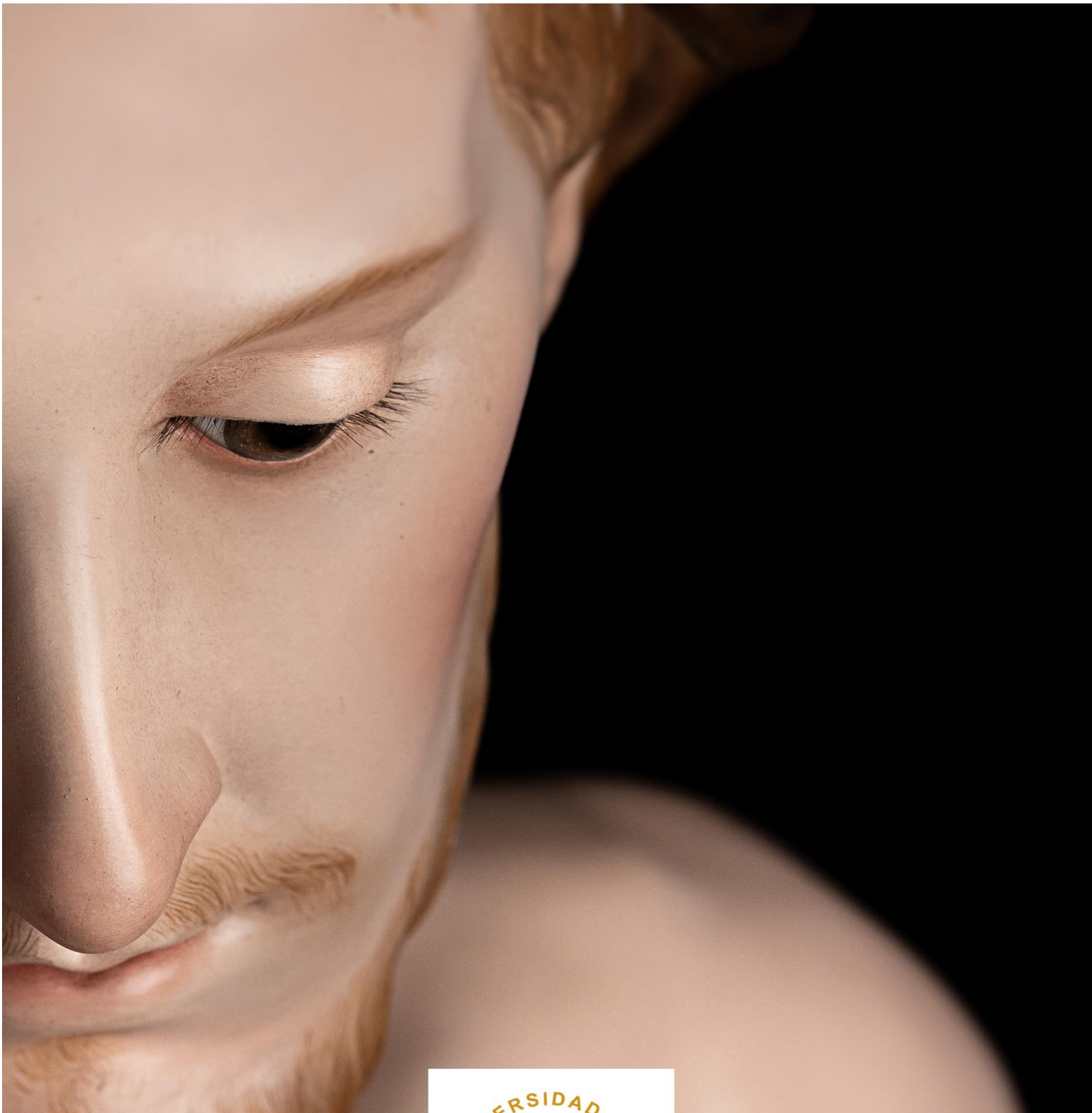


ESCULTURA BARROCA ITALIANA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN:
INFLUENCIAS Y REFERENTES EN MI PRODUCCION ARTISTICA

Abraham Ceada Santana



TRABAJO FIN DE GRADO
2020/2021



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
-UNIVERSIDAD DE SEVILLA-

2020/2021

AUTOR: ABRAHAM CEADA SANTANA



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

-UNIVERSIDAD DE SEVILLA-

CURSO 2020/2021

ESCULTURA BARROCA ITALIANA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN:
INFLUENCIAS Y REFERENTES EN MI PRODUCCION ARTISTICA

AUTOR: ABRAHAM CEADA SANTANA

TUTOR: GUILLERMO JOSÉ MARTINEZ SALAZAR

Vº Bº DEL TUTOR:

Índice

1. Introducción	6
2. Objetivos	7
3. Breve análisis de la escultura italiana del barroco	7
3.1. Análisis de las características estéticas	9
3.2. Influencias italianas sobre la escultura española del barroco	11
3.3. Autores de referencias que influyen en mi obra	14
4. Adaptación de la estética italiana a mi producción personal	16
4.1. Características específicas que influyen en mi producción	16
4.3. Búsqueda de equilibrio entre la belleza y la unción sagrada	17
5. La imaginería contemporánea	19
5.1. El final del casticismo y la nueva era de la información	19
5.2. Personalidad de mi obra y aportaciones a la imaginería contemporánea	22
5.3. Metodología y técnicas escultóricas.	25
6. Conclusiones	27
7. Proyección laboral	28
8. Dossier de obras	29
9. Bibliografía	89

1. Introducción.

Entre los siglos XVI-XVIII era bastante común el flujo comercial de obras de arte desde la península itálica hacia diversos destinos de toda la geografía española. Como respuesta, los autores autóctonos toman como referencia a los grandes creadores italianos. Obteniendo una serie de modelos, cánones y características que vertebran desde entonces los esquemas de distintos movimientos artísticos que, a su vez, influyen e inspiran no solo a España, sino a diversos países europeos.

Este hecho trasladado a la actualidad, se hace más común y accesible en todos los aspectos, pasando por herramientas como las nuevas tecnologías y la facilidad que nos brindan. O en tiempos anteriores a la situación sociosanitaria que vivimos actualmente, el poder recorrer y visitar diferentes centros históricos, que permitan asistir al encuentro con los grandes creadores y sus obras maestras.

De manera personal, el comienzo de mi producción escultórica de carácter religioso, viene de la mano de la importante escuela sevillana de escultura y la densidad de obras que podemos encontrar en la mayoría de iglesias, parroquias, capillas o conventos de la geografía andaluza occidental. Y que entre sus autores ya se observan diferentes características heredadas de ese flujo de piezas llegadas desde Italia.

Igualmente, otro de los motivos que condicionan la estética de mis obras, es la búsqueda de un lenguaje más personal entre la amplia cantidad de escultores coetáneos que beben de la estética sevillana tan arraigada en la cultura cofrade, produciendo un distanciamiento con esta escuela de escultura, que a su vez se ha incrementado la apuesta estética sobre las obras genovesas que, llegadas desde la Liguria, inundaron toda la Costa de la luz, en la que se encuentran algunas de las obras más importantes de mi ciudad natal, Huelva.

Para finalizar, se pretende incidir de una manera más global en los escultores cuya producción se movió entre Italia y España, así como el conjunto de características procedentes del arte del barroco italiano que se instalaron en España, profundizando de forma paralela en mi producción escultórica y los rasgos estéticos, compositivos y espirituales que la vinculan con toda la órbita del barroco italiano.

2. Objetivos

El ejercicio teórico que supone este trabajo al final del periodo universitario me ayuda a fundamentar y reforzar mis ideales estéticos en base a mi dedicación profesional escultórica relacionada con la producción de obras religiosas.

Analizar mis fuentes de referencia es el planteamiento inicial, que dará paso al estudio pormenorizado de los autores italianos que influyen en mi quehacer artístico, conociendo al detalle sus obras, aportaciones y significaciones en el periodo barroco comprendido entre los siglos XVII y XVIII en Italia.

Profundizar en mi producción escultórica para corroborar las influencias italianas, conociendo las características que aluden a ellas y poniendo en valor el sentido conceptual de la obra, incidiendo en la relación obra-espectador.

Estudiar la imaginería contemporánea para poder incidir en las aportaciones de mi producción y potenciar las nuevas vías estéticas que den como resultado la personalidad de ésta, dotándola de un mayor interés para el público actual.

Examinar todas estas situaciones tiene la intención de cimentar mi identidad artística que permita la proyección laboral con unas bases teóricas, con una fuente de referencia estudiada y consolidada que se ajuste a mis ideales artísticos.

3. Breve análisis de la escultura italiana del barroco.

El protagonismo y participación del espectador en este nuevo periodo de la historia es fundamental para comprender y analizar la escultura del barroco italiano. La retórica de la obra se transforma entonces en el eje vertebrador de las nuevas formas creadas por los artistas del momento, convirtiéndose en la herramienta, que, junto al virtuosismo técnico, fuese predominante en la época, y donde tener talento y genio era imprescindible

en un mundo artístico completamente a disposición de la iglesia y el nuevo discurso que la contrarreforma dota a las obras de arte que están a su servicio.



*Figura 1. Los cuatro padres de la Iglesia, San Agustín, San Ambrosio, San Atanasio y San Juan Crisóstomo.
Nota. Gian Lorenzo Bernini, bronce. Basilica de San Pedro del Vaticano.*

La capacidad de provocar emociones y vincular espiritualmente al fiel con la obra, hace que la estética del arte barroco perdure hasta la actualidad, y se encuentre fuertemente vinculado a la producción artística religiosa contemporánea. Conmover el alma del observador se convierte desde este momento en el objetivo de los artistas, dejando atrás otras prioridades como la admiración de la belleza de la obra, caminando así hacia el vínculo sensorial entre la obra y la persona que la contempla (Toman, 2004: 278)

Si en la época del *cincoechento* italiano la figura de Miguel Ángel encarna la personalidad del Renacimiento, en el Barroco nos vemos obligados a mencionar la trascendencia de

Gian Lorenzo Bernini y toda la escuela que sigue sus influencias (Toman, 2004: 278). El derroche económico del papado del barroco junto con el desarrollo artístico del momento, hicieron un tándem perfecto para producir las mayores obras artísticas de la historia, y donde la figura de Bernini se posiciona en la cúspide de todo el movimiento creativo que gira en torno a la Iglesia.

El patetismo que el napolitano imprime en sus obras hacen que florezcan los estados del alma, el dolor, la furia, el deseo... Toda una serie de sentimientos que el escultor introduce con talento en su obra, hecho que produce atracción en el espectador, el cual se siente cómplice del acto, y testigo del momento que está contemplando. Puede que el ejercicio que plantea el arte de Bernini y por consecuencia del barroco, tenga como denominador común el florecimiento de la empatía del observador con una escena concreta y así, conseguir la mejor comprensión del mensaje que utiliza la obra de arte como vehículo trasmisor.

3.1. Análisis de las características estéticas.

En el renacimiento el ideal del cuerpo humano perfecto venía determinado por el humanismo que impregnaba el pensamiento de la época en el que se encontraban en los cánones de la antigüedad clásica y que algunos anteponían al estudio de la naturaleza. Bajo el influyente teórico Giorgio Vasari y su planteamiento de que el artista tenía que desarrollar y aplicar una *maniera* en su creación artística, el anhelo de los escultores no era ya el de exponer la naturaleza en su forma perfecta, si no la de superarla magistralmente en sus obras (Toman 2004, 274).

Una de las características del Manierismo, periodo inmediatamente posterior al Renacimiento y previo al Barroco, será el de la deformación de las proporciones del cuerpo humano y la nueva visión de la figura con su peculiar *serperntinata* ejemplificado en la complejidad del movimiento de rotación de las esculturas individuales y grupales, que servirá de modelo para los creadores posteriores del barroco. La multiplicidad de puntos de vista obliga ahora a que el espectador de mueva en torno a la obra para ir descifrándola, en un ejercicio de lectura continua.

Este ideal se convierte en uno de los pilares del arte Barroco y marcará la estética de la misma, ya que las obras deben de conmover e interactuar con el espectador, para convertir a este en partícipe de la escena introduciéndolo en un mundo paralelo.

La forma de inmortalizar la escena en una escultura individual o grupal, que no dura más de unos segundos, es decir, un momento transitorio en la ruptura de la acción que determina el destino de la escena (Toman, 526). Esta característica estará presente en la escultura barroca, en la que, con una sola imagen en la que se representa un momento determinado de una historia, la cual debería de ser elegida escrupulosamente para con ella contar todo el devenir de la misma y su desenlace. La capacidad conceptual de estas obras de arte es profundamente intensa, la cual determina el éxito de la obra para con la interacción del espectador.



Figura 2. Rapto de Proserpina.

Nota. Gian Lorenzo Bernini, 1621-1622, mármol de carrara. Galería Borghese, Roma

El virtuosismo técnico determinará otro de los caracteres de este periodo, haciendo ver al espectador o creando en él una percepción de la realidad alterada, convertido en real lo que no lo es. Esto se ejemplifica bien con la forma en la que Bernini domina la escultura en

mármol y como es capaz de transformar esta piedra fría en carne, creando ilusiones al que observa la pieza obteniendo como resultado que la pieza se mueva y potencie el momento dramático. En el barroco español esto se agudizará aún más observando diversos autores que utilizan diversos recursos para recrear heridas o imitar determinadas zonas del cuerpo, denominándolos postizos, como las pestañas, ojos, dentadura, uñas, llagas, etc. Que con la ayuda de la policromía y su riqueza se incrementara el realismo descarnado.

En este momento se da la circunstancia de que la arquitectura, y en otros lugares también la pintura, se ponen al servicio de la escultura para integrar las artes en beneficio del denominado *teatrum sacrum* en el que participan la luz, el color y el olor (Renacimiento y Barroco 2005, vol. 5:90). Esta clara alusión teatral cimienta el sentido de la escena y potencia la relación con el espectador, que es capaz de vivir diversas experiencias sobre una misma obra dependiendo del momento y el lugar de su contemplación. Una de las máximas expresiones referidas a este concepto serán las procesiones, las cuales podemos contemplar en multitud de lugares, también en Italia, pero que especialmente alcanza cotas muy importantes en el sur de la península ibérica con un fuerte arraigo popular en el que se ejemplifica todas las características del arte barroco, donde el teatro sale a la calle lanzando el mensaje hacia una multitud de espectadores en busca de experiencias sensoriales, en las que participan la escultura, la pintura, la arquitectura, el olor, la música, la luz, la interacción de la climatología, en definitiva toda una experiencia barroca que perdura hasta nuestros días fruto de una sociedad que cultiva el sentimiento barroco y que valora la calidad e importancia de todos estos conceptos y caracteres.

3.2. Influencias italianas sobre la escultura española del barroco.

La motivación de numerosos artistas viajeros, el flujo comercial entre Italia y España, la creación de estampas sobre iconografías y obras artísticas o el dominio político español sobre numerosos territorios italianos, dieron como resultado que durante el siglo XVII las influencias del arte del barroco italiano en la producción española del momento y sus autores tengan un alto valor cualitativo y cuantitativo (Sureda, 2004: 49). La monarquía hispánica también forma una parte fundamental, dado que, propiciaron la contratación de artistas llegados de la península italiana para realizar numerosas obras de artes en los diferentes edificios en fase de construcción, como, por ejemplo, el Escorial.

No es hasta la mitad del siglo XVII cuando se da paso a la influencia *bernesca* dejando atrás ese carácter sobrio y realista que predomina en la producción española de principios del siglo XVII, todo ello gracias al movimiento de artistas por el sur de Europa anteriormente descrito. Se introduce de esta forma un nuevo lenguaje en la escultura que darán como resultado unas obras con mayor movimiento y dinamismo, un rico valor escenográfico y un mayor estudio de las expresiones intensas.

Se da el caso de autores como Juan Bautista Morelli que no produjeron una importante obra escultórica, pero su formación con artistas italianos como Algardi hizo que trasladara las ideas estéticas italianas al resto de compañeros. Por otro lado, encontramos el caso de otro autor como José de Arce, que además de producir una notable cantidad de obras de arte de un gran valor, introdujo en Sevilla algunas claves del barroco romano y europeo que perduraron e influenciaron la evolución de la Escuela Sevillana de escultura.

De origen flamenco, Arce se forma en Flandes e Italia y llega a Sevilla hacia 1635, convirtiéndose en el renovador de la escultura occidental andaluza dirigiéndola hacia nuevas características comúnmente reflejadas en la opulencia italiana. Arce, recibió influencias de la estética de Pedro Pablo Rubens, Francois Du Quesnoy y del joven Bernini (Dávila-Armero, Feria, Ramírez, 2020: 10) que se evidencian en el revuelo de las telas, los angulosos y voluminosos ejercicios de cabellos, el estudio de los retratos y la monumentalidad de sus esculturas, que marcan el camino a seguir para los artistas sevillanos del momento como Felipe de Rivas, Jacinto Pimentel, Alonso Martínez, Pedro Roldan, su hija Luisa Ignacia y por consiguiente la figura de Pedro Duque Cornejo que culmina este recorrido estético en el siglo XVIII.

Pero si hay una zona española fuertemente influenciada por la estética italiana, concretamente la genovesa, será la ciudad de Cádiz y su entorno a lo largo del siglo XVII, alcanzando su apogeo en el siglo posterior. La presencia de extranjeros en esta ciudad del sur de España fue muy abundante desde el siglo XVI y llegó a su cota más alta con el traslado de la Casa de la Contratación desde Sevilla a Cádiz en 1717, hecho que produjo una masiva inmigración de genoveses (Sánchez Peña, 2006: 31). Durante el siglo XVIII se produce casi un setenta y cinco por ciento de las esculturas de mano de los maestros genoveses, que bien mandaban desde la capital de la Liguria italiana hasta Cádiz, o producidas en dicha ciudad por los numerosos artistas llegados desde Italia.

Sin duda la figura del genovés Antón María Maragliano es la más destacable de todo el panorama escultórico, que cimentará las bases estéticas de la escultura en madera policromada en el norte de Italia y que, gracias a las conexiones marítimas con fines comerciales con la capital gaditana, también llegará a la escultura española del sur de la península.

En Málaga se da otra vía completamente diferente de influencia italiana, esta vez de mano del escultor dieciochesco Fernando Ortiz, el cual, altera la estética de su producción a los cuarenta años de edad motivado por su viaje a Madrid y su estancia temporal en la capital del Reino trabajando en la decoración escultórica del Palacio Real (Romero Torres, 2017: 15), entonces dirigida por el escultor italiano Giovanni Doménico Olivieri, nombrado escultor de la corte por Felipe V en 1752 y director de la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando (Prado, 2020). Fruto de ello, Ortiz se aleja de la estética instalada en Málaga de mano de Pedro de Mena y se acerca a un lenguaje más italiano, en el que se observa un rico estudio de

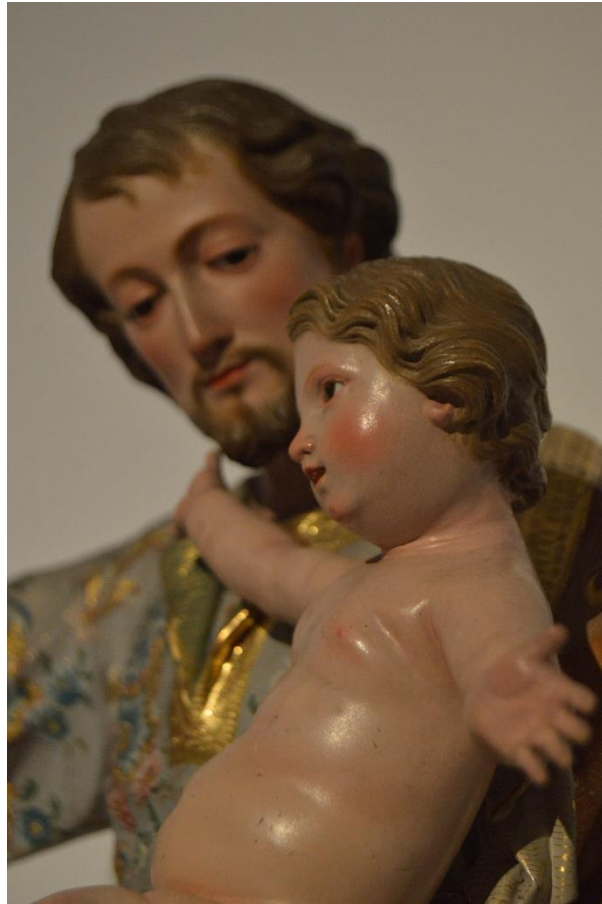


Figura 3. San José con el Niño Jesús.

Nota. Fernando Ortiz. Convento de la Concepción, Osuna.

plegados en las telas, la aportación de texturas similares al trabajo en mármol sobre sus esculturas en madera e incluso la modificación de los peinados en las figuras masculinas y el tratamiento de la barba.

En el litoral mediterráneo por su cercanía a la península itálica se vio fuertemente influenciada por el arte barroco italiano, encontrando autores llegados desde el extranjero como Nicolas de Bussy, escultor alemán formado en Italia que trabajó abundantemente en Madrid y Murcia, falleciendo en 1706 en la península ibérica, o el ejemplo de la familia Capuz, procedente de Génova, que se asentaron en Valencia introduciendo numerosas

obras traídas desde la Liguria como las realizadas por el artista Ponzanelli que decoraron puentes y jardines al modo italiano (Sureda, 2004: 72). Ejemplo será también el autor valenciano Ignacio Vergara (1715-1761), fuertemente influenciado por los modelos *berninescos*.

Del mismo modo, la provincia de Murcia alcanza su momento álgido en el siglo XVIII, como consecuencia de una notable prosperidad económica y por la llegada de artistas extranjeros. Ejemplo de ello es el francés Antonio Duparc (1693-1755), el cual introdujo las formas dinámicas herencias del escultor Pierre Puiget o el napolitano Nicolas Salzillo (1672-1727), llegando a Murcia hacia 1700 siendo un escultor discreto, pero de gran importancia al ser padre de Francisco Salzillo (1707-1783), que se convertirá en el maestro más personal y significativo de toda la zona levantina (Sureda, 2004: 80), creando toda una escuela de seguidores al modo *salzillesco*.

Todos ellos componen un ejemplo de la influencia del arte italiano sobre el que hacer en la península ibérica, una muestra de las referencias que se tomaban ya en época barroca y como el ejercicio del estudio de esquemas llegados de Italia deja toda una cadena de eslabones que cimentan el ideal del arte nacido desde la península itálica.

3.3. Autores de referencias que influyen en mi obra

Cabe citar que mi producción personal se vertebra en tres bloques: los autores referentes procedentes de Italia, los extranjeros llegados a España y los españoles herederos de la influencia italiana.

Comenzando por los artistas italianos cabe mencionar en primer lugar, el ya citado, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que, con su capacidad creativa, su forma de interpretar la antigüedad clásica en sus nuevos modelos de escultura y su inventiva en el diseño de arquitectura, lo convierte en un artista multidisciplinar. La delicadeza con la que trata sus instrucciones anatómicas, y su importante estudio de la idealización de algunos modelos escultóricos, fuente de objeción e inspiración personal para interpretar numerosos trabajos.

Continuando con la opulencia de Antón María Maragliano (1664-1739), otro de los ejes referentes y que, dado su dominio de la escultura en madera policromada, hace de

este autor eslabón entre la escultura en mármol, -tan predominante en Italia-, y la rica tradición española de escultura en madera. La teatralidad de sus escenarios escultóricos, y sus numerosos pasos procesionales tan arraigados en la Liguria, acercan a este artista con nuestra tradición procesional.

En cuanto a estudios infantiles, una fuente incesante es el autor siciliano Giacomo Serpotta (1656-1732), del cual he podido contemplar personalmente sus estudios y decoraciones escultóricas en los ricos templos e importantes oratorios palermitanos. Autor que me han ayudado a cultivar ricamente en mi producción de ángeles, así como en la ejecución de numerosas representaciones infantiles de Jesús.

De los extranjeros llegados a España, José de Arce (1600-1666) supone todo un referente, con sus aportaciones y el nuevo lenguaje escultórico traído a la Sevilla del siglo XVII ayuda a la renovación de la estética tan influyente de Montañes, marcando el camino de la escultura sevillana, que por cercanía inevitablemente tomo de referencia en mi percepción de la escultura.

Los nacidos en España como el malagueño Fernando Ortiz (1717-1771), el murciano Francisco Salzillo (1707-1783) o el valenciano Ignacio Vergara (1715-1776), son algunos de los autores que de alguna manera influyen en mi percepción de la escultura religiosa, y que solo son una representación de un grupo de creadores artísticos que durante los siglos del barroco producen una ingente cantidad de piezas que me ayudan hoy a poder interpretar los diferentes proyectos a los que me enfrento.

La búsqueda de autores se convierte en todo un ejercicio de investigación que viene a enriquecer mi visión personal de la escultura y su conocimiento, y como luego pasan a ser referentes de mi trabajo. Incido en la importancia a la hora de tener referentes, ejercicio que ha sido vital a lo largo de toda la historia del arte y que, con la interpretación de los modelos y la personalidad de cada autor, genera una obra en la que se inserta toda la información recaudada aumentando su valor y calidad artística.



Figura 4. Ángeles mancebos (Gian Lorenzo Bernini) Izquierda y derecha. Relieve de ángeles adorando (Ignacio Vergara) centro

Como observamos en la (figura 3) relieve de los Ángeles adorando el anagrama de María de la portada barroca de la Iglesia Catedral de Valencia (1752), obra del escultor Valenciano Ignacio Vergara (1715-1776), autor del que parece en la imagen central, y que referencia la obra del gran Bernini en los que encontramos esta pareja de ángeles mancebos de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Basílica de San Pedro del Vaticano (RAH, 2021), los cuales aparecen en los laterales de la imagen, siendo un fiel y claro ejemplo que sirve para poner en pie y en términos de actualidad, la herramienta del *feedback*, o lo que es igual, la retroalimentación que se necesita a la hora de crear.

4. Adaptación de la estética italiana a mi producción personal

4.1. Características específicas que influyen en mi producción

La comunicación obra-espectador es fundamental para mi producción artística, que está vinculada fuertemente a la religión católica. El contenido místico que, en mis esculturas inserto, es una intención clara de conmover al fiel para ayudarlo a encontrar un momento reflexivo, consiguiendo esa interacción tan importante y haciendo florecer el sentimiento de la retórica barroca.

La teatralidad y la forma expresiva de los rostros ayudan a potenciar el momento místico. La escena simbólica entre el personaje representado y participación divina de Dios representado en el vacío aluden las miradas que expresan dolor, resignación o alegría.

Acercándonos al sentido estético, la idealización de los rostros y la belleza contenida del cuerpo son el arquetipo que mantengo en relación con las referencias barrocas. La

apertura de los movimientos y la multiplicidad de los puntos de vista se hacen presente en mis ideales, teniéndolos en un lugar privilegiado de mis referencias e influencias.

Pero si hay alguna característica estética que me ha ayudado a desarrollar mi producción personal es la belleza idealizada y la mesura de los movimientos, sin caer en caricaturas barrocas apostando por una serenidad enternecedora, delicada y elegante. La referencia del natural se hace palpable en los desarrollos anatómicos, introduciéndome en esa delgada línea entre el naturalismo y lo espiritual.

4.2. Búsqueda de equilibrio entre la belleza y la unción sagrada

Durante siglos, las esculturas religiosas se han diferenciado del resto de obras concebidas con otros fines por la capacidad de transmitir un sentimiento piadoso, con el fin de invitar a la oración a todos aquellos que las contemplan. Hecho que hace que estas imágenes se conviertan en meros vehículos para una experiencia mística, y que el espectador utiliza la obra como apoyo para alcanzar ese estado.

El término unción se emplea para el acto de extender los óleos sagrados sobre una superficie, siendo este hecho muy relacionado con la visita a los enfermos. Haciendo un paralelismo con el trance de realizar una escultura con fines religiosos, el escultor unge la pieza con su capacidad de transmitir sentimientos. Que el artista realice una escultura con estos fines, no quiere decir que siempre se consiga, quizás sea el apartado más complejo al que se enfrenta un creador en todo el proceso de ejecución. Véanse, los numerosos casos de obras con un bajo grado de técnica artística, pero que sin embargo cuenta con un alto valor sagrado, o viceversa.

De este modo, entendemos la unción desde una perspectiva como capacidad conceptual, donde existe un alto grado de información que un público determinado tiene que descifrar para poder alcanzar ese espacio tan necesario para un cristiano, como es contagiarse de un sentimiento piadoso que le invite a realizar determinados actos con el prójimo.

En otros periodos artísticos del pasado como el gótico, se pueden contemplar numerosas esculturas a las que se les dota de un cierto naturalismo, potenciando su estética hacia unas cotas de belleza considerable, teniendo en cuenta que en siglos anteriores las obras

artísticas relacionadas con la iglesia tenían un alto valor conceptual, dejando a un lado el interés por representar la belleza del cuerpo humano.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en sus teorías publicadas en el siglo XVIII ya impulsaba el concepto de la belleza idealizada como medio para representar la divinidad creadas bajo la visión global del artista y su capacidad de modificar lo mundano para convertirlo en algo celestial, todo ello, incide el autor que será bebiendo de las fuentes clásicas, basado en las proporciones y ordenamientos de las formas que componen la escultura.



Figura 5. Aflicción de Cristo.
Nota. Obra del autor. Huelva 2021

Entendiendo que la belleza traspasa el realismo, más cercano a una lectura intelectual sobre una forma determinada, en este caso el cuerpo humano idealizado con el que conseguimos un espacio onírico entre lo espiritual y el realismo. El ideal de belleza como sinónimo de divinidad, seres espiritualmente superiores tratados con bellezas idílicas alejados de sinceridad natural de lo terrenal.

Tomando como referencia a la idea de que el alma de una persona se materializa en su cuerpo, no cabe duda de que sus actos piadosos y su grado de santidad se trasladará entonces a un cuerpo bello. Ya en el renacimiento, las esculturas religiosas

comienzan a tener un estudio pormenorizado de la belleza, acercándose a la rica producción escultórica greco-latina, que comienza a tenerse de referencia y que marca un proceso evolutivo en estos términos.

En ese equilibrio que pretendo buscar en la belleza y la capacidad sagrada de mis esculturas, siempre tengo muy en cuenta el momento a representar, en ejercitar la

capacidad empática y hacer florecer los sentimientos de las personas que contemplarán las imágenes, para que así alcancen un estado místico que sin duda los acerque a Dios, convirtiendo de esta forma mis obras en vehículos que dejan de tener su interés artístico cuando ya se alcanza el grado superior, que es la experiencia piadosa.

Personalmente, el éxito de una obra religiosa no creo que este determinado con su nivel artístico, si no por el contrario, va más estrechamente vinculado con la capacidad técnica con la que se haya realizado. Es su entidad espiritual la que hace que alcancen cotas superiores y se conviertan en verdaderos iconos populares que son requeridos por una gran mayoría de fieles. Si bien, no es menos cierto que la belleza tiene en estos apartados un valor considerable, pero para mi entender, siempre debe de ser comedida y fuera de estridencias para que no desvirtúen el mensaje, sino que ayuden a reforzarlo.

Es por ello, que el ejercicio más complejo es sin duda el de encontrar el equilibrio, los parámetros exactos en los que se debe de oscilar para que conjuntamente, capacidad técnica y artística vayan de la mano del sentimiento piadoso y el grado religioso de una imagen.

En este caso el espectador y su interacción con la obra juegan un papel imprescindible, no podríamos dotar de unción una obra que no será contemplada, el mensaje no tendría receptor y nada tendría sentido.

5. La imaginería contemporánea

5.1. El final del casticismo y la sociedad líquida

Solo tendríamos que bucear un poco por las ultimas noticias relacionadas con la hechura de imágenes sagradas para darnos cuenta de que estamos inmersos en una realidad completamente distinta a la de las últimas décadas del siglo pasado. Es toda una realidad que, en el mapa nacional, Andalucía se ha situado como cabeza visible de la creación de imágenes religiosas durante las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del nuevo milenio.

Efectivamente podríamos afirmar que en Andalucía han aflorado una serie de escultores/imagineros de una forma muy sorprendente, sin precedentes en toda la historia, alcanzando tal grado de visibilidad y proyección social que podemos afirmar que el arte de la imaginería se ha convertido en pleno siglo XXI en un fenómeno de masas (Fernández Paradas, 2017: 79).

Ciñéndonos al panorama andaluz de imaginería, tras una saga de autores que trabajan durante todo el siglo XX continuadores de toda una estética neo-barroca, marcada por los grandes autores de la escuela sevillana como Montañés, Mesa, Roldan o Astorga, comienzan a aparecer nuevas variaciones estéticas dada la circunstancia, entre otras, de la celebración del Concilio Vaticano II y su contundente pensamiento sobre las creaciones artísticas, que marcaban un nuevo camino en el arte religioso.

El postconcilio trajo con si una época ambigua para la imaginería, pues la sociedad y la Iglesia necesitan unas nuevas fórmulas para entender el discurso evangelizador, empujado también con la posición rupturista con los ideales del nacional-catolicísimo impuesto por el régimen franquista, y que da paso a que desde la década de los 60 hasta finales de los 80 la producción de arte religioso viva una época compleja. (Fernández Muñoz, 2021). A principios de los años 90 comienza un periodo de auge y expansión para las Hermandades y Cofradías, aparecen en escena un numeroso conjunto de escultores con diferentes formas y gustos de afrontar sus esculturas religiosas que iniciaran un nuevo camino de la mano de la postmodernidad en la que aparecen como nuevas escuelas, los seguidores de autores como; Francisco Buiza, Dubé de Luque o Luis Álvarez Duarte, incluso coetáneos como; Francisco Romero Zafra, Antonio Bernal o Juan Manuel Miñarro. Todo ello ayudado también por la aparición de sentimientos sociales que confluyen en el ideal de la modernidad líquida de la sociedad actual, que a groso modo huye del encorsetamiento y da paso a una libertad absoluta en la creación de obras artísticas.

Esta nueva etapa da lugar también a la aparición de muchos autores con una preparación cuestionable que vienen a ofrecer una serie de obras de discutible valor, tanto religioso como artístico, potenciando quizás la aparición de obras religiosas pobres de contenido,

un desarrollo técnico cuestionable y un resultado muy negativo. Quizás todo ello sea producto de la falta de comprensión a la hora de captar el mensaje de la postmodernidad y del pensamiento popular del *todo vale* que sin duda vienen a reafirmar que todo requiere un esfuerzo intelectual y que debemos de alentar la formación e información en la creación de obras artísticas. También se podría incluir en esta serie de motivos que alientan negativamente la calidad de las nuevas esculturas religiosas el papel que desarrolla en la misma las redes sociales, convirtiéndose en toda una masa humana de supuestos teóricos del arte, que haciendo uso de esta herramienta realizan críticas sobre las nuevas facturas escultóricas sin ser consecuentes de la repercusión que generan con su declaración pública.

En definitiva, en esta nueva etapa se da la oportunidad a numerosos autores a confluír diversos estilos artísticos, que vienen a satisfacer las necesidades del cliente, que ayudados con el auge cofrade que vivimos y con la incesante producción artística relacionada con este numeroso grupo social, da paso a una nueva etapa de la imaginería.

En esta nueva andadura se da la circunstancia de encontrar autores que se apoyan en diversas etapas históricas y escuelas, así pues, vemos obras de nueva factura que tienen como referencia autores granadinos del siglo XVII, o autores que apuestan por el valor de la imaginería creada en la ciudad de Málaga y su entorno en el S.XVIII, la apuesta de varios creadores levantinos por versionar la grandeza de autores como Salzillo, la continuidad de la robusta escuela sevillana de imaginería o la apuesta por muchos otros de abrir horizontes y buscar nuevos referentes más allá de sus límites geográficos e históricos.

La imaginería procesional ha sido capaz de reinventarse y adaptarse a los gustos, modas y tendencias artísticas de cada momento, también ha generado nuevos lenguajes expresivos, formales, conceptuales, estéticos e iconográficos, que es lo que realmente la sitúa dentro del panorama contemporáneo del arte, que se muestra con una multiplicidad de puntos de vistas: naturalista, barroca, clásico-barroca, popular, realista, hiperrealista, etc. (Fernández Paradas, 2017: 15).

5.2. Personalidad de mi obra y aportaciones a la imaginería contemporánea

Una vez realizada una visión general del panorama escultórico religioso contemporáneo, nos encontramos ante la reiteración de algunos modelos barrocos de imaginería, como pueden ser los de la escuela sevillana, más aún cuando mi lugar de nacimiento y formación es la Andalucía occidental, tremendamente influenciada por la anteriormente citada escuela sevillana de escultura.

Con el simple hecho de mirar un poco más allá de nuestras fronteras y con el pensamiento de dar un paso más en el estudio de las referencias que los propios maestros del barroco tenían, nos vemos obligados a encadenar uno con otro los puntos de información hasta enriquecer tanto nuestro horizonte que inevitablemente comenzamos a crear aportaciones y dar nuevos puntos de vistas.

Quizás este ideal venga de la mano de la inquietud de crear y formarme personalmente como hicieron autores de tiempos pasados, que como se observa una y otra vez, su periodo evolutivo estaba fuertemente vinculado con la circulación de modelos traídos de otros lugares o de como ciertos autores tenían la posibilidad de viajar y enriquecerse tanto en los recursos técnicos, como en el desarrollo intelectual de las piezas.

Este hecho nos obliga en cierta manera en no conformarnos con los modelos que con tanto éxito circulan por esta zona geográfica y en navegar en un mar de posibilidades de mano del momento en la era de la información, en la que nunca antes estuvo ante nosotros una herramienta tan poderosa como es internet. También se da la circunstancia que en mi ciudad natal el desarrollo del arte de la imaginería ha tenido contados protagonistas, la mayoría aparecen tras la contienda civil que sacudió todo el país y mermó el rico patrimonio de toda una nación. Esta coyuntura hace que no encuentre autores autóctonos barrocos y deba buscar mis propios referentes sin sentirme condicionado por una escuela local como ocurre en ciudades como Sevilla o Granada, en la que sus nuevos creadores de alguna forma se encuentran rodeados de innumerables referencias de los grandes maestros de los siglos XVII-XVIII.

No obstante, acudiendo a otros lugares con escuelas locales encontramos que la referencia italiana sobresale del resto de una u otra manera. Es decir, Roma como centro de formación artística y como eje vertebrador de las nuevas formas plásticas. Así pues,

vemos innumerables ejemplos de autores que se trasladan a la capital italiana para enriquecer su formación y potenciar su capacidad técnica. En plena época barroca estar a la moda en cuanto a creaciones artísticas y su adquisición, significaba fijar todas las miradas en Roma, ejemplo de ello serán las transformaciones estéticas que sufren exteriores e interiores de los palacios españoles del siglo XVII.

Solo con dar algunos pasos sobre esta variedad de autores que trabajaron en nuestro entorno, la referencia italiana sobresale del resto de una u otra manera.

Con el ideal de empezar por lo más cercano hasta llegar al lugar de encuentro, en nuestro territorio nos encontramos con la particularidad de encontrar un pequeño oasis de arte italiano que se aleja de toda estética que define la escuela sevillana. Hablamos de la ciudad de Cádiz y su entorno, que durante el siglo XVIII sufre una transformación con la asidua llegada de Genoveses alentados por la potencia del comercio marítimo desde la llegada de la casa de Contratación en 1717. Su cercanía con mi ciudad natal, Huelva, da



*Figura 6. Cristo de Jerusalén y Buen Viaje
Nota. Atribución Francisco María Maggio. Catedral de
la Merced, Huelva*

lugar a que podamos disfrutar de alguna manera de las obras realizadas por estos autores llegados desde otros lugares. Como el caso de las obras que guardan el interior de la Catedral de la Merced, en concreto a las correspondientes de la Cofradía de los Judíos, las que han sido atribuidas a diversos escultores genoveses, en el caso de la Imagen de Jesús de las Cadenas su autoría según el historiador González Isidoro correspondería a Jácome Maggio (Abades; Cabaco, 2009) que sabemos que trabajó en Cádiz y nació ya en esta ciudad en 1742 (Sánchez Peña, 2006:183), hijo del escultor Francisco María Maggio al que atribuyen el Crucificado bajo la advocación de Jerusalén y Buen Viaje de dicha cofradía

onubense. La Hermandad cuenta también con la Imagen de Nuestra Señora de los Dolores atribuida también a la escuela Gaditano-Genovesa, ejemplo entre otras obras del mismo templo que se vinculan con orígenes italianos.

El interés que me suscitan estas obras de mi ciudad me invita a seguir conociendo la que fue una fuente importante de imaginería y que cuenta con unas características físicas que la diferencian del resto, dotándola de una personalidad importante que durante los últimos tiempos parecía estar aletargada y completamente dejada a un lado. Si es cierto que con la llegada en los años 90 del pasado siglo XX, llega al panorama artístico cofrade el taller de *Daroal*, compuesto por los artistas David Romero y Francisco Rovira, los cuales dotan de cierta importancia e interés a la escuela de imaginería llegada desde Génova y su influencia a otros lugares como Jerez, donde comienzan a aparecer tímidamente entre tanto modelo *montañesino* y *mesino*, dando paso a una renovación de referencias e ideales estéticos.

En definitiva, mi obra escultórica se ve marcada por la búsqueda de referentes que crean una nueva mirada en nuestro entorno, en la exploración de su propia personalidad huyendo de modelos actuales reiterativos en nuestro ámbito. Todo esto provoca la aparición de nuevos esquemas en la decoración de los tejidos, utilizando en algunos casos el dorado como material definitivo sin ocultarlo tras un temple, siguiendo como ejemplo el crucificado ubicado en el Oratorio di Santa Chiara (Bogliasco, Génova) obra del genovés Antón María Maragliano (Sanguineti, 2018:134), la coloración de los cabellos o la propia fisonomía de las esculturas, con rasgos más bien clásicos acercándome a la tradición greco-romana, en la que se ejemplifica ese perfil griego y la belleza idealizada.

5.3. Materiales, Metodología y técnicas escultóricas.

La situación actual del arte ha producido un descubrimiento de nuevos materiales aplicables a la imaginería contemporánea, valorando sus nuevas posibilidades en las que se pueden encontrar emociones según se empleen unos u otros acabados en los diferentes materiales. El taller del escultor se convierte en un laboratorio y el artista en un investigador dedicado a comprobar la naturaleza de los ingredientes fundamentales de las cosas. (Plazaola, 2006: 370)

La viabilidad de los proyectos condicionados en muchas ocasiones por el aspecto económico, empuja al artista a buscar diferentes alternativas que posibiliten el futuro de su obra, estudiando y experimentado con materiales que no se han empleado con anterioridad en el taller. Esto produce el nuevo desarrollo de procedimientos y la adaptación de las técnicas tradicionales a dichos materiales.

En la imaginería es tradicional el empleo de la madera como material definitivo, la cual se ha tratado con un acabado polícromo. Podemos afirmar que **volumen** y color han ido irremediabilmente unidos a través de la historia de la Plástica y la Escultura en general. El color y la riqueza del material adquieren nuevos valores cuando van acompañados de la forma (Gañan, 1999: 19)

Antiguamente, no se disponía con la facilidad actual del acceso a cualquier fuente de conocimiento, ya fuera libro o manuscrito. La falta de medios de comunicación y sobre todo el llamado *secreto de taller* provocaron un aislamiento geográfico de las técnicas (Gañan, 1999: 71). Hoy tenemos a nuestra disposición todas las posibilidades que imaginemos para formar nuestros conocimientos a la hora de desarrollar la labor artística, así como el conocimiento de materiales los cuales podremos aplicar y trasladar a nuevas perspectivas dentro de la imaginería. Los profusos programas educativos de las Escuelas de Arte y Facultades de Bellas Artes junto con la aparición de numerosas academias artísticas que potencia su difusión didáctica a través de las redes sociales, hacen que estemos en constante movimiento de experimentación.

El caso de la aparición de la resina como material definitivo aporta una serie de ventajas y amplía el catálogo de posibilidades. Con la presencia de este tipo de materiales aparece la figura del moldeo y la interesante participación de las siliconas en los procesos que facilitan el éxito de la pieza. En mi caso compagino la utilización de materiales tradicionales como la madera y su acabado polícromo, siguiendo la utilización de técnicas ya utilizadas en el siglo XVII y de este modo participar en la perdurabilidad durante siglos de este oficio. Junto a esta incluyo en mis labores nuevos materiales como la resina acrílica ya sea de forma definitiva o para la facilitación de procesos previos. Este material está directamente condicionado por su valor económico, su reducido peso y la resistencia que ofrece.



*Figura 7 Proceso de molde de silicona.
Nota. Proceso de realización de un molde de silicona sobre el modelado en barro un ángel para su posterior positivado en resina acrílica, Fuente: Imagen del autor.*

Al contrario de lo que plantean muchos historiadores y artistas, la ayuda mecánica en la producción escultórica facilita y permite su alto progreso, y no por ello una devaluación del valor original. Negar su utilización va en contra de la propia evolución natural de la especie para el mejor desarrollo de la actividad laboral, la cual, siempre ha acompañado las labores artísticas, de esta forma surgieron herramientas como la cámara oscura o el puntómetro, entre otros tantos útiles que ayudan en los procesos técnicos

La aparición en las últimas décadas de útiles como la reproducción bajo control numérico y la posibilidad del modelado 3D ha suscitado una polémica en torno a la valía de estas piezas comparándolas con las obras barrocas y su proceso de creación por parte de los sectores más conservadores y puritanos del arte religioso. Pero bajo mi parecer estas

nuevas vías vienen a enriquecer las herramientas de las que ya disponíamos y solo hace reafirmar la buena salud con la que cuenta la imaginaria, que evoluciona y se adapta, ya no solo estéticamente y conceptualmente al entorno 2.0, si no que se ayuda de las posibilidades que ofrece la tecnología.

6. Conclusiones

La investigación y estudio sobre el arte barroco italiano y sus numerosos escultores ha supuesto la confirmación del interés que me suscita este periodo artístico y las posibilidades que siguen surgiendo en torno a estas referencias.

Este trabajo viene a dar sentido a numerosas características que había incorporado a mi quehacer artístico, fundamentándolas y otorgándoles una mayor relevancia.

El estudio de la evolución de numerosos autores y como su obra se desarrolló hacia nuevos parámetros más cercanos a la estética italiana, y que me ha servido para conocer la importancia y el papel que ha jugado el estudio de los grandes maestros, que han estado presentes a lo largo de toda la historia del arte.

Analizar el panorama artístico de la imaginaria del siglo XXI me permite conocer qué tendencias están suscitando mayor interés, para así poder investigar y caminar hacia una obra con personalidad, que huya de los modelos de belleza estereotipados con referencias estéticas que se alejen de la mayoría de autores que producen imágenes religiosas en la actualidad.

Observar cómo surgen nuevas posibilidades en cuanto al desarrollo técnico, la utilización de herramientas y el uso de nuevos materiales vienen a ampliar el abanico de posibilidades con el que cuentan los talleres de los escultores que, ahora más que nunca, tienen a su disposición todas las posibilidades para desarrollar los procesos creativos que, junto a la gran apertura de la educación orientada al arte por parte de las instituciones públicas y el surgimiento de innumerables academias privadas tanto físicas como virtuales, ofrecen todos los medios posibles para que los artistas del siglo XXI cuenten con la mayor oportunidad de formación de la historia.

Este trabajo teórico supone el fin de esta etapa de formación académica universitaria que, junto a mi paso por las escuelas de arte de Huelva y Sevilla, ha supuesto un periodo muy enriquecedor de continua evolución y que ha asentado las bases de mi proyección artística.

7. Proyección laboral

La proyección profesional que plantea esta disciplina artística estará sujeta al trabajo autónomo por cuenta ajena, recibiendo encargos directos principalmente por parte de entidades religiosas (Parroquias, Hermandades, asociaciones, grupos parroquiales, etc.) y particulares.

La dimensión que ocupa en este apartado la proyección en redes sociales, frente al tradicional *boca a boca*, es sin duda imprescindible para iniciar el camino laboral en un sector, el de la imaginería, con un alto grado de competencia cualitativo y cuantitativo.

La recepción de encargos a través de Instagram o Facebook supone un porcentaje bastante elevado con respecto a otros medios como la participación en exposiciones o muestras personales. Esto supone que la actividad en dichos medios debe de ser muy continuada. La fotografía, en este caso, recobra una importancia añadida, teniendo en cuenta que la mayoría de personas que siguen la producción de un artista no tienen la oportunidad de contemplar las obras en directo, teniendo que acudir a referencias fotográficas.

Entidades digitales como el portal de divulgación histórico-artístico *La Hornacina* suponen otra vía de expansión y divulgación, convirtiéndose en referentes en cuanto a la publicación de noticias en torno a las nuevas obras de escultores, pintores, orfebres, etc.

Por lo tanto, las nuevas vías comunicativas digitales se convierten en una herramienta imprescindible para dar a conocer tu producción artística y, por consecuencia, la llegada de propuestas y encargos para futuras obras.



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

8. Dossier de obras



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Ángeles
Hermandad de la Inmaculada Concepción.
Castilleja de la Cuesta, Sevilla. 2019
Madera de cedro policromada al óleo.









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Niño Jesús de la espina.
Propiedad privada.
Sevilla. 2019
Barro cocido policromado al óleo. 50cm









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Virgen del Tránsito
Familia Puelles-Cervantes
Sevilla 2019
Barro cocido, dorado y policromado al óleo. 55cm









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Crucificado
Convento del San Ángel.
Sevilla 2020
Barro cocido, dorado y policromado al óleo. 30cm

42









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Crucificado.
Hermandad del Rocío
Huelva 2020
Madera de cedro, dorada y policromada al óleo. 20cm

46









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Dulce Nombre de Jesús.
Parroquia de la Sagrada familia.
Huelva 2020
Madera de cedro policromada al óleo. 75cm

50









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Dolorosa
Propiedad privada.
Málaga 2020
Barro Cocido y policromado al óleo.72cm

54









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Crucificado
Hermandad del Carmen
Huelva 2020
Barro cocido policromado al óleo. 30cm

58









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Resurrección de Cristo.

Parroquia San Mateo Apóstol.
Tarifa 2020

Madera de cedro, dorada y policromada al óleo. 150cm (185cm conjunto)









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Ángeles pasionarios.
Parroquia Matriz de la Concepción del Realejo Bajo.
Tenerife 2021
Madera de cedro policromada al óleo. 45cm









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Decoración escultórica
Ermita de la Santa Vera Cruz de Abajo
Berrocal, Huelva 2021
Resina acrílica y escayola, dorada y policromada al óleo.

70

















Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Aflición de Cristo
Propiedad privada
Huelva 2021
Barro cocido y policromado al óleo. 60cm

78









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Niño Jesús Pasionista
Parroquia San Francisco de Asís, Martos.
Jaén 2021
Barro cocido y policromado al óleo. 60cm

82









Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.

Niño Jesús
Parroquia de la Inmaculada Concepción, Los Realejos.
Tenerife 2021
Madera de cedro policromada al óleo. 70cm







9. Bibliografía

Páginas web

- ABADES, Jesús; Sergio CABACO. La Hornacina [en línea].[consulta: 5 de julio de 2021]. Disponible en [ARTICULOS... GENOVESES EN HUELVA \(lahornacina.com\)](http://ARTICULOS... GENOVESES EN HUELVA (lahornacina.com))
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro Manuel, 2021. La Hornacina [en línea].[consulta: 10 de junio de 2021]. Disponible en [ARTICULOS... IMAGINERIA \(lahornacina.com\)](http://ARTICULOS... IMAGINERIA (lahornacina.com))
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2020. Museodelprado.es [en línea]. [consulta: 18 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/olivieri-giovan-domenico/ecde677a-a842-4c9a-bf69-ecb53563e161>
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, 2021. Biografías Ignacio Vergara [en línea]. [consulta: 15 de julio 2021]. Disponible en: Ignacio Vergara Gimeno | Real Academia de la Historia (rah.es)

Libros.

- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro; FERIA MARQUEZ, Gabriel; RAMÍREZ TORRES, Guillermo, 2020. José de Arce. Sevilla: Editorial dArte
- FERNANDEZ PARADAS, Antonio Rafael, 2017. Imagineros del siglo XXI: Productos barrocos en torno al 2.0. Granada: Comares
- GAÑAN MEDINA, Constantino, 1999. Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PLAZAOLA, Juan, 2006. Arte Sacro Actual. Madrid: Biblioteca de los cristianos.
- ROMERO TORRES, José Luis, 2017. Fernando Ortiz. Málaga.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, 2006. Escultura Genovesa: artífices del setecientos en Cádiz. Cádiz
- SANGUINETI, Danielle, 2018. Maragliano: Lo spettacolo della scultura in legno a Génova. Génova: Sagep

- SUREDA, Joan, 2004. El siglo de oro: el sentimiento de lo barroco. Barcelona: Planeta.
- TOMAN, Rolf, 2004. El Barroco: Arquitectura, Escultura y pintura. Alemania: h.f.ullman
- TOMAN, Rolf. Barroco: Theatrum Mundi. El mundo como obra de arte. Alemania: h.f.ullman

Enciclopedias

- RENACIMIENTO Y BARROCO, 2005. Volumen 5. Madrid: Club Internacional del Libro de Madrid



Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes.
Curso 2020/2021.
Abraham Ceada Santana.