetik nola pertsonaiak irudikatzeko eragatik⁷⁹.



15-16 ir.: Q. de Torre, Ulacia familiaren eta Pedro Maizen hilobiak (1908). Derioko hilerria.

Valladoliden behin egon ondoren, beranduago hiri bera eta Palentzia eta Zamora bisitatu zituen. Gregorio Fernándezen obraz gain, Juan de Juni eta Alonso Berrugueteren obra aztertu zuen. Fernándezen naturalismoa, Juniren dramatismoa eta Berrugueteren jarrera bortitzak eta hazpegi eta oihalen detaileekiko interesa⁸⁰ hartu zituen oinarritzko elementutzat. Influentzia hauek guztiak prozesio-pausuetan aplikatu zituen inon baino hobeto. Lehen ikusi dugun bezala, genero honetan, lengoia barrokoak erabateko nagusitasuna zuen. Bilboko Aste Santuari Quintín de Torreren pausua gehitu zitzaizkien 20. eta 40. hamarkadetan, hurrengo paragrafoetan aztertuko ditugunak. Enkarguak jaso zituen Zamora eta Orihuelako prozesioetarako ere⁸¹.

1924an burututako *Otoitza Baratzean* (17 ir.) pausua, teatro-izaeraz eta narratibotasunez beteriko talde eskultorikoa da. Konposizioa publikorantz irekitzen da, San Petri eta San Joan eserita kanporantz begira baitaude. Jesus belaunikatuta dago,

⁷⁹ Soto Cano, M.: “Los primeros...”: op. cit., 64-65 orr.

⁸⁰ López Echevarrieta, A.: *Quintín de Torre: el último imaginero*. Bilbo: Muelle de Uribitarte, 2006. 91 orr.

⁸¹ Ibid. 129-130 orr.

beso irekiek eta tunikaren tolesdurek figurari mugimendua ematen diotelarik. Aingerua da mugimendu handieneko figura konposizio osoan, bere jarreran, hego irekietan eta oihalen tolesdura eta bolumetrian ikus dezakegun bezala. Etzanda dagoen apostoluak lerro bertikalak apurtzen ditu, konposizioaren dinamismoa osatuz. Jesus eta aingeruarenak ez ezik, gainerako pertsonaien oihalen tolesdurak eta polikromiak benetan aberatsak dira, alde batetik argi-ilun indartsuak eta bestetik koloreen ugaritasuna bultzatuz. Obra osoaren naturalismoak Gaztelako barrokoa ekartzen digu gogora.



17 ir.: Q. de Torre, *Otoitza baratzean*. 1924. Bilbo, Aste Santuko Pausoen Museoa.

Barrokismoz beteriko konposizioekin eta Gaztelako eskolaren ukituekin jarraitu zuen *Eraistea* (18 ir.) (1927) eta *Hiru Gurutzeak* (19-20 ir.) (1946)⁸² pausuetan. Lehenengoan, Kristo hilaren dramatismoak eta Mariaren min eutsiko espresioak arreta bereganatzen dute konposizioan. Gainera, mugimenduaren errepresentazioa bikaina da, pertsonaien jarrera anitzekin, oihalen tolesdura landuekin eta piezen antolamenduarekin lortua. Arimateako Jose eta Nicodemoren begiradek ikusleekin finkatzen duten dialogoak aipagarria ere bada. Hau guztia anatomien eta espresioen analisiari gehitzen badiogu, errealismo handiko obra barrokoa dugu.

⁸² Ibid., 126-128 orr.



18 ir.: Q. de Torre, *Eraistea*. 1927. Bilbo, Aste Santuko Pausoen Museoa.

Ezaugarri horiek guztiak *Hiru Gurutzeak* pausuan ere ikusten ditugu, baina kasu honetan ez dago ikuslearekin harremanik finkatzen duen pertsonaiarik; konposizioa itxiagoa da. Hemen, istorioa kanpoaldetik isolatua dago, baina dramatismoa oso handia da: Kristo torturatua izaten ari da, beste bi errudunekin batera. Gurutziltzatuen lanketa oso pertsonala da: batetik, espresioak, batez ere Kristorena, estatikoak dira, baina izozte-itxura horrek patetismoa areagotzen du aldi berean.

Horrez gain, azterketa anatomien lanketan sufrimendua ezin hobeto dago adierazia, neurri desproporzionatuetan eta gihar eta hezur zigortuetan. Halaber, purutasun-oihalak murrizak dira, imajinagintza barrokoan batere arrunta ez zena. Maria minez eta tristuraz jota dago, erdi erorita; bere jarrerak osatzen duen lerroa eta bere mantuak mugimendu handia ematen dio figura honi. Konposizioa oso teatrala da, ikuslearentzako benetan hunkigarria, eta Pasioaren berezkoak ziren emozioak pizteko gai da⁸³.

⁸³ Zorrozua Santisteban, J.: *Pasos...*: op. cit., 73 orr.



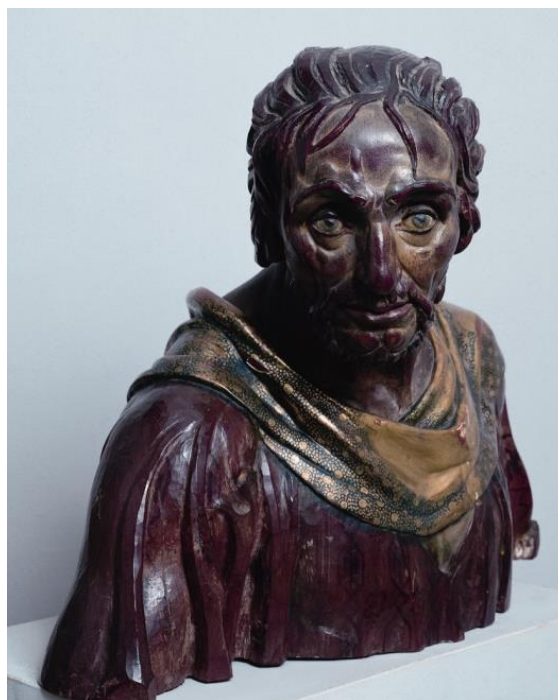
19 ir.: Q. de Torre, *Hiru Gurutzeak*. 1946. Bilbo, Aste Santuko Pausoen Museoa. (20 ir.: Kristoren detailea.)

Hainbat elizetarako irudi erlijiosoen enkarguak ere jaso zituen Torrek, egur polikromatuan eginak eta prezeptu barrokoak jarraituz egin zituenak, betiere estilo oso pertsonalarekin; Zumaiako San Petriren parrokiako *Gurutziltzatua*⁸⁴(21 ir.) da adibide bat. Gorpuaren irudikapenaren dramatismoa eta teatro-izaera oso nabariak dira, eta debozioa sortzeko ahalmen handia erakusten du obrak. Oihalaren bolumen eta mugimendu urriak baretasuna ematen dion eskulturari.

Erakusketetan ere irudi erlijiosoak aurkeztu zituen, non imajinagintzaren tradizioa ukitu pertsonal nabariarekin batzen duen. Adibidez, 1933ko Bartzelonako Euskal Artisten Erakusketan, Torrek *Nicodemus* (22 ir.) erakutsi zuen, gizon heldu bat irudikatzen duen bustoa, non aurpegiaren adierazkortasun markatuak, sorbalden kokapenak eta arropen tolesdurek sorrarazten duten mugimendu sentazioa nabarmena den⁸⁵. Erretratu formatua izan arren, imajinagintza barrokoaren tradizioa agerikoa da, ez bakarrik material eta polikromian; adierazkortasuna kontuan hartuz, gainerako gorputza gehituko bagenio, irudikapen hau prozesio-pausu batean ikus genezake.

⁸⁴ López Echevarrieta, A.: op. cit., 116 orr.

⁸⁵ “Nicodemus”. In EMSIME [Homepage]. Azken kontsulta: 2020-04-25. <https://cutt.ly/dypcYek>



21 ir.: Q. de Torre, *Gurutziltzatua*. XX. mende hasiera. Zumaiako San Petriren parrokia. Argazkia: Ismael Manterola. 22 ir.: Q. de Torre, *Nicodemus*. 1933. Gasteiz, Arabako Arte Ederren Museoa.

Pedro de Menaren irudiak gogora ekartzen dizkigute, besteak beste, *Veronika* (23 ir.) (1923) edo Gasteizko Katedral Berrirako 1953an enkargatutako *Ama Dolorreetakoa* (24 ir.). Biek espresio tristeak aurkezten dituzte, baina lehenarena eutsia den bitartean, Menaren Ama Birjinek agertzen zuten min espiritualaren antzera, *Ama Dolorreetakoak* larritasun eta tristura dramatikoagoa aurkezten du; bere gainean gurutziltzatuta dagoen Kristo begiratzen ari da, otoitz egiteko jarreran⁸⁶, tradizio barrokoan bete-betea sartua.

Busto hauen teknika eta espresioen analisisa erretratu batzuetara aplikatzeko originaltasuna izan zuen Quintín de Torrek. Lehen ikusitako *Veronika*-ren itxura, *Rosario Radaren erretratua*-rekin (25 ir.) pareka dezakegu; hala egur polikromatua lantzeko teknika nola adierazkortasunaren lanketa oso antzekoak dira, lehenengoa irudi erlijioso eta bigarrena zibila izan arren.

Eskultore singularra izan zen Quintín de Torre, artista oso emankorra eta interes handikoa. Bere karreran jasotako influentziak estilo oso pertsonalarekin nahasten zekien, bere pertsonalitate artistikoa inoiz ez galduz. XX. mende hasierako

⁸⁶ “Dolorosa”. In EMSIME [Homepage]. Azken kontsulta: 2020-04-25. <https://cutt.ly/typbbyq>

imajinagintzaren birloraldia gurera ekarri zuen. Eskola sortzera iritsi zen, jarraitzaile asko izan baitzituen, eta eskultura erlijiosoan espezializatu ziren haietako batzuk; Julio Beobide, esaterako⁸⁷. Euskal Herriko Barrokoan eskultore lokalek sortu ez zuten kalitatezko eskultura debozionala, Quintín de Torrek eta bere ondorengoek ekoitzi zuten hiru mende geroago, herriaren hain gustukoa zen eredu hori haien eskulturaren sartuz.



23 ir.: Q. de Torre, *Veronika*. 1923. Gasteiz, Arabako Arte Ederren Museoa.



24 ir.: Q. de Torre, *Doloreetakoa*. 1953. Gasteiz, Arabako Arte Ederren Museoa.



25 ir.: Q. de Torre, *Rosario Radaren erretratua*. 1916. Bilbo, Arte Ederren Museoa.

⁸⁷ López Echevarieta, A.: op. cit., 116 orr.

4. Konklusioak

Lan honetan landutako kontzeptuak ideia orokor baten inguruan biltzen dira: imajinagintzaren arloan, estetika barrokoa garaikidetasuneko egoeretara moldatzeko gai izan da, eta gaur egunera arte biziraun du. XIX. mendean ideia erreformistekin, batetik, eta arau akademikoen indarrarekin, bestetik, krisi garaia izan zuen. Hala ere, haien obran sustraitze barrokoari eusten zioten imajinaginak ere bazeuden. Dena den, fededunen eta Elizako sektore batzuen onespina izan arren, erreputazio baxuko eskultoreak ziren, ez baitzuten instituzio ofizialen onarpenik.

1874ko errestiturazio borboitarrekin batera, imajinagintzak birloraldia izan zuen, Elizak bere ondasun gehienak berreskuratu eta Aste Santuaren arrakasta itzuli zelako. Ospakizun honen berreskurapena izan zen izaera barrokoa bueltan ekarri zuena, imajinaginen gremioa hainbeste indartu zuena eta imajinagintzaren ekoizpen masiboa berpiztu zuena. Imajinagin hauek eskola sortu zuten, eskola neobarrokoa, hain zuzen. Termino honen baitan, eredu barrokoaren errepikapena ez ezik, eredu honek garaikidetasunaren testuinguruaren baitan moldatu den erari egiten diogu erreferentzia.

Batetik, imajinagin askok haien obretan garatutako barrokkismoaren gorespina aipagarria da: obra hauek askotan XVII eta XVIII. mendeko ereduak baino are barrokoagoak dira, dramatismo eta adierazkortasun areagotua agertzen baitute. Bestetik, imajinaginaren jardunak funtzio debozionalarekiko menpekotasuna arinki galdu zuen, irudiaren edertasun eta idealizazioaren bilaketaren edo lehen aipatutako gehiegizko barrokkismoaren gauzapenaren faborean; hau da, imajinagintza neobarrokoaren baitan aipamena merezi du azalkeiak.

Halaber, imajinagintza mundu garaikidean eman diren fenomeno soziokultural batzuekin erlazionatu da, tradizioan sustraitutako diziplina dirudien arren. Lan honetan, neobarroko gay delakoa jarri dugu adibidetzat. Ez da estilo bat, aditu batzuek imajinagin batzuek beren pertsonaia maskulinoetan ezaugarri homoerotikoak txertatzeko joera ikustean bota zuten teoria baizik. Gay kolektiboak Aste Santuaren giroan azken urteetan izan duen onarpena izan daiteke plastika honen sorrera gehienbat ahalbidetu duena. Hala ere, zalantzan jar dezakegu teoria hau, haiek planteatzen dituzten ezaugarriak ez dutelako zertan loturarik izan gay izaerarekin. Gaur egungo imajinagintzan ematen ari diren berrikuntzen artean, dena den, adibide aipagarria da.

Garaikidetasuneko beste ondorioetako bat imajinagintzaren baitan, pieza erlijiosoen serie-ekoizpen industrialala izan da, XIX. mendetik aurrera eman dena. Tailer hauetako askok, zeinen artean Olot herrikoa nabarmentzen den, Espainia osoko eliza eta prozesioetara imajinagintza piezak zabaldu dituzte, imajinagin autonomoek ekoiztutakoak baino prezio merkeagoetan. Pasa den mendean sortutako “kitsch erlijiosoaren” fenomeno bat kontsidera dezakegu.

Azkenik, Quintín de Torrek euskal lurralde periferikora imajinagintzaren birloraldi hau hurbildu zuen, zehazki Gaztelan ikasitako imajinagintza klasikoaren teknika eta euskarri espresiboek bere obran eragin handia izan baitzuten. Bere eskultura erlijiosoan, eragin barrokoa bere estilo pertsonalarekin lotu zuen, emaitza bikainak lortuz. Gainera, imajinagintza klasikoaren estetikak eta teknikak erretratu partikular batzuetan ere eragina izan zuen. Euskal testuinguruan azpimarratzeko imajinagina da, batez ere kontuan hartuta Barrokoko euskal imajinagintza ez zela kalitate handikoa izan. Quintín de Torreren obra imajinagintza barrokoak garaikidetasunean izan zuen biziraupena eta moldakortasuna azaltzeko adibide ona da, zeinarekin artista honen esangura goratzen dugun.

5. Bibliografia eta iturriak

Abascal Fuentes, J.: *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo XX*. Argitaratu gabeko tesia. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

Anceschi, L.: *La idea del Barroco*. Madril: Tecnos, 1991.

Calabrese, O.: “Neobarroco” In *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 1, 1991. 25-31 orr.

Calabrese, O.: *La era neobarroca*. Madril: Cátedra, 1989.

Díaz, V.: “Severo Sarduy y el método neobarroco” In *Confluente*, 1. bol., 2, 2010. 40-59 orr.

“Dolorosa”. In EMSIME [Homepage]. Azken kontsulta: 2020-04-25.
<https://cutt.ly/typbbyq>

Esteve Secall, R.: “Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa andaluza” In *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, 6, 2001. 93-103 orr.

Fernández Paradas, A.R.: “¿Y ahora qué? El siglo XXI y la post-imaginería”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 321-331 orr.

Freedberg, D.: *El poder de las imágenes*. Madril: Cátedra, 1992.

Garganta, J. de: “Eugenio d'Ors y el concepto de Barroco” In *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 14. bol., 54, 1949. 447-449 orr.

Gombrich, E.: *La Historia del Arte*. New York: Phaidon, 2009.

Guardini, R.: *Imagen de culto e imagen de devoción*. Madril: Guadarrama, 1960.

Guardini, R.: “Sobre la esencia de la obra de arte” In *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 1968, 30. bol., 106. 322-338 orr.

López Echevarrieta, A.: *Quintín de Torre: el último imaginero*. Bilbo: Muelle de Uribitarte, 2006.

López-Guadalupe Muñoz, J.J.: “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”. In: *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 2. bol.: *Escultura barroca andaluza*. Antequera: Ex Libric, 2016. 19-70 orr. 48 orr.

Lorite Cruz, P. J.: “La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX: Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos”. In: Campos Y Fernández de Sevilla, F.J. (koord.): *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010. 853-868 orr.

Lorite Cruz, P. J.: “Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot” In *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 2012-06-15.
Berreskuratuta: <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html> . Azken kontsulta: 2020-04-18.

Martín García, A.: “Ilustración y religiosidad popular. El expediente de Cofradías en la Provincia de León (1770-1772)” In *Estudios Humanísticos de Historia*, 5, 2005. 137-158 orr.

Méndez Hermán, V.: “Sobriedad y proyección de Castilla”. In: *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 3. bol.: *Las historias de la escultura barroca española*. Antequera: Ex Libric, 2016.

Montoya Alonso, C.: *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*. Argitaratu gabeko tesia. Madril: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Morales Moya, A.: “La ideología de la ilustración española” In *Revista de Estudios Políticos*, 59, 1988. 65-105 orr.

“Nicodemus”. In EMSIME [Homepage]. Azken kontsulta: 2020/04/25.
<https://cutt.ly/dypcYek>

Noriega, S.: “Heinrich Wölfflin y la pura visualidad” In *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 21, 2006. 174-195 orr.

Olalquiaga, C.: “Sagrado kitsch” In *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, 1. bol., 2014. 89-105 orr.

d'Ors, E.: *Lo Barroco*. Madril: Tecnos, 1993.

Ortiz Carmona J.A., Fernández Paradas, A.R. & Sánchez López, J.A.: “La teoría estética del neobarroco gay: la escultura como modelo de comunicación social”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 333-345 orr.

Ortiz Carmona J.A., Fernández Paradas, A.R. & Sánchez López, J.A.: “Entre la posmodernidad y el homoerotismo: la imaginería procesional del siglo XXI y el neobarroco gay” In *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 35, 2013. 33-55 orr.

Quintín de Torre eta Julio Beobide, bi euskal imajinagin [areto-orria]. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2014. il. col.

Rincón García, W.: ”Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España”. In: Cañestro Donoso, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 471-504 orr.

Ríos Moyano, S.: “Pervivencia y transformación: imagineros del Siglo XX”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 253-319 orr.

Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A.: “Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la historia”. In: Cañestro Donoso, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 43-50 orr.

Sáenz de Gorbea, X.: “Escultura y escultores vascos (1875-1939)” In *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 23, 2004. 91-138 orr.

Sauret Guerrero, T.: “La escultura religiosa española en el Siglo XIX”. In: Fernández Paradas, A.R. (koord.): *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. 1. bol.: *Entre el Barroco y el siglo XIX*. Antequera: Ex Libric, 2016. 253-319 orr.

Soto Cano, M.: “Escultores pensionados en Bizkaia (1888-1916)” In *Ars bilduma*, 3, 2013. 33-67 orr.

Soto Cano, M.: “Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)” In *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 32, 2010. 43-70 orr.

Vélez Chaurri, J.J.: “La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca”. In: Cañestro Donoso, A. (koord.): *Estudios de Escultura en Europa*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 521-538 orr.

Wölfflin, H.: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madril: Espasa-Calpe, 1952

Zambudio Moreno, A.: “Ramón Álvarez Moretón: hacedor de una escuela de imaginaria”. In: Vidal Bernabé, I. & Cañestro Donoso, A. (koord.): *Arte y Semana Santa*. Alacant: Hermandad del Cristo, 2016. 327-343 orr. 332 orr.

Zorrozuza Santisteban, J.: *Aste Santuko pauso eta irudiak Bizkaian = Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundiko Kultura Saila, 2001.

Zorrozuza Santisteban, J.: *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundiko Kultura Saila, 1998.

Zorrozuza Santisteban, J.: “Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco. Estado de la cuestión” In *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 21, 2002. 47-72 orr.