

Revista de Historia de Jerez

ISSN: 1575-7129
BIBLID [1575-7129] 26 (2023) 1-375

nº 26 (2023)



Diseño y maquetación: Departamento de Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez
ISSN: 1575-7129
Depósito Legal: CA-412-19
Imprime: Estugraf Impresores, Ciempozuelos (Madrid)

Revista de
*H*istoria
de Jerez

Centro de Estudios Históricos Jerezanos

nº 26 (2023)



Revista de
Historia
de Jerez

Consejo de Redacción

Director

Miguel Ángel Borrego Soto

Secretario

Francisco José Barrionuevo Contreras

Vocales

Juan Félix Bellido Bello
Ramón Clavijo Provencio
Rosalía González Rodríguez
José María Gutiérrez López
Cristóbal Orellana González

Comité Científico

Juan Abellán Pérez
Alicia Arevalo González
Juan Ramón Cirici Narváez
José García Cabrera
Virgilio Martínez Enamorado
Silvia María Pérez González
José Ramos Muñoz
Fernando Nicolás Velázquez Basanta

Índice

ESTUDIOS

- Francisco Pinto Puerto, José María Guerrero Vega, Gregorio Mora Vicente,
Manuel Castellano Román y Roque Angulo Fornos 09
**EL PALACIO RIQUELME DE JEREZ DE LA FRONTERA Y
SU CONTEXTO URBANO**
- Javier Serrano Pinteño 31
**RENOVACIÓN ARQUITECTÓNICA Y URBANÍSTICA.
LA IGLESIA Y EL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE NUESTRA
SEÑORA DE LA MERCED DE JEREZ DE LA FRONTERA**
- Francisco José Morales Bernal 87
**IMPRENTA, LATÍN Y CIENCIA EN EL JEREZ DEL XVII:
DOS TRATADOS MÉDICOS JEREZANOS EN LENGUA LATINA**
- Juan Antonio Moreno Arana 109
**LA MÚSICA EN LA HERMANDAD DEL DULCE NOMBRE
DE JESÚS DE JEREZ DE LA FRONTERA DURANTE EL SIGLO XVIII**
- Juan Rodríguez García 133
**VOCACIÓN EXPORTADORA DE LA INDUSTRIA VITIVINÍCOLA
DE JEREZ 1822-2015: AUGE, EXPANSIÓN Y DECADENCIA**
- José García Cabrera y Rubén García Gordillo 161
**LA DEPURACIÓN DE LOS TRABAJADORES MUNICIPALES
DE JEREZ DURANTE LA GUERRA CIVIL. UN CAPÍTULO DE
LA VIOLENCIA POLÍTICA DEL FRANQUISMO**
- Guillermo Martínez Salazar y Miguel Ríos Molina 213
**LA ESCULTURA DE FRANCISCO PINTO PARA EL TEMPLO
PARROQUIAL DE LAS MERCEDES DE SANTO DOMINGO
EN REPÚBLICA DOMINICANA: CONSIDERACIONES
ESTILÍSTICAS, TEMPORALES Y LOGÍSTICAS**
- Manuel Ruiz Romero 235
**EL AYUNTAMIENTO DE JEREZ: DE LA REFORMA POLÍTICA
A SU RENOVACIÓN DEMOCRÁTICA (1976-1979))**

DOCUMENTOS

- Miguel Ángel Borrego Soto 261
**NUEVOS DATOS SOBRE EL REPARTIMIENTO RÚSTICO
DE JEREZ A PARTIR DE VARIOS MANUSCRITOS INÉDITOS**
- Cristóbal Orellana González 317
ORDENANZAS DEL VINO DE JEREZ DE LA FRONTERA (1483)

VARIA

- Miguel Ángel Borrego Soto 341
**SEMBLANZA DEL SABIO JEREZANO IB N `ABD AL-MU`MIN
AL-ŠARIŠĪ EN EL VIII ANIVERSARIO DE SU MUERTE (1223-2023)**
- Diego Bejarano Gueimúndez Y Ernesto J. Toboso Suárez 349
**UNAS YESERÍAS MEDIEVALES PROCEDENTES
DE LA JUDERÍA DE JEREZ**

RESEÑAS

- Álvaro Cabezas García 359
VEGA GEÁN, E. J. y GARCÍA ROMERO, F. A.:
*Semana Santa de Jerez. Patrimonio, literatura, arte, curiosidades,
saeta, fenomenología, con la colaboración de
Francisco Antonio García Márquez.*
Córdoba: Editorial Almuzara, 2023.
Colección Arte y Patrimonio. 539 págs. ISBN 978-84-11313-95-7.
- Alba Sánchez Guerrero 363
**VEGA GEÁN, E. J. y GARCÍA ROMERO, F. A. y
RUIZ CASTELLANOS, A.: *Estampas y figuras de la
Gades Romana y su comarca. Jerez de la Frontera:***
Editorial Peripicias libros, 2023. 252 págs. ISBN: 978-84-126699-5-4.
- José Manuel Moreno Arana 369
CABALLERO RAGEL, J.: *La ciudad burguesa.*
Arquitectura isabelina en Jerez (1833-1868).
Jerez de la Frontera: Tierra de Nadie Editores, 2023.
376 págs. ISBN: 978-84-126850-2-2
- Agustín García Lázaro 371
**PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María y
MINGORANCE RUIZ, José A.:**
Los pagos de viñas de Jerez de la Frontera en el siglo XV.
Tierra, mercado y propietarios. Madrid: Dykinson, S.L., 2023.
116 págs. ISBN: 978-84-1170-272-0.

LA ESCULTURA DE FRANCISCO PINTO PARA EL TEMPLO PARROQUIAL DE LAS MERCEDES DE SANTO DOMINGO EN REPÚBLICA DOMINICANA: CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS, TEMPORALES Y LOGÍSTICAS.

Guillermo Martínez Salazar*
Miguel Ríos Molina*

Resumen:

El artículo analiza la convergencia del arte sacro vanguardista en España durante la segunda mitad del siglo XX y el escultor jerezano Francisco Pinto Barraquero. Esta unión fusiona la tradición religiosa con la innovación artística, en un contexto de colaboración entre la Iglesia y los artistas para redefinir lo sagrado y lo contemporáneo, en el marco de la España de postguerra. Una de sus obras, el conjunto escultórico para la iglesia parroquial de Las Mercedes en Santo Domingo, en la República Dominicana, ilustran esta analogía. El artículo aporta el estudio de las fases preparatorias del proceso creativo a través de la documentación conservada por el artista.

Palabras clave:

Arte sacro actual, Escultura, Imaginería, Arte de vanguardia, Arte posconciliar.

Abstract:

The article examines the convergence of avant-garde sacred art in Spain during the second half of the 20th century and the sculptor from Jerez, Francisco Pinto Barraquero. This union blends religious tradition with artistic innovation within a context of collaboration between the Church and artists to redefine the sacred and the contemporary, in the backdrop of post-war Spain. One of his works, the sculptural ensemble for the parish church of Las Mercedes in Santo Domingo, Dominican Republic, illustrates this analogy. The article contributes to the study of the preparatory phases of the creative process through the documentation preserved by the artist.

Keywords:

Contemporary Sacred Art, Sculpture, Imaginería, Avant-garde Art, Post conciliar Art.

* Profesor Titular de Universidad. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. gmartinez@us.es.

** Doctorando. Programa de doctorado Arte y Patrimonio, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. miguel_rios_pintor@hotmail.com.

Introducción

La intersección entre el arte sacro de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX en España y la destacada figura del escultor Francisco Pinto Barraquero (1924-2004) en Jerez, establece un contexto interesante en el que la tradición religiosa se fusiona con la innovación artística. En un panorama de postguerra, donde la Iglesia y los artistas colaboran para redefinir la conexión entre lo sagrado y lo contemporáneo, surge la importancia de los presbiterios como espacios para intervenciones artísticas modernas. La adaptación de murales, retablos y esculturas vanguardistas en estos entornos busca remodelar la experiencia espiritual a través de un lenguaje que pretende superar los estándares barrocos y las convenciones más tradicionales.

Dentro de este contexto, la figura de Francisco Pinto Barraquero destaca como un escultor influyente que, en un ámbito local, redefinió la relación entre lo sagrado y lo estético a través de la transformación de la escultura sacra. Este artículo explora su contribución en un momento donde la experimentación y la reinterpretación artística eran fundamentales.

La producción artística de Pinto no puede entenderse sin considerar su formación y su enriquecimiento a través de maestros influyentes que tuvo. Pinto absorbió conocimientos y técnicas que le permitieron forjar su camino artístico desde que nació en Jerez en 1924 hasta que se formó en Madrid, donde tuvo la suerte de aprender de un referente en la escultura del siglo XX, nos referimos a José Capuz Mamano, de quien adquirió el conocimiento sobre concepción de una *escultura de trazas suaves y naturales, que obligaban a la contención de los acentos expresivos tan característicos de la época romántica o la permanente presencia de la escultura tradicional barroca*¹. Su retorno a Jerez y su posterior asociación con Manuel Prieto marcan una etapa de fructífera creatividad, reflejada en restauraciones, reproducciones y obras de imaginaria.

La relación entre el escultor y el encargo para el templo parroquial de las Mercedes en Santo Domingo (República Dominicana), realizado por intermediación de miembros de la orden capuchina jerezana, es otro aspecto central de este artículo. La comunicación directa entre Pinto y los promotores del proyecto, documentada en una carta preservada por la Fundación que lleva su nombre, revela la minuciosidad con la que se abordaron aspectos estilísticos y logísticos. La sugerencia de detalles precisos para las vestimentas

1 Pinto Puerto, F. 2016. pp.341-352

de las figuras que componen el conjunto escultórico, ilustran la profundidad del compromiso artístico y espiritual del artista con su momento histórico. Aunque la obra está destinada a un lugar más allá de los mares, tendrá una relación muy estrecha con lo que se está produciendo en un contexto más cercano, en las nuevas iglesias levantadas como parte de los poblados del Instituto Nacional de Colonización, donde encontramos numerosos escultores coetáneos con los que comparte las mismas búsquedas.

El artículo examina las fases preparatorias del proceso creativo y señala la importancia de la comunicación en la ejecución exitosa de un proyecto artístico de esta magnitud. En última instancia, la figura de Francisco Pinto Barraquero y su contribución a la renovación estilística del arte sacro en Jerez sirven como ejemplos emblemáticos de cómo el arte puede conectar lo espiritual y lo contemporáneo en un contexto de profunda colaboración e innovación entre artistas y promotores.

1. El panorama del arte sacro de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX en España.

En el contexto histórico del arte de vanguardia en España, particularmente en relación con la Iglesia y el arte sacro contemporáneo, adquiere un especial protagonismo la experiencia desarrollada entre los años treinta y setenta por un grupo de artistas que trabajan para completar el contenido artístico de las nuevas edificaciones impulsadas por el INC², y otras nuevas construcciones coetáneas, como nuevas parroquias en barrios periféricos de la ciudad. A medida que exploramos algunas de las expresiones artísticas sobresalientes de esta época, observamos cómo la tradición religiosa se adapta y transforma en el ámbito vanguardista. En este panorama, la Iglesia asume un rol crucial tanto en la promoción como en la preservación del patrimonio artístico, mientras que artistas como Francisco Pinto, entre otros, desempeñan un papel central en la reinención de la escultura sacra en un contexto adverso, como será el régimen del momento posicionado hacia la exaltación de los valores nacionales y acomodado en la tradición. Se vive un momento de ebullición en la creación del arte sacro, pues la tendencia es la actualización y la renovación plástica en la creación de nuevas obras destinadas al culto.

2 Martínez Salazar, G. pp. 2009.

Así antes de iniciarse el Vaticano II, se puede percibir de forma latente en algunos artistas, sobre todo arquitectos, la tendencia a unas formas y a la configuración de unos espacios de culto que prefiguraban lo que habría de ser la reforma litúrgica posterior³.

En este contexto, y específicamente respecto al caso que nos ocupa, los presbiterios de las iglesias recién construidas adquieren relevancia como espacios para intervenciones artísticas innovadoras. Estas nuevas obras arquitectónicas suponían un cierto espacio de libertad, como podemos encontrar en los números templos que acompañan a los poblados de colonización. La introducción de murales, retablos y esculturas no se limita solo al presbiterio, sino que se expande hacia las naves y el baptisterio, generando un diálogo visual y espiritual en el recinto sacro.

La escultura, tradicionalmente entendida y aceptada como una manifestación devocional, adquiere en este momento histórico un nuevo significado al adapta su forma y esencia a nuevos modos de representación que intentan superar el límite de lo figurativo. En este sentido, Francisco Pinto se alza como un escultor que intenta revitalizar la vivencia religiosa prestando meticulosa atención a su presencia en el espacio eclesiástico. Las creaciones de Pinto y otros artistas coetáneos están cuidadosamente diseñadas con este propósito en mente, animado por el grado de innovación que procuran los nuevos espacios litúrgicos, y su producción es valorada por su calidad y singularidad.

En esta línea de trabajo, destacaron artistas que se han convertido en referentes fundamentales en la historia del arte español durante la segunda mitad del siglo XX. Es crucial resaltar la contribución de algunos de estos destacados artistas como Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Teresa Eguibar, José Luis Vicent, Arcadio Blasco, Rafael Canogar, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Hernández Carpe, Venancio Blanco y Ángela Borobio, y la importancia que muchos ellos tuvieron con la inclusión del arte moderno, ya que desempeñaron roles fundamentales en movimientos artísticos influyentes en nuestra historia reciente. Algunos tomaron parte activa en destacados grupos de artistas, tales como el Grupo el Paso, Gremio 64 y Grupo Este-Oeste. Estos movimientos son ampliamente reconocidos hoy en día como componentes esenciales de la vanguardia artística de aquel período.⁴

3 Díaz Quirós, G. 2001, pp.452

4 Martínez Salazar, G. 2009, pp. 118

En cuanto a la producción artística es pertinente señalar que, en el contexto español de mediados del siglo XX, surgieron métodos de producción más industrializados, que afectaron a las propias formas artísticas y a su aproximación a la sociedad. Tal es el caso –aunque fundado con anterioridad– de los Talleres de Arte Granda, que inició su labor en 1891 por el Padre Félix Granda⁵, que abastecía de obras al INC, y que continuaron siendo una fuente activa de producción artística de arte sacro durante todo el siglo XX y que aún perviven en la actualidad. Estos talleres aprovechaban obras originales de artistas contemporáneos como base esencial para la producción en serie destinada a su distribución a nivel nacional e internacional. *Es necesario distinguir entre las obras que responden a una producción seriada y aquellas que son fruto del encargo concreto y que pudieran definirse por tanto como únicas*⁶. Este planteamiento contribuyó significativamente al reconocimiento de diversos artistas de esa época.

No obstante, los Talleres de Arte Granda no son el único exponente en este ámbito. La Casa Santa Rufina en Madrid también emerge como un proveedor relevante, aunque con una variabilidad en la calidad de su producción, ofreciendo opciones económicas que conservan un gran interés artístico. Esta dualidad ejemplifica claramente la contraposición entre las obras proporcionadas por instituciones oficiales y las adquiridas por parroquias locales. Este contraste confirma la evidente evolución estética, donde en el caso de estas empresas, las obras reflejan una notable sensibilidad hacia el arte moderno de la época⁷.

En síntesis, durante este periodo de vanguardia en el arte sacro en España, la figura del escultor jerezano, Francisco Pinto destaca por su apuesta hacia la renovación artística en el ámbito religioso, en línea con otros autores coetáneos, alguno de ellos coincidentes en el tiempo con su paso por la Escuela de Bellas Artes de Madrid, como veremos a través de la obra de la que tratamos. Con la transformación de su trabajo autónomo y en paralelo a los talleres artísticos de la época, y con la colaboración de la Iglesia, se redefine la interacción entre lo sagrado y lo contemporáneo, generando un legado artístico que amalgama la espiritualidad con la innovación estética.

5 De Huerta, M. B., & Soler, M. C. 2012, pp.397

6 Díaz Quirós, G. 2003, pp. 187

7 Si bien existen aspectos que diferencian las obras seriadas de las que son fruto del encargo directo, nos referimos a la libertad creativa del artista. Por otro lado, las obras seriadas, aunque evolucionan con el tiempo, siguen ciertas pautas adaptadas a los estilos de cada momento, lo que podríamos considerar como una evolución más gradual en contraste con las obras de autor.

2. Francisco Pinto Barraquero, un escultor acorde al contexto de su tiempo.

Para entender la producción artística de un escultor es necesario conocer su evolución biográfica y el contexto histórico que le tocó vivir. Su trayectoria como imaginero es bien conocida y tiene un apoyo bibliográfico nutrido. Sin embargo, su obra contemporánea carece aún de un relato adecuado, al que intentamos aportar conocimiento a través de este artículo.

Su historia comienza el 6 de julio de 1924 en Jerez de la Frontera, siendo el primogénito de José Pinto y Josefa Barraquero, una familia de artesanos que sería el cimiento de su vocación artística⁸. Su formación se inicia en el taller de su padre, adquiriendo habilidades en carpintería y una pasión por la escultura desde joven. Comenzó a participar activamente en proyectos artísticos a los quince años y continuó su educación en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez y en Madrid, donde perfeccionó su formación clásica. Regresó a Jerez en 1951 y comenzó su carrera, colaborando con su padre y trabajando en restauraciones y obras de imaginiería. Su asociación con Manuel Prieto fue especialmente fructífera, y juntos realizaron importantes trabajos de restauración y reproducción. También compartieron su experiencia docente en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez⁹.

El devastador impacto que la Guerra Civil tuvo en las artes plásticas afectó profundamente a todas las esferas culturales de España. Este desolador hecho dejó secuelas en los avances y renovaciones que se habían experimentado en las décadas previas, particularmente durante los años veinte y treinta. Todo esto culminó en la difícil posguerra de los años cuarenta, donde se observó una completa desconexión con la escena artística internacional, sumiendo al país en un proceso de recuperación lento y desafiante en todas sus facetas¹⁰. En contraste, los regímenes totalitarios a menudo imponen un estilo particular en sus construcciones y monumentos, y en el caso de España, bajo el régimen de Franco, también se erigieron edificios en los primeros años de su gobierno. Sin embargo, estos edificios no lograron reflejar una continuidad estilística debido a la falta de información y teoría para respaldar dichos proyectos. Con el tiempo, este enfoque constructivo de corte imperialista fue reemplazado por un academicismo conservador y retrógrado que se alineó con la estética oficial del Gobierno.

8 Pinto 2006. Esta obra monográfica reconstruye su trayectoria a partir de fuentes orales y escritas, mediante el relato de compañeros y artistas coetáneos.

9 Porras L. y Martínez D. 2010; Martínez Andrades, G 2006. Varias alusiones a su trayectoria en la Escuela.

10 Pérez, C. 1992, p.17

Antes del conflicto bélico, los artistas ya se planteaban posicionamientos más atrevidos y actualizados a otros países vecinos, no obstante, también había una larga lista de artistas que seguían una corriente académica y se adherían a los gustos oficiales, entre ellos Álvarez de Sotomayor, Marcelino Santa María, Julio Moisés, Moreno Carbonero, López Mezquita, Eugenio Hermoso y Pérez Comendador. Estos artistas sobrevivieron a la guerra y continuaron participando en eventos como la Exposición Nacional de Bellas Artes, que se convirtió en la plataforma oficial para definir el gusto estético respaldado por estos grupos académicos¹¹.

La situación para los artistas que abrazaban la modernidad y la renovación estética era complicada debido a las restricciones impuestas por los grupos afines al régimen, que mantenían un control férreo sobre su gremio. Las Exposiciones Nacionales, convocadas por el Estado cada dos años, eran eventos de gran prestigio para los artistas galardonados, pero participar en ellas significaba aceptar los criterios institucionales que iban en contra de la visión más vanguardista. Pinto se presentó a esta muestra animado por su maestro, el conquinense Marco Pérez, pero lo hizo con una obra crítica “el derrotado” que no gustó al jurado¹², resultando rechazado. Esta circunstancia fue uno de los motivos de su vuelta a su Jerez natal.

En las Bienales celebradas desde su reinstauración en 1941 hasta la última edición en 1950, los jurados estaban compuestos principalmente por miembros con inclinaciones conservadoras y retrógradas. Los temas predominantes eran retratos, temas épicos, costumbristas y religiosos, todos respaldados por la tradición artística previa. Sin embargo, en la Exposición Nacional de 1954, comenzaron a notarse las influencias de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que se celebró en Madrid en 1951.

Los principales centros de actividad artística en España eran Madrid y Barcelona, y no se observaba un interés significativo en las muestras conocidas como los Salones de Otoño, que seguían aferrados a un tradicionalismo artístico desalentador. A pesar de las dificultades, hubo intentos minoritarios de innovación artística, principalmente a través de iniciativas privadas, como galerías de arte como Argos, Reig, Caralt, Layetanas, Syra y Gaspar (estas últimas en Barcelona). También hubo iniciativas de artistas, como la conocida Escuela de Vallecas¹³.

11 Andrés Gallego, J. 1987. P. 695

12 Barroso. F. 2006, p. 50.

13 Martínez Salazar, G. 2009, pp 77

El panorama artístico en la posguerra fue influenciado en gran medida por estos grupos no oficiales y algunas figuras como Eugenio D'Ors, quien estableció la Academia Breve de Crítica de Arte en 1941, y los Salones de los Once, que se fundaron en 1943. Estas iniciativas representaron un intento de renovación en las artes plásticas sin abandonar completamente la tradición. Por lo que entendemos, que, el período de posguerra en España no fue propicio para el surgimiento de renovaciones artísticas a través de las instituciones oficiales, pero hubo esfuerzos significativos en iniciativas privadas y grupos no oficiales que promovieron la modernización del arte español.

En los primeros años de la dictadura, el arte vive una intensa contradicción de conceptos, entre tradición, modernidad, nacionalismo, globalización y el cuestionado papel del artista en la sociedad. Durante el franquismo, estos elementos se utilizaron estratégicamente para consolidar el poder y proyectar al exterior una imagen de normalidad cultural y capitalista, a través una modernidad- que, por otro lado – era superficial, basada en el bienestar y una estética vacía.

En este contexto, es donde se genera el legado artístico de Francisco Pinto Barraquero, a través de su obra fundamentada en el conocimiento del oficio adquirido gracias a sus maestros. Su obra se desarrolla en una exploración continua de la expresión a través de las formas y los materiales, fusionando el realismo con la abstracción y reflejando su compromiso con la vida cotidiana y las emociones humanas –claro reflejo de su tiempo – así es como se entiende su aportación. Su legado es un símbolo de creatividad, perseverancia y pasión artística.

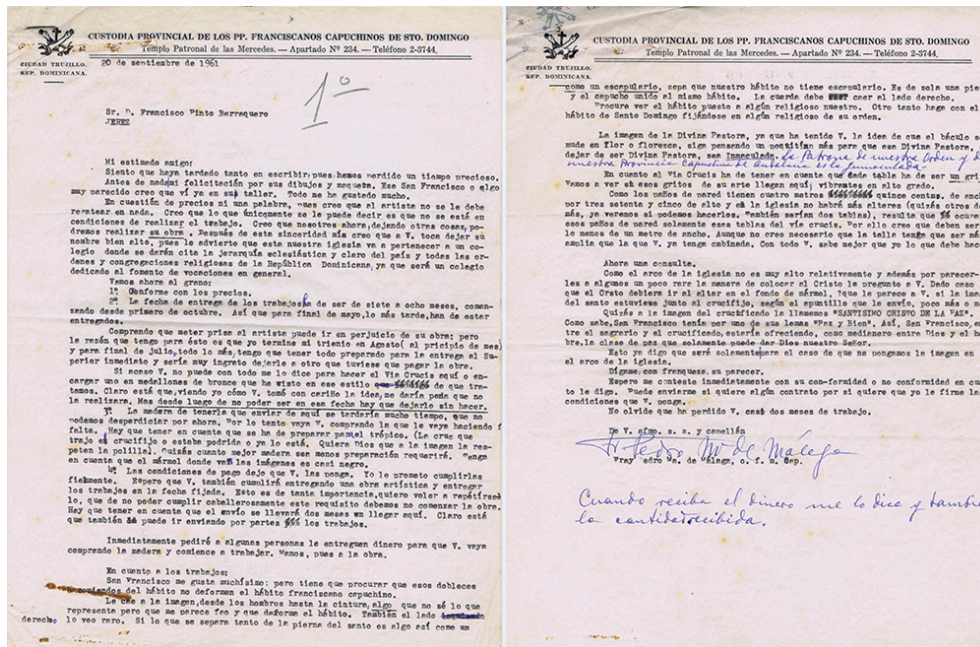
1.1. El objeto del encargo para el templo parroquial de las Mercedes de Sto. Domingo en la Republica Dominicana

Con el fin de ilustrar el proyecto escultórico encomendado a Francisco Pinto y su estrecha relación con el arte vanguardista de la España de esa época, tenemos a nuestra disposición una carta que recoge todos los aspectos formales del encargo otorgado desde la República Dominicana¹⁴. Esta comisión surge a principios de la década de los años sesenta y proviene de la dirección del templo parroquial de las Mercedes en Santo Domingo, República Dominicana, gracias a la intermediación de Fray Pedro Ma. de Málaga de la orden capuchina.

14 APFFPB. Documentos escritos.



(Figura 1) Templo parroquial de las Mercededes de Santo Domingo. República Dominicana. (Archivo Documental de la Fundación Francisco Pinto Berraquero).



(Figura.2) Carta enviada al escultor con los detalles del encargo. (Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Berraquero).

El destinatario directo de esta comisión fue el escultor jerezano, Francisco Pinto. El encargo consiste en la creación de un conjunto de obras artísticas con el propósito primordial de confeccionar tres imágenes que ocuparán un lugar prominente en el ábside del templo. Estas esculturas rendirán homenaje a la Virgen bajo la advocación de Divina Pastora, y otras dos que representarán a Santo Domingo y a San Francisco. Además de estas tres piezas escultóricas, el proyecto también incluye la creación de un viacrucis que se ubicará en las paredes laterales del templo.

La arquitectura asume aquí el papel de detonante de una visión más moderna y contemporánea de la escultura. El edificio, de formas geométricas simples y superficies abstractas demanda una obra escultórica igualmente abstracta y expresiva. En este caso el escultor recibe la información fotográfica del edificio, y asume la misma línea de trabajo de los artistas que trabajan en obras similares, aunque ellos parten una colaboración más estrecha con el arquitecto

Gracias a una carta que los impulsores del proyecto dirigieron personalmente al escultor y que ha sido preservada por la Fundación que lleva su nombre, es posible desentrañar los detalles y matices que influyeron en las condiciones y el alcance de este encargo de gran significado.

1.2. Conceptos estilísticos y creativos relacionados con el trabajo de encargo

En la mencionada carta, el relato se inicia con una felicitación al escultor por su interesante propuesta para el conjunto escultórico, materializado a través de una maqueta y dibujos preparatorios. Se destaca la importancia de una representación precisa de los hábitos franciscanos que vestirá la imagen de San Francisco, así como del hábito dominico correspondiente a Santo Domingo. Se recomienda una minuciosa revisión de los detalles del hábito para evitar cualquier distorsión o deformidad en su lectura final, sin que ello suponga ninguna merma a la capacidad expresiva o el nivel de abstracción o simplificación formal propuesta por el artista.

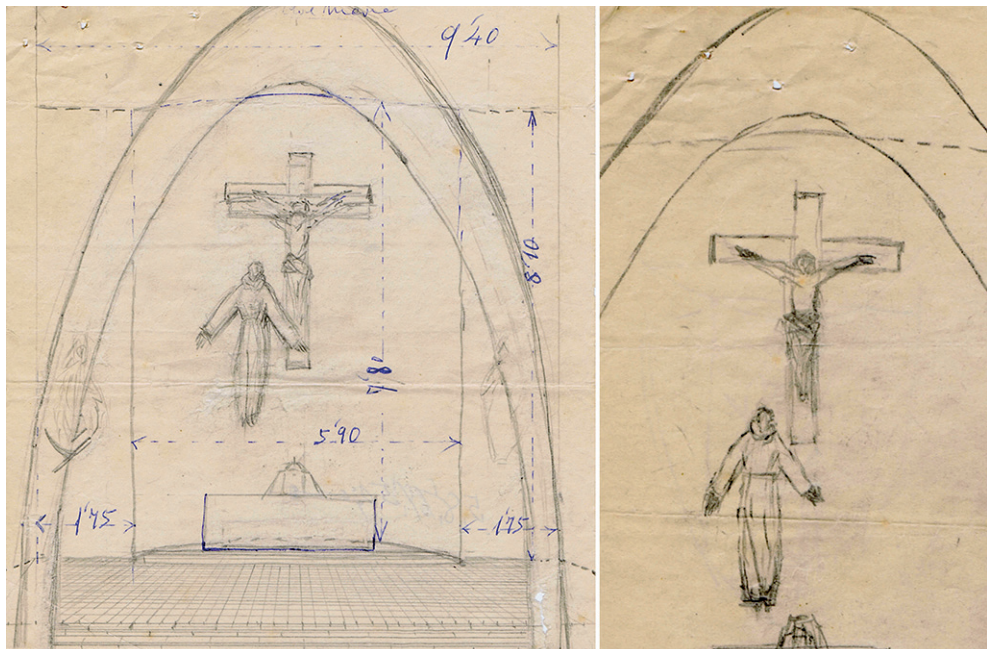
En lo que respecta a la imagen de la Divina Pastora, se alienta al artista a explorar la manera en que la representación de un báculo floreciente pueda asociarse con la imagen inmaculada de la Pastora, ya que esta asociación de ambas advocaciones se relaciona con la orden y la provincia capuchina de Andalucía.

1.3. Fases preparatorias del proceso creativo, el dibujo como esencia.

Para afrontar exitosamente una tarea de esta envergadura, resulta fundamental contar con un profundo conocimiento que englobe dos componentes esenciales: el conceptual y el procesual. La dimensión procesual conlleva la concreción tangible del trabajo, iniciando todo el proceso mediante bocetos preliminares plasmados a través del dibujo.

En este contexto, el escultor traza unas líneas directrices que sustentarán tanto el valor creativo como el compositivo del conjunto. Estos bocetos encapsulan la esencia de las formas y sirven de base para establecer los movimientos de cada personaje.

Los dibujos muestran una notable comprensión del volumen tridimensional al combinar la geometría y las formas que darán vida a cada personaje. El artista traza de manera clara y precisa la esencia misma de la figura, logrando una interpretación del modelado que revela una sugerente anatomía, resaltando la postura de manera evidente. En este ejemplo particular, San Francisco se presenta de manera frontal, con los brazos abiertos, en una



(Figuras 3 y 4) Dibujos de Francisco Pinto, bocetos preparatorios para la composición del ábside del Templo Parroquial de las Mercedes de Sto. Domingo.
(Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Barraquero).



(Figuras 5) Dibujo de la imagen de San Francisco.
(Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Barraquero).

disposición claramente orientada a brindarse hacia los fieles, con referencias a un mundo formal que abunda en el románico y en otros referentes ancestrales donde la simplificación de las formas o el distanciamiento de lo figurativo es mayor. Las arrugas del vestuario están detalladamente delineadas, acentuando aún más la fuerza inherente de la forma y añadiendo un toque de modernidad en la concepción final del dibujo.

1.4. Proceso de elaboración del volumen escultórico, la materia.

En esta fase es donde entran en juego los conocimientos más sólidos inherentes al oficio de escultor. Las diversas etapas necesarias para dar forma a una obra escultórica son fundamentales para lograr un resultado óptimo.

En el ámbito de la imaginería, la madera es el material más comúnmente empleado, pero antes de embarcarse en la talla, se requiere la elaboración de un modelo preliminar que asista en el proceso de escultura por sustracción. Para este propósito, una vez que se ha definido el objeto a crear y antes de emprender la tarea de talla, la arcilla adquiere un papel central. Este material otorga la forma inicial al modelo definitivo.



(Figuras 6 y 7) El escultor realizando el armazón y el modelado de la imagen de San Francisco. (Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Barraquero).

El proceso aditivo en la escultura posibilita correcciones, ya que implica la adición de material donde sea necesario. La plasticidad de la arcilla permite agregar o eliminar según el objetivo establecido. Esta etapa resulta esencial para el resultado final, ya que modelará la volumetría general de la futura obra en madera, evitando sorpresas o improvisaciones.

Dada la naturaleza maleable de ésta, al trabajar en dimensiones considerables o en composiciones aéreas, se vuelve imperativo dotarlas de una estructura interna que sostenga el material y se ajuste a los requisitos formales de la figura¹⁵. Con este propósito, el escultor elabora una estructura interna que servirá como núcleo de soporte para dar forma al volumen de la arcilla como podemos observar en la figura 7. Esta última se convierte en una capa superficial, donde se afinarán y definirán todos los detalles exteriores.

El escultor plasmará meticulosamente su idea en la arcilla, dando forma a los volúmenes generales hasta llegar a concretar definitivamente toda la imagen. Posteriormente, perfeccionará cada contorno y textura, cuidando minuciosamente cada detalle. Un dominio sólido de este arte resulta funda-

15 Miñarro López, JM. (1994) pp.16-17

mental para culminar con éxito este proceso de gran dificultad. En este caso particular, el boceto concebido en arcilla representará la esencia primordial del logro final deseado en madera.

En la imagen 7 (Fig.7), se aprecia al artista moldeando el hábito de San Francisco. Es revelador observar cómo parte de la estructura queda expuesta en la capa inicial de arcilla, estratégicamente dejando algunas crucetas en la manga. Éstas, cumplirán más adelante la función de abrazar parte del volumen, previniendo cualquier posible desprendimiento del material.

El trabajo no se detiene en este punto inicial del modelado, ya que una vez que la imagen ha sido analizada y concluida, es necesario transferirla a un material estable y duradero. Este nuevo material debe permitir mediciones precisas y facilitar la transferencia de su forma definitiva, que, en este caso, se reproducirá finalmente en madera.

Históricamente, para llevar a cabo este proceso, se ha empleado el método de moldeo. Este método implica la creación de un molde que registre en negativo todo el volumen de la pieza original. Posteriormente, este molde se utiliza para generar una réplica en positivo y en un material estable muestre todos los detalles y formas que se habían establecido en el modelo de arcilla.

En relación al caso que nos ocupa, considerando las fechas en que se ha llevado a cabo, la práctica tradicional consistía en utilizar el método conocido como molde perdido, utilizando escayola como material para su elaboración. A partir de este molde, se procedía a realizar la reproducción final en el mismo material, asegurando así la fidelidad a la pieza original.

Una vez se contaba con el modelo inicial de escayola, se procedía a iniciar el proceso de talla en madera. A lo largo de la historia, se han desarrollado diversos métodos relacionados con la ubicación precisa de puntos en el espacio según las coordenadas para facilitar esta labor. La evolución natural de las técnicas de reproducción escultórica ha permitido que, gracias a los avances tecnológicos, estos procesos se hayan mecanizado. Actualmente, se han adaptado incluso al entorno digital, logrando la reproducción de un modelo a partir de un archivo 3D y su materialización mediante Control Numérico Computarizado¹⁶ (CNC).

Indudablemente, esta no es la misma técnica que se empleaba en la década de los años sesenta. En ese momento, el método más común era el uso del puntómetro o transportador de puntos. Esta herramienta adaptada a una estructura de anclaje, y que constaba de un brazo articulado que, a su vez,

16 Martínez Perales, A.J. 2020, pp.39



(Figura 8) El escultor ayudado por operarios en la realización del molde. (Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Barraquero).

estaba dotado de una cala de medición. Ésta, permitía ubicar un punto específico en un espacio determinado y luego trasladarlo al sólido capaz o embón de madera que constituiría la obra final.

Es evidente que este proceso requiere de una gran experimentación y conocimiento para avanzar de manera efectiva en él. En muchos casos, esta labor determinada secundaria, recaía en operarios auxiliares de taller o prácticos de taller, que se encargaban del desbaste y ajuste del volumen general. Finalmente, el maestro se encargaba de ajustar a golpe de gubia los detalles y elementos superficiales a la obra.

Afortunadamente, el archivo documental conservado por la Fundación Francisco Pinto Barraquero dispone de diversas fotografías que ilustran en detalle dicho proceso. En estas imágenes (Fig.10), se puede apreciar cómo el maestro contaba con la colaboración de un ayudante en el taller. En esta dinámica, el colaborador coloca el *puntómetro* sobre el modelo de escayola y luego lo transfiere al bloque de madera.

El objetivo de este proceso es situar en el *embón* de madera puntos existentes en el modelo previo, lo que ayudará a determinar el volumen y formas concretas, ayudando así, a concretar que volumen de materia se ha de tallar para conseguir la réplica en madera como material definitivo. La ubicación de puntos maestros y puntos auxiliares permitía a los escultores replicar formas tridimensionales a partir de un modelo previamente establecido.



(Figura 9) Proceso de desbaste en madera de la imagen de San Francisco.
(Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Barraquero).

Este proceso llegaba a su culminación cuando la escultura quedaba configurada en su totalidad. Los últimos golpes de gubia – por lo general – dejaban impresa la distintiva impronta del estilo del maestro escultor. Es esencial resaltar que la imagen no se considera terminada hasta que se aplicaba la técnica de la policromía. Esta técnica desempeña el papel crucial de otorgar una dimensión cromática a los diversos elementos identificativos de la imagen.

Además, la estética que se manifestaba en la forma final de estas obras responde a una tendencia de modernidad. Este momento en la década de los años sesenta marcaba la consolidación de la postura oficial de la Iglesia en relación con la aceptación de creaciones artísticas adaptadas a los movimientos vanguardistas. Por esta razón, la concepción tradicional de la imaginería quedaba relegada a la simplificación de las formas volumétricas y a una clara manifestación de la materia constructiva subyacente.

La sencillez formal y la sobriedad material se relacionan en gran medida con la incorporación de nuevos materiales al ámbito del arte sacro. El oro y la plata ceden paso al hierro y el bronce; las maderas estucadas y policromadas a la veta desnuda de la materia, y a la piedra y al hormigón¹⁷.

17 Álvarez Martínez, M^a. S. 1987. Pp.179



(Figuras 10,11,12) Imágenes de San Francisco, Divina Pastora y Santo Domingo. Resultado final del proyecto para el ábside del templo de las Mercedes de Santo Domingo. (Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Berraquero).

Es bastante común en los artistas del momento tratar la policromía como una sencilla película de color semitransparente, recurso que les permite dejar visible el soporte y que éste, además, pueda contribuir gracias al dibujo de las vetas que mapean la superficie escultórica aportando una sinuosa textura natural.

En este punto, la destreza plástica del escultor se manifiesta claramente en sus obras, revelando su desarrollo y evolución a lo largo del tiempo. La sólida representación volumétrica de las formas esenciales de las imágenes nos remite no solo a su período formativo en Madrid bajo la tutela de Capuz, sino también a un momento en el que su lenguaje artístico se expande. Al examinar estas obras de Pinto, podemos advertir similitudes con otros artistas de la época, especialmente con José Luis Vicent. Esto se evidencia tanto en las soluciones formales que emplea como en su enfoque en la policromía. No obstante, es importante destacar que estas soluciones eran compartidas por varios artistas de ese período.

Finalmente, como resultado de este análisis, se presentan en las figuras 10, 11 y 12 las imágenes de Santo Domingo, la Divina Pastora y San Francisco, magistralmente concebidas por el escultor Francisco Pinto, que realizó para el templo de las Mercedes de Santo Domingo (República Dominicana). Cabe destacar que en estas creaciones resaltan por su enfoque moderno y vanguardista, arraigado en una habilidosa adaptación hacia las tendencias



(Figura 13,14) Detalle de San Francisco, Cristo del Perdón (1963) Francisco Pinto.
(Archivo documental de la Fundación Francisco Pinto Berraquero).
(Figura 15) Cristo de Yelbes, José Luis Vicent. (De Huerta, B. y Soler M.C. 2017, pp.225)

estéticas y artísticas de su época. El resultado es un claro ejemplo de maestría artística, donde Pinto, ha logrado una solución que destaca por su enfoque contemporáneo y revitalizador en el tratamiento de las texturas, aplicación audaz del color y la configuración rotunda y sinuosa de los volúmenes.

La modernidad que desprenden las imágenes se evidencia en la manera en que fusionan una estética atrevida y logran mantener un equilibrio con el propósito para el que se hacen las imágenes devocionales, logrando establecer un equilibrio entre la tradición y la innovación.

Este largo proceso trasciende el límite material de la obra, llegando a influir en otras obras posteriores del artista. Así, no puede dejar de interpretarse una pieza escultórica tan relevante en la obra de Pinto, como fue el Cristo del Perdón realizada en 1963, como consecuencia de esta experiencia previa. La actitud de la escultura de San Francisco, la propia expresión de su rostro se traduce en el crucificado (Fig. 13 y 14). El trabajo con el sudario, la propia concepción de la cruz y el INRI asumen las claves experimentadas en el trabajo para la republica dominicana, hibridadas con el mantenimiento de la figuración que no podía abandonar el cuerpo de la figura. La simplificación y estilización de este crucificado continúa las búsquedas iniciadas y aprovecha sus logros para renovar la imaginería tradicionalmente anclada en el barroco. Esta misma iniciativa la observamos en algunas obras de José Luis Vicent, como el crucificado de Yelbes (Fig. 15), situado entre los dos ejemplos antes expuestos.

1.5. El viacrucis como etapa final del proyecto.

Dentro del marco integral del proyecto, además de la planificación de las imágenes anteriormente estudiada y que embellecerán el ábside del templo, se encuentra la creación de un Vía Crucis que ocupará un lugar destacado en las naves laterales de este mismo recinto. Esto se debe a que la nave central, con su majestuosa bóveda apuntada, contrasta enérgicamente con la austeridad lineal de los flancos laterales, que están rematados por techos rectos.

La propuesta de Pinto para representar las estaciones del Vía Crucis se fundamenta en composiciones de composiciones irregulares en relieve. Dado que estas composiciones recibirán una iluminación rasante, la elección del bajorrelieve se convierte en la opción más apropiada para realzar la tridimensionalidad de las escenas que se representarán.

La disposición de las tablas se adapta meticulosamente a las composiciones que darán contenido a cada estación de penitencia, donde la geometría desempeña un papel central en el diseño, acentuando así las figuras principales en cada instancia.

Esta técnica, aunque recurrente en otros artistas, como José Luis Vicrent, Lorenzo Frechilla o su esposa Teresa Eguibar, es ejecutada de manera personal y única por cada uno de ellos, siendo un medio para reflexionar sobre la época y el contexto artístico en el que viven. En el caso que nos ocupa, esta libertad compositiva permite a Pinto alcanzar niveles plásticos de una evidente modernidad que inyectan frescura y renovación al mundo del arte sacro.

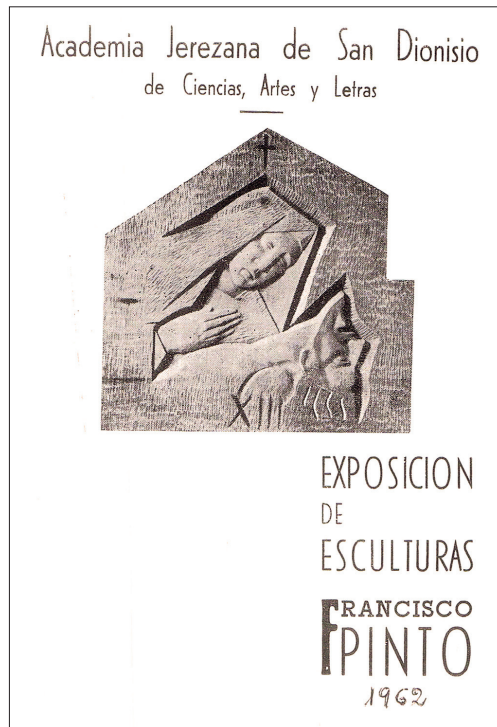
El conjunto del Vía Crucis se compone de un número de catorce tablas de diferentes formas, cada una de las cuales representa una escena ajustada a un esquema compositivo sencillo pero efectivo. En estas representaciones, se enfatizan los distintos protagonistas mediante el uso del relieve, lo que otorga un marcado volumen a los contornos, acompañado de un modelado suave que realza los elementos ornamentales en cada caso.

Con este mismo criterio, el escultor Eduardo Carretero está realizando en torno a 1950, un viacrucis para el poblado de Gadiana, tallado en piedra y en el que comparte el mismo recurso plástico que Francisco Pinto. Ambos influenciados por las corrientes artísticas modernas, al igual que Manuel Rivera, José Guerrero, todos de la misma generación, abrazaron una estética de naturaleza abstracta y geométrica. Donde una de las características principales es la definición de líneas y formas puras, expresando una búsqueda de síntesis acorde a la contemporaneidad del momento.

Como conclusión, todos los artistas del momento que mostraban interés por la actualización de las artes, fusionaban elementos modernos con la espiritualidad religiosa, creando obras que trascienden lo contemporáneo y lo sagrado¹⁸.

2. Exposición del proyecto en su ciudad natal.

La ciudad natal de Pinto, Jerez, fue el lugar elegido para la exposición de las obras que había realizado para el templo parroquial de las Mercedes de Santo Domingo en la República Dominicana. En 1962, se organizó una exhibición de su viacrucis en la Academia Jerezana de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras contribuyendo significativamente a su difusión.



(Figura 16) Cartel de la exposición de Esculturas. Francisco Pinto. (1962). En Academia Jerezana San Dionisio de Ciencias, Arte y Letras.

18 De Huerta, M. B., & Soler, M. C. (2018). pp.44

3. Conclusiones.

El arte sacro de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX en España, representado por figuras como Francisco Pinto Barraquero entre otros, marcó un período de profunda innovación artística en el que la tradición religiosa se fusionó magistralmente con la experimentación estética. La colaboración entre la Iglesia y artistas permitió una redefinición notable de la relación entre el concepto que define lo sagrado y lo contemporáneo.

Los presbiterios de las iglesias de nueva construcción se convirtieron en telones de fondo cruciales para la introducción de intervenciones artísticas modernas, como murales, retablos y esculturas vanguardistas, con la finalidad de remodelar la experiencia espiritual de los fieles, creando un espacio de cierta libertad en un entorno fuertemente vinculado a la tradición barroca.

Francisco Pinto Barraquero, con su formación artesanal y la influencia de maestros destacados, se erigió como un escultor acreditado que aportó de manera significativa a la renovación estilística del arte sacro en España. Su obra, fusionando elementos del realismo y la abstracción, reflejó su compromiso con la vida cotidiana y las emociones humanas.

El encargo para el templo parroquial de las Mercedes en Santo Domingo, República Dominicana, ilustra la estrecha relación entre Pinto y la renovación artística que se estaba produciendo en su época. La documentación de este encargo revela la meticulosidad con la que se abordaron aspectos estilísticos y logísticos, subrayando tanto el compromiso artístico como el espiritual de Pinto.

El proceso creativo involucró fases preparatorias minuciosas, desde la creación de bocetos y dibujos hasta la elaboración de modelos en arcilla. La transferencia a materiales estables, como la madera, se llevó a cabo mediante métodos tradicionales de moldeo y talla, resaltando la destreza del escultor en la reproducción de formas tridimensionales.

El proyecto incluyó la creación de un Vía Crucis en bajorrelieve, donde Pinto empleó composiciones irregulares en relieve para destacar la tridimensionalidad de las escenas, con un enfoque creativo y moderno que aportó frescura y renovación al arte sacro.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a. S. (1987). Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 7, 177-196. Recuperado 16 de agosto de 2023, Dirección URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/72660.pdf>
- ANDRÉS GALLEGO, J. (1987). *HISTORIA GENERAL DE ESPAÑA Y AMÉRICA*. Vol. XIX-2. Rialp. Madrid.
- BARROSO GARCÍA, F. (2006) "El taller de su padre Lutgardo", en (Coord. Pinto Puerto, F.) Francisco Pinto Berraquero. *Vida y obra de un escultor*. Ayuntamiento de Jerez, pp. 47-52.
- DE HUERTA, M. B., & SOLER, M. C. (2012). "Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón", en LOZANO BARTOLOZZI, M.^a M. MENDEZ HERNAN, V. (ed.) *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Junta de Extremadura, pp. 393-421.
- DE HUERTA, M. B., & SOLER, M. C. (2017). *Las artes plásticas en las iglesias de colonización de Las Vegas Altas del Guadiana*. En Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- DE HUERTA, M. B., & SOLER, M. C. (2018). *Arte religioso en Las Vegas Bajas del Guadiana. propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de Colonización*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- DÍAZ QUIRÓS, G. (2001). "Arte sacro del siglo XX en España". En *X Jornadas de Arte*, pp. 443-460. C.S.I.C. Recuperado 12 de agosto de 2023, Dirección URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2596907>
- DÍAZ QUIRÓS, G. (2003). "Notas a cerca del estudio de la plata en el siglo XX. Una aportación: Talleres de arte Granda". En, *Estudios de platería. San Eloy 2003* (Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- MARTÍNEZ PERALES, A.J. (2020). *La escultura digital: El nuevo cincel de la escultura*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MARTÍNEZ ANDRADES, G. (2006) "Recuerdos de Francisco Pinto, escultor, profesor y amigo", en (Coord. Pinto Puerto, F.) Francisco Pinto Berraquero. *Vida y obra de un escultor*. Ayuntamiento de Jerez, pp. 71-74.
- MARTÍNEZ-SALAZAR, G. (2009). *El patrimonio artístico de los poblados de colonización en la Cuenca del Guadalquivir. (1939-1973)*. <https://idus.us.es/handle/11441/112525>
- MIÑARRO LÓPEZ, J. M. (1994). "Escultura e imagería polícroma, principios y procesos". En LUIS BECERRA (Ed.), *Primer simposio nacional de imagería*, pp. 16,17. COOLBA, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesorado de Dibujo de Andalucía. Sevilla.
- PÉREZ, C. (1992) "La escultura del siglo XX". *Cuadernos de Arte Español*. Historia 16.
- PINTO PÉREZ, A. (s. f.). *Fundación Francisco Pinto Berraquero*. Recuperado 10 de agosto de 2023, Dirección URL: <https://www.fundacionfranciscopintoberraquero.com/biografia>
- PORRAS, L y MARTÍNEZ, D. (2010). *100 tas y tan tas*. Escuela de Artes de Jerez.