

ESCULTURA Y DIGITALIZACIÓN. NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA ORIGINALIDAD EN EL CONTEXTO DE LA IMAGINERÍA PROCESIONAL

ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS

Universidad de Málaga
antonioparadas@hotmail.com

Fecha de recepción: 1 de noviembre 2015
Fecha de aceptación: 29 de diciembre 2015

RESUMEN

Actualmente la problemática y relaciones entre la escultura barroca y la digitalización, ha sido abordada, básicamente, desde una doble perspectiva, por un lado, aquellas cuestiones que tienen que ver con los nuevos procedimientos aplicados a tales menesteres, y por otro, aquellas cuestiones que nos relatan la gestación y desarrollo de diferentes proyectos, normalmente, en sectores especializados, y las posibilidades que ofrecen las herramientas digitales para la conservación y restauración de las esculturas. En cambio, prácticamente no se detectan reflexiones teóricas en relación a la originalidad de las piezas. La aplicación de la realidad aumentada al conocimiento escultórico; la realización de piezas totalmente digitales; la digitación e impresión de piezas en 3D, etc.

PALABRAS CLAVE: Escultura; digitalización; 3D; Cultura digital; Barroco.

ABSTRACT

Currently the problems and relationships between baroque sculpture and digitization, it has been approached essentially from a dual perspective. On the one hand, those aspects that are related with the new procedures applied to such duties. By another, we consider several matters that relate to us the conception and development of different projects, usually in specialized sectors, and potential of digital tools for the conservation and restoration of the sculptures. Instead, virtually undetected theoretical considerations regarding the originality of the items; the application of augmented reality to sculptural knowledge; the realization of all-digital parts; the typing and printing of 3D parts, etc.

KEYWORDS: Sculpture; Digitality; 3D; Digital Culture; Baroque.

1. INTRODUCCIÓN

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario” (Benjamin, 1989)

Si las redes sociales han revolucionado el consumo de la escultura barroca en general, y de la imaginería¹ procesional en particular², (Fernández Paradas y Sánchez López, 2014), las nuevas tecnologías digitales, en paralelo al conocimiento 2.0, han abierto un mundo de posibilidades creativas, prácticas y docentes, aplicadas a la escultura barroca que la sitúan en una nueva realidad dimensional³, aportando nuevas perspectivas de debate⁴.

¹ Incluimos en el presente trabajo imágenes realizadas en el siglo XXI, porque en torno a ellas se está produciendo en la actualidad un interesante fenómeno de realización de copias de seguridad en 3d, que se analiza a lo largo de las siguientes páginas.

² El término escultura barroca hace alusión a toda la realidad escultórica producida en los siglos del barroco, y las “producciones”, barrocas de los siglos posteriores. Aquí hay que tener en cuenta que cuando utilizamos la acepción escultura barroca, lo hacemos en el sentido amplio del término, esto es, incluyendo tanto la escultura religiosa, la profana, mitológica, pública o cualquiera otra producción, independientemente del soporte, ya sea madera, piedra, u otros, y la iconografía. Por su parte, por los menos en España, y en las realidades de Andalucía, utilizamos el término “imaginería” para aludir a aquellas obras escultóricas de carácter religioso, realizadas preferentemente en madera (aunque caben otras posibilidades, tales como las pastas, o el papelón). Cuando utilizamos el término imaginería procesional, no sólo alude a la imagen que realiza un acto público en la calle, sino a todas aquellas, en bulto redondo, que podría realizarlo pero que permanecen continuamente en su emplazamiento habitual.

³ Caetano Henríquez, 2007; Caetano Henríquez, 2012; Rocchini, 2000; Melero Rus, 2014: 55-62.

⁴ Queremos aclarar que el concepto de escultura barroca, no es un término única y exclusivamente circunscrito a los siglos del barroco, esto es siglos XVII y XVIII, si empleamos la acepción restrictiva. Hay que tener en cuenta que los modelos del barroco se han perpetuado a largo de los siglos, enlazando la época moderna con la actualidad donde las técnicas, los modelos y los procesos, prácticamente se han mantenido invariables a los largos de los tiempos. Utilizamos aquí el término “escultura barroca”, partiendo de las propias características del mismo, esto movimiento, teatralidad, multiplicidad de puntos de vista, etc. Todas estas cuestiones y otras tantas, son aplicables tanto a piezas del siglo XVII y XVIII como a las realizadas en el siglo XXI. Si tomamos por ejemplo la ciudad de Sevilla, a lo largo del siglo XX, se han realizado piezas netamente neobarrocas, cuyos preceptos conceptuales, formales, estéticos, devocionales y polícromos son semejantes a los del siglo XVII, por ejemplo la obra del escultor Francisco Buiza, cuyos crucificados podrían haber salido del obrador de Juan de Mesa. Es más, es tal la tendencia que muchas de las piezas catalogadas como neobarrocas, desde un análisis visual, sin pruebas químicas, u otro tipo de análisis, sería catalogadas como piezas talladas en los siglos XVII y XVIII. Cabrían citar una enorme cantidad de textos que han analizado estas cuestiones, sirva como el ejemplo el artículo de profesor Juan Miguel González Gómez, de la universidad de Sevilla, “Antonio Illanes: entre la escultura ochocentista y la imaginería neobarroca” (2002). No queremos dejar de mencionar, que el neobarroco, es una de las tendencias imperantes en la imaginería procesional a

Hasta donde nosotros hemos podido constatar en la bibliografía publica hasta el momento, la mayoría de los estudios relacionados con la digitalización de piezas escultóricas⁵, o bien nos cuentan nuevos procedimientos aplicados a tales menesteres, o por su parte, nos relatan la gestación y desarrollo de diferentes proyectos, habitualmente vinculados a sectores especializados, las posibilidades que ofrecen las herramientas digitales para la conservación y restauración de las esculturas. En cambio, prácticamente no se detectan reflexiones teóricas en relación a la originalidad de las piezas producidas en 3D o digitalizadas. Queremos aquí analizar, desde los preceptos sobre el aura de Walter Benjamin, como la digitalización de una imagen devocional, y la sustitución de esta sobre un original perdido, o la multiplicación de copias devocionales sobre ese original, conservado o no, suponen nuevas posibilidades auráticas para las imágenes devocionales. Desde la teoría de Benjamin, aplicada a la pintura, el cuadro sería único e irrepetible, en contraposición una obra escultórica devocional, que sustituya otra, particularmente si el original devocional ha desaparecido, ya sea por medio de una copia, o una copia digital, conllevará que la nueva pieza herede el peso de la tradición de la anterior y los valores devocionales acumulados en el espesor histórico. Estas cuestiones dependerán también del tiempo transcurrido desde la pérdida del original, ya que ha más tiempo, nuevas posibilidades de supervivencia para la copia. Serán también importantes las relaciones de proximidad, mientras más lejos se encuentre la copia del original, mayores serán las posibilidades que la nueva pieza desarrolle su propia historia devocional, que será inversamente proporcional a los sentimientos y acogida que reciba por parte de la comunidad en la que se inserte. Por otra parte, la realidad será diferente, si el original se conserva en toda su plenitud, y si por ejemplo se realiza una copia de seguridad en 3D, particularmente, si el escultor de la imagen esta vivo. Sobre estas casuísticas de la originalidad aplicadas en los entornos de la digitalización, versarán las siguientes líneas.

Una imagen obtenida mediante una reproducción en 3D, siempre será una copia, más o menos fidedigna. El problema se plantea cuando esa imagen obtenida de la original, nace con el objetivo de una posible sustitución eventual o total del original, cuestión que actualmente se está sucediendo en el campo de la imaginería procesional. La Mona Lisa, uno de los iconos más reproducidos del mundo, está en el Louvre, y nadie se cuestiona, que si por la razón que fuera se

lo largo del siglo XX y XXI, pero no la única. La imaginería procesional, no sólo ha sido capaz de reinventarse y adaptarse a los gustos, modas y tendencias artísticas de cada momento, sino, y lo que es más importante, ha sido capaz de aportar nuevos lenguajes expresivos, formales, conceptuales y estéticos e iconográficos, que es lo que realmente la sitúa dentro de la consideración como obra de arte contemporánea: Naturalista, barroca, clásico-barroca, preciosista, de Olot, de repoblación, popular, neo-barroca, neo-barroca gay (Fernández, Sánchez, Ortiz, 201, realista, hiperrealista, hipernaturalista, post Miñarro, post Zafra, post Buiza, post Duarte, post Suso de Marcos, 3D, etc. y otras tantas posibilidades son capaces de dar de sí como “lenguaje” la imaginería procesional del siglo XXI. Para profundizar en esta cuestión, véase el texto “¿Y ahora qué? El siglo XXI y la Post-Imaginería” en *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento* (2015).

⁵ Véase: *Digitalización y Escultura. La Innovación al Servicio de los Métodos y Técnicas de Reproducción Escultórica* (Caetano Henríquez, 2007). La producción escultórica en la era digital: una triada entre la industria, la formación y la creación artística contemporánea (Caetano Henríquez, 2015). Estado de la cuestión de la investigación sobre patrimonio digital en España (Colorado y Carreras 2011). La digitalización cofrade: pasado, presente y futura de las publicaciones en la Red (García García 2013). Alta tecnología 3d al servicio del patrimonio cofrade (Melero Rus y Revelles 2013). A Suite of Tools for the Management of 3D Scanned Dat (Rocchini, 2000). Digitalización 3D y Difusión en Web del Patrimonio de las Universidades Andaluzas mediante X3D y WebGL (Jiménez, et al, 2012). Fiel reproducción de Santa Teresa de Jesús y Cristo “El Amarrado” de Gregorio Fernández a base de tecnologías 3D (Gasteren, 2013).

destruyera, colgar una copia. En cambio, en el mundo actual de la imagería, las copias de seguridad afloran por doquier, no importa el original, sino la imagen del original y sus posibilidades de reproducción

En lo que respecta a la imagería procesional, a grandes rasgos podríamos sistematizar las siguientes posibilidades que la cultura digital ofrece:

1. Realidad aumentada aplicada al conocimiento escultórico.
2. Realización de piezas totalmente digitales.
3. Digitalización de piezas en 3D.
4. Impresión en 3D.
5. Aplicaciones relacionadas con la conservación y restauración de la imagería

Nos interesan particularmente los puntos 2 y 3, ya que deberían ser objeto de profundas reflexiones intelectuales y teóricas que pusieran de manifiesto los problemas que los mismos conllevan en su aplicación al campo de la imagería. Con el presente trabajo, pretendemos profundizar tanto teórica como conceptualmente en la problemática que presenta la digitalización el contexto de la escultura religiosa, particularmente la barroca, y sus prolongaciones en la imagería de los siglos XX y XXI. Así mismo, partiendo de una nueva realidad digital, queremos reflexionar sobre el concepto subyacente de originalidad de las obras escaneadas en 3D o realizadas totalmente en 3D, especialmente de aquellas pertenecientes al campo de la imagería procesional.

Es importante poner de manifiesto que el desarrollo de la digitalización aplicada a la escultura, en cualquiera de sus posibilidades, es un proceso que camina en paralelo a toda la instancia devocional y de los desarrollos sociales de la escultura en las comunidades en que se ve inserta⁶. Así, santo, un Cristo o una Virgen, son concebidos con unos determinados fines para cuyo cumplimiento, necesitan estar en plena forma, estos, además, “se han ido transfigurando a través del tiempo, adquiriendo atributos especiales que las acercan a la existencia espiritual de sus fieles y formando sincretismos culturales e ideológicos de gran complejidad”⁷.

2. NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA DIGITALIZACIÓN APLICADAS AL ESTUDIO, DOCENCIA E INVESTIGACIÓN DE LA ESCULTURA BARROCA Y DE LA IMAGERÍA PROCESIONAL DEL SIGLO XXI.

Comenzando por la primera de las reflexiones propuestas, **la realización de piezas totalmente digitales**, es un campo de reflexión y trabajo sobre el que todavía no se ha producido ninguna incursión en el área de la imagería procesional, pero cuyas posibilidades son evidentes, y a buen seguro estaremos por ver imágenes “conceptualmente digitales” en su totalidad, y con ellas los escultores verán como su arte comienza a ser cuestionado, ya que dejarán de esculpirse obras, para ser diseñadas por un diseñador gráfico.

⁶ Véase “Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción” (Seguel, Benavente y Ossa, 2010).

⁷ (Seguel, Benavente y Ossa, 2010: 63)

Cuando nos referimos a piezas concebidas de manera totalmente digital, hacemos alusión a creaciones del arte de la imagería religiosa, en las que no ha intervenido físicamente la mano del hombre, esto es, son producidas totalmente en una pantalla por ordenador, al igual que un dibujo animado, un videojuego o una película 3D, cuyos resultados son susceptibles de ser impresos en impresoras de tres dimensiones⁸. Cristos, vírgenes, santos, o cualquier elemento de la realidad religiosa, en sus infinitas posibilidades iconográficas puede ser dibujado en una tableta con un lápiz digital hasta darle “vida”, el paso siguiente es convertirlo en una realidad física tangible, al tamaño que se desee.



Fig. 1. Proceso de digitalización de una escultura en 3D. En la parte derecha podemos observar la pieza en madera, mientras que en la izquierda vemos la digitalización de la obra.

Aquí se produce un *impasse*, ya que las máquinas de impresión, sin bien son capaces de imprimir a color, no pueden sustituir a la mano del hombre en las operaciones de policromía, encarnado y estofado, por lo que al igual que en la escultura tallada a mano, la copia impresa requiere siempre pasar por la mano de una persona que la policrome y encarne, siempre y cuando nos encontremos ante una policromía artística, no una realizada en serie.

⁸ Este es un proceso habitual en la realización de personajes y objetos, especialmente en los dibujos animados, donde se realizan de manera gráfica y son impreso en 3D. Esto es extrapolable a cualquier manifestación. Para nosotros, la novedad radica en aplicarlo a la realización de imágenes procesionales, de calidad. No incluimos aquí, por ejemplo las reproducciones industriales que podemos adquirir como souvenir, con un alto grado de seriación.



Fig. 2 Diego Márquez y Vega. Cristo de la Misericordia. Hacia 1789. Iglesia de San Pedro. Antequera (Málaga, España). Los “frescores” en la policromía son un matiz propio y personal del escultor, que no se pueden transmitir a una nueva obra. Esto se consigue a base de veladuras cuya ejecución no se puede conseguir por medio de una máquina.

Los productos obtenidos por medio de estos procedimientos son totalmente originales y a priori no suponen una problemática. Es una opción a sumar al mundo de la imagería.

Digitalización de piezas en 3D. Es la tendencia que más éxito ha tenido en los últimos años en el sector de la imagería procesional, que ve en esta opción la posibilidad de obtener un “verdadero rostro” de su imagen amada, asegurado su pervivencia a lo largo de los tiempos. “El proceso de Backup3D podría entenderse como la realización de una “mascarilla virtual que cubriera la totalidad de la superficie de la escultura con una resolución de diez puntos por milímetro cuadrado y una precisión de 6 micras. Frente a otras técnicas de replicado o de creación de moldes, como el copiado por puntos o las mascarillas de escayola, Backup3D presenta varias ventajas:

1. Es inocuo para la talla. El escáner se sitúa a unos 80cms de la superficie de la talla por lo que no hay riesgo de deterioro de la policromía por el contacto de agentes externos. Además, se usa tecnología de luz blanca de baja intensidad.
2. No hay que trasladar la imagen a ningún taller, sino que son los equipos de digitalización los que se trasladan al lugar donde se encuentre expuesta al culto, por lo que se ahorran costes y se evitan riesgos innecesarios en el traslado.
3. El Backup3D no ocupa espacio, por lo que su custodia es mucho más fácil y económica. Una simple caja fuerte es suficiente.

4. Con el Backup3D de la talla se pueden realizar réplicas totales o parciales sin necesidad de llevar la imagen a ningún taller, tan sólo con el pendrive, a cualquier tamaño, pudiendo realizar miniaturas en cualquier material (bronce, madera, resina, etc.) que sirvan para difundir la devoción a la imagen digitalizada y recuperar la inversión en la copia de seguridad digital⁹ (Melero Rus, 2014: 55-62).

A la vista, parece, que los resultados obtenidos con estos productos son muchos y todos son interesantes. El marco de reflexión que nosotros queremos plantear, no es otro que el propio concepto de originalidad de la imagen, amén de poner de manifiesto las posibilidades que plantea la digitalización, o la realización de una escultura en 3D. Una imagen obtenida mediante una reproducción en 3D, siempre será una copia, más o menos fidedigna. El problema se plantea cuando esa imagen obtenida de la original, nace con el objetivo de una posible sustitución eventual o total del original, cuestión que actualmente se está sucediendo en el campo de la imaginería procesional. La Mona Lisa, uno de los iconos más reproducidos del mundo, está en el Louvre, y nadie se cuestiona, que si por la razón que fuera se destruyera, colgar una copia¹⁰. En cambio, en el mundo actual de la imaginería, las copias de seguridad afloran por doquier, no importa el original, sino la imagen del original y sus posibilidades de reproducción.

Hagamos un salto en la historia y recuperemos a Walter Benjamín y sus pensamientos sobre la reproductibilidad de la obra de arte, y apliquémoslos a la digitalización de productos de la imaginería del siglo XXI.

Benjamín en sus diferentes reflexiones sobre la obra de arte, pone de manifiesto como la llegada de la industrialización y las nuevas tecnologías han supuesto un cambio radical a la hora de entender que las particularidades exclusivistas, diferenciadores y auráticas de la obra de arte. La problemática se sitúa en torno a dos planteamientos, por una lado la superación del mito de la unicidad, y los valores “mágicos” que tiene la obra de arte, imposibles de sostener en los contextos industriales y de las técnicas de reproducción, y por otro, defenestrando el concepto de “genio” creativo que ha sostenido a la Historia del Arte a lo largo del tiempo.

Con respecto al arte del siglo XX, Benjamín afirmaba “el arte ya no es único. Ya se puede reproducir prácticamente todo” (Lladó, 2009), y ciertamente tenía toda la razón. El arte contemporáneo, o una gran parte del arte producido en el siglo XX, aboga por la reproductibilidad de la obra de arte y la pérdida del aura. Movimientos como el arte Kitsch o el Arte Pop son ejemplos de creaciones “posauráticas”, en los que las obras de arte se vulgarizan y son producidas en serie. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, supone uno de los principales estudios de estética del siglo XX. A lo largo del ensayo Benjamín se posiciona en contra de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, partiendo del cine y la fotografía, analiza cómo las nuevas tecnologías han influido en las obras de arte. Estas cuestiones, como podemos ver, se ajustan a la perfección al panorama que presenta la imaginería y la Semana Santa del siglo XXI, como productos mass mediáticos que son consumidos, continua y constantemente por la sociedad.

Según Maravall (1998), la obra de arte se caracteriza por un aquí y ahora, por ser reflejo de una determinada cosmovisión del mundo: tiene autenticidad, que es la manifestación irrepitible de la proyección determinada que el autor dio a su creación, de un contexto y de unas

⁹ Cita literal.

circunstancias, por ejemplo el clima espiritual de la sociedad barroca española de los siglos XVII y XVIII. Esta autenticidad constituye el aura, o las auras, la que indirectamente le dio el autor-creador, la de aquellos que la recibieron, y de quienes pretendemos reconstruir como la escultura fue percibida en un determinado contexto, especialmente aquel del propio autor. Diría Benjamin que el aura no se puede reproducir. Desde la perspectiva de este autor, el aura hace que una pieza, en nuestro caso una escultura, es única e irrepetible. Una imagen nueva, conllevaría un aura nueva, redimensionando la obra de arte, en un nuevo grado de unicidad. Si extrapolamos esto a nuestro objeto de estudio, el Cristo Cautivo de Málaga anteriormente mencionado, tendría una aura, única y intransferible, construida a base de lo que el autor dejó en la propia imagen, y lo que ha aportado el caudal de devoción de la talla. La realización de nuevos cristos cautivos, a imagen del de Málaga, supondrán nuevas historias, nuevas auras, y nuevas dimensiones sociales para la obra.

Si extrapolamos esto a nuestro campo de estudio, una copia por muy buena que sea del Cristo del Gran Poder de Sevilla, siempre será un retrato fidedigno del mismo, pero nunca podrá sustituir a los cuatrocientos años que las personas llevan clavando las rodillas frente a él para dirigirle sus plegarias. Gran Poder, hay muchos repartidos por el mundo, tallados en madera y a imagen y semejanza del sevillano de Juan de Mesa, pero sólo hay un tallado por el escultor, bajo un contexto y unas circunstancias específicas. Si trasladamos esto a un plano económico, aquí las aseguradoras lo tienen muy claro. Si “invitamos” a una exposición la imagen del Gran Poder que tallara Juan de Mesa, la sevillana, y único original, y junto a ella a cualquiera de las copias que se veneran en la actualidad, la diferencia entre el seguro de una y otra probablemente rondará entre uno y dos ceros de diferencia. En esta casuística, caben tener en cuenta tres posibilidades: 1. Que se le tenga devoción única y exclusivamente al Gran Poder de Sevilla y original. 2. Que nuevas imágenes realizadas, repitiendo el modelo del Gran Poder, adquieran su propia historia y devoción. Y 3, que se le tenga devoción al “concepto Gran Poder”, sin importar si éste es el de Sevilla, la copia que se venera en Madrid en San Isidro, o cualquier otra. Desde el punto de vista de la teoría del peritaje y tasación de obras de arte, los valores económicos siempre serán diferentes, el icono devocional original será siempre más caro que las copias, aunque debemos de tener en cuenta que esta situación, será así, siempre y cuando apliquemos la tasa de reposición, que parte del hecho de cuanto costaría reemplazar el original, y si es posible hacerlo. También debemos tener en cuenta, que estas afirmaciones las aplicaremos en contexto de proximidad, por ejemplo la realidad social del Gran Poder en Sevilla y Andalucía, pero requería casuísticas particulares sino nos encontramos ante una copia que se encuentre en Venezuela o México, donde habría que valor estas realidades en sus contextos histórico-artísticos, donde, además, el Gran Poder de Sevilla, le queda muy lejos y no eclipsa a las copias como pasa en Andalucía. A la primera, “se le suponen” una serie de valores, históricos, artísticos y sociales y que no poseerán ninguna de las demás. Esta casuística se produce mientras perviva la materialidad del original. Situación diferente se produce cuando por la circunstancia que sea, desaparece el original, y es restituido por una copia. Ésta asume inmediatamente los valores “devocionales” de la anterior. Un buen ejemplo sería el de la restitución de las patronas quemadas en España durante la Guerra Civil, y sobre a continuación realizaremos algún comentario. Esta cuestión nos lleva a establecer diferentes valores. Por un lado los valores “artísticos”, en nuestro caso, recaerán sobre el original, sobre el que recae el genio creativo del autor. En el caso de pérdida de la imagen original, las copias tendrán mejor o peor calidad artística, siempre y cuenta la consideramos en relación al primigenio. Estos valores, especialmente los artísticos, irán cambiando tanto más lejos quede la

destrucción del original, lo que conlleva que la copia ocupe su sitio, y no sea comparada con la anterior. Por otro lado, los valores históricos, son propios de cada imagen y dependerán de sus andaduras por el mundo y del caudal de devoción que sean capaces de generar. La teoría del aura propuesta por Benjamin¹¹ parte del hecho de que una obra realizada mediante procesos mecánicos de reproducción, conlleva un cambio en los modos de recepción de la misma por parte del público, lo que debe suponer una manera diferente de entender el arte, donde, en la sociedad del espectáculo, predomina el “valor exhibitivo” por encima de los valores culturales que toda manifestación artística presenta intrínsecamente. El valor exhibitivo, conlleva una pérdida las cuestiones artísticas e espirituales. Se trata, en fin, de la “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”. A esta afirmación, debemos añadir, que los nuevos productos generados, tenderán a generar sus propias auras, que será independientes de la calidad de la obra.



Fig. 3 Juan de Mesa. Cristo del Gran Poder. 1620. Iglesia de San Lorenzo (Sevilla, España). La imagen de Jesús del Gran Poder, ha sido ampliamente copiada en el ámbito de la escultura. La imagen nos permite reflexionar sobre el concepto de originalidad de una imagen procesional.

En su conceptualización del término y características del “aura” (Benjamin, 1936)¹², llegó a la conclusión de que entre la creación artística y el creador se establecen relaciones que vienen marcadas por la “institución arte”, que engloba el principio de autonomía. Ello le llevó a establecer como conclusión que las obras de artes no crean un impacto por sí mismas, sino que los desarrollos sociales de estas están condicionados por el entorno, la institución en la que se ven inmersas. Extrapolando esto al mundo de la imagería procesional, aquí habría que tener en cuenta que “la imagen de culto no es para el devoto un objeto, sino más bien una persona que por medio de la fe adquiere vida: se le respeta, se la ama, se la suplica, se le llora, se le habla, se

¹¹ No es objeto de este estudio, profundizar en las críticas que la teoría del aura de Benjamin ha recibido, ni realizar críticas sobre el mismo. Véase: *Cultura postmoderna* Steve Connor (1996) o *El retorno de lo Real*, de Hal Foster (2001).

¹² *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Consultada la edición de 1989,

la cuida, se la viste, se la honra. La imagen vive. Incluso, en algunas comunidades se transforma en un miembro más, tiene voz y voto en las decisiones que la afectan, se le pregunta y se esperan sus designios” (Seguel, Benavente y Ossa, 2010: 54). Los objetos materiales no permanecen estáticos, son parte del devenir de las sociedades y como éstas cambian, mutan y se transforman en virtud de las necesidades de la existencia humana, adquiriendo sentidos, significados y valores muchas veces distintos a los de su origen (Seguel, Benavente y Ossa, 2010: 5).

Continuamente se afirma, que la Semana Santa del siglo XXI es un espejo de aquella que aconteció en los siglos XVII y XVIII, y que tal o que cual hermandad sigue proyectando aquellos valores ulteriores actualmente. El tiempo pasa, y pasa para todos. Serían muchas las diferencias a reseñar entre las semanas santas del pasado y la actual, pero hay una que es primordial y que en cierta manera acoge en su seno todos y cada uno de los cambios que las diferenciarían: el clima espiritual. Las cofradías, las tallas y la fenomenología popular surgen bajo una determinada cosmovisión del mundo que condiciona la manera de sentir, actuar y pensar de aquellos que se ven envueltos bajo la misma. Ciertamente, la imaginería ocupa un papel fundamental en las sociedades contemporáneas, pero los parámetros e interrelaciones que se establecen con ellas se distancian de la barrocas, en función de las nuevas competencias que adquieren bajo la mira actual, al ser consideradas productos mass mediáticos con altos valores económico-recreativos para la sociedad del espectáculo. Por tanto, partiendo del objeto público devocional, éste asume nuevos valores funcionales, de uso, y 2.0.

Montoliu y Valenzuela, partiendo del valor de uso de la imaginería, proponen cumplir los siguientes objetivos en la toma de decisiones relativas a las pautas a seguir en los procesos que afecta a la restauración y puesta en valores del patrimonio escultórico religioso: “a) Respetar la imagen religiosa como objeto de arte sacro; b) Respetar la función y significado que cada una de las imágenes tienen en sus respectivas comunidades de origen, ya que al tratarse de “imágenes sagradas”, éstas, y lo que suceda con éstas, influyen en la vida cotidiana y espiritual de toda la comunidad, y c) Optimizar la relación calidad del tratamiento v/s cantidad de imágenes a conservar”¹³. Desde el punto de vista de la digitalización, estos tres criterios aplicados a la restauración de imágenes, podría servir de base conceptual a la hora de realizar una imagen digital que pretenda sustituir, creando un marco teórico sobre los reflexionar sobre la pertinencia o no del proceso de digitalización.

Realizadas estas apreciaciones, la imaginería del siglo XXI, y todas las tradiciones anteriores, según los preceptos de Benjamin, enmarcadas en el contexto de la digitalización, han perdido su unicidad y exclusividad desde el momento en el que las copias digitales, están llamadas a una posible suplantación del original, ya sea por sustracción del mismo, pérdida material de éste, u otras casuística se puedan producir. El Cristo, la Virgen, o tal o cual santo, con cien, doscientos, trescientos o cuatrocientos años de historia queda condenado a un ostracismo 3D, ya que físicamente, como objeto material superviviente al paso del tiempo, deja de importar.

Nos gustaría aclarar, que aunque estemos teorizando sobre el problema de la sustitución de la imagen por medio de la copia digital, es cosa sabida y común, en Andalucía, la realización de

¹³ MONTOLIU, Beatriz y VALENZUELA, Paula, “Restauración de esculturas en madera policromada: puesta en valor de imaginería religiosa en culto activo”, *Materia y Alma. Conservación del patrimonio religioso en los Valles de Elqui y Limarí*. <http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos/Centro%20de%20Conservaci%C3%B3n/archivos/PDF%20Capitulo%207.pdf> Consultado el 2 de enero de 2016..

imágenes, a imagen, valga la redundancia, y semejanza, de otra que existió anteriormente. Casos paradigmáticos son los que se produjeron con multitud de patronas de pueblo, y la desaparición de éstas en el 31 y 36, conllevando una oleada de nuevas imágenes que tenían que ocupar las funciones de aquellas en el presente. He aquí el mágico poder que tienen las imágenes devocionales. Es tal la capacidad de atracción que un santo, un Cristo o una Virgen tienen, que el pueblo quiere aferrarse a su “imagen” a cualquier precio, no le importa que esa virgen tuviera seiscientos años a sus espaldas, y que su historia fuera paralela a la de sus vecinos. Lo único que realmente reclaman es que la nueva imagen siga rememorando todos y cada uno de los recuerdos, vivencias y sentimientos que el individuo posee en relación a ella, perpetuando el pasado a lo largo de su presente. Y esto sólo pasará, en tanto en cuanto, la nueva imagen estimule la capacidad memorística del individuo, o bien reproduciendo el “verdadero retrato” de la anterior, o compartiendo una serie de caracteres formales corporales con aquella. En la sustancia y trasfondo del “amor” por las patronas, no dejan de radicar los mismos problemas y preceptos que podemos sustraer de la copia digital, llamada a falsear la historia y restituir lo que se perdió por siempre, desde el punto de vista la fisicidad. En este sentido, al fiel, no le importan los valores históricos-artísticos espirituales y devocionales de la imagen perdida, ya que es tal el poder “mágico” que tienen las imágenes, que estos éstos valores anteriores, serán asumidos por la copia digital, con la que los devotos, establecerán una solución de continuidad histórica.

Desde el punto de vista de la originalidad de la obra de arte, resultan sugerentes la aportaciones que hace Melero Rus, con respecto a la imposibilidad de realizar piezas en 3D idénticas al original: “si bien en todo trabajo de digitalización se intenta capturar el 100% de la superficie, es físicamente imposible que el escáner alcance los rincones más recónditos de la talla, por lo que fue necesario aplicar algoritmos de una última generación que “regeneraron” la superficie tridimensional” (Melero Rus, 2014: 58). Esto nos lleva a la siguiente reflexión, como no importa el original, ni su capacidad aurática, ni su materialidad histórica, ¿Qué más das que no sea totalmente igual?, socialmente el 3D impreso seguirá cumpliendo con sus funciones devocionales y de espejo en el que se miran los ciudadanos que conviven con la pieza (Fig. 3 y 4).



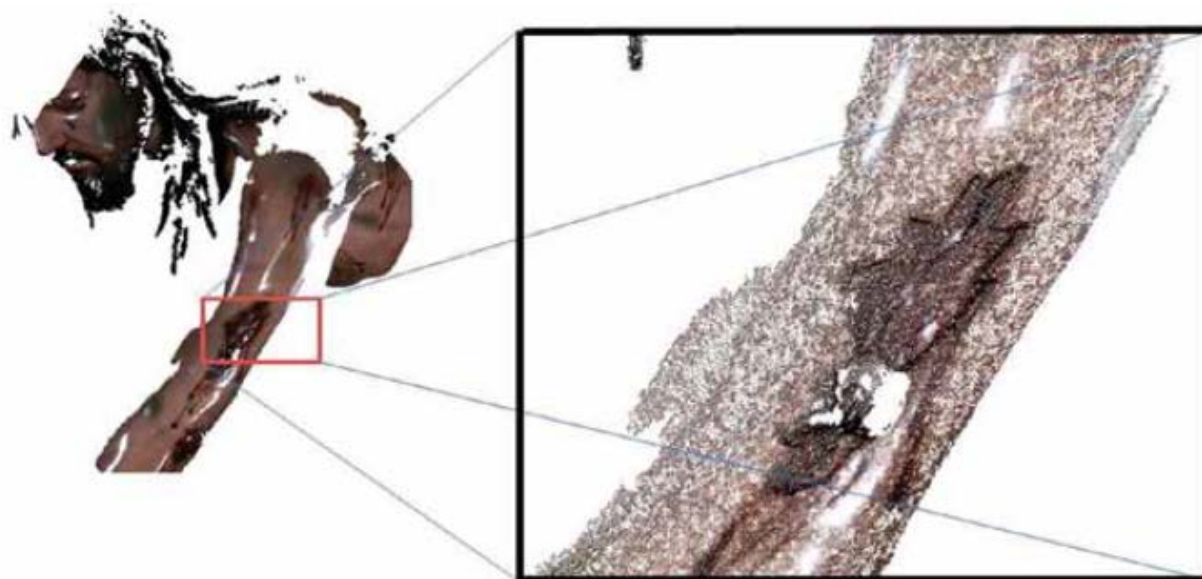


Fig. 3 y 4. Diferentes fases de la digitalización en 3D de una imagen procesional. Véase que el escaneado nunca es total, por lo que la impresión en 3D requiere una reconstrucción “ideal”, a la hora de imprimir la escultura.

Subyacente a la volumetría y parecido de la obra, quienes encargan copias digitales 3d, destinadas a sustituir en caso de, les importa, sólo, la forma. La problemática conceptual se plantea cuando entendemos la escultura en una acepción mucho más amplia que la netamente formalista. Una escultura, que evidentemente es una “forma” en el espacio, son muchas cosas, entre otras, unos materiales, un “concepto”, y para nuestro caso, colores, muchos colores. Nos preguntamos, si alguien que decide encargar una copia en 3d, ha reflexionado previamente sobre la cuestión de la policromía, que en esencia viene a suponer muchísimo más del 50% del acabado de una pieza. La policromía, es un estilema personal, intransferible, imitable, pero nunca sustituible, por algo tan simple como por una cuestión procedimental, el acabado final de ese el resultado, se consigue a base de capas y veladuras sobrepuestas que el artista fue aplicando una a una, hasta conseguir el resultado final deseado. Aquí radica gran parte del “acto creativo” del autor de la obra, cuya esencia radica en lo que él aportó y como lo hizo, no en el acabado final de la pieza, al que se puede llegar a igualar, aunque no a sustituir. Este proceso de color, es intransferible e insustituible, teniendo en cuenta además, que en el caso de la imaginería barroca, está sujeto a una realidad gremial y a una determinada cosmovisión del mundo, que trasmite la pieza, pero que la máquina ni el hombre puede igualar. Quien aplica una nueva policromía que imite a una antigua, ve los tonos y medias tintas finales, pero nunca el “cómo” se llegó a esos acabados, que hacen a la obra única.



Fig. 6 Detalle del estofado de una escultura de la escuela antequerana. (Málaga. España). Siglo XVII. La calidad de matices que presenta el estofado de la pieza son imposibles de realizar por una máquina, y que estos queden reflejados en una pieza impresa en 3D.

Un giro de tuerca se produce en toda esta historia, cuando se realizan copias 3D de productos actuales o relativamente actuales, en los que además el escultor no sólo está vivo, sino que sigue manteniendo las gubias entre sus manos. A la imagen de nueva factura, se le está negando cualquier posibilidad de supervivencia histórica por sí misma, ya que sobre ella siempre pesará la posibilidad que la manden al ostracismo y sea sustituida por lo mejor de sí misma. Las imágenes viven su particular historia paralela a la de las personas con las que conviven, su devenir es el de aquellas, y según como éstas evolucionen, así lo hará la imagen. Nadie, en su sano juicio, que compró un cuadro hace 20 años, ordena que le hagan una “copia de seguridad” por si el original se pierde y, ni mucho menos, a otro pintor que no fuese el padre de la obra. ¿Por qué esta situación absurda se produce en la imaginería de siglo XX y XXI? ¿Por qué una cofradía encarga una copia digital de una imagen con 30 años de antigüedad?

Todo esto, sin reflexionar que desde el punto de vista de los derechos de autor y la Ley de Propiedad Intelectual se están incumpliendo un buen número de los artículos allí contenidos, y que evidentemente el artífice tiene la palabra final sobre si se puede hacer una copia o no de la pieza, entre otras casuísticas.

Para finalizar, queremos ver el lado positivo que presenta la digitalización 3D con respecto a la conservación y preservación de la imaginería procesional. Las nuevas tecnologías digitales, permite no sólo realizar diagnósticos relativos al estado de una imagen, sino establecer las causas y las medidas a tomar para la asegurar la conservación futura de la pieza, ya que el “3D permite realizar cálculos de tensiones y fuerzas en la talla que pueden ser la causa de recurrentes grietas o inestabilidades, de forma que se puedan acometer las restauraciones de reforzamiento y conservación necesarias. La versión digital también permite evaluar distintas intervenciones sin

tener que tocar físicamente la imagen, sino tan sólo realizando procesos de restauración virtual”¹⁴.

3. CONCLUSIONES

En la actualidad, los procesos de digitalización relacionados con la imaginería procesional se están abordando desde los siguientes campos: Realidad aumentada aplicada al conocimiento escultórico. Realización de piezas totalmente digitales. Digitalización de piezas en 3D. Impresión en 3D. Aplicaciones relacionadas con la conservación y restauración de la imaginería. Partiendo de esta clasificación, hemos pretendido reflexionar sobre la cuestión de la originalidad, especialmente en aquellos casos en los que se produce una copia de seguridad en 3D de un original existente, y como esta copia puede llegar a sustituir al original.

En función de lo expuesto, parece evidente que la digitalización es un nuevo campo de trabajo cuyos buenos usos, y buenas prácticas, están proporcionalmente vinculados a las reflexiones que emanen desde el punto de vista de las humanidades, ya que sin este necesario marco teórico, la tendencia será que el 3D llegue a suplantar al original escultórico, como de hecho se está produciendo en el campo de la imaginería procesional, donde lo que más importa son evocar los valores sociales que el individuo plasma sobre la imagen, y no aquellos que le son propios a esta, o los relacionados con el acto creativo del autor.

Desde esta perspectiva, las reflexiones sobre el aura de Walter Benjamin, y la originalidad de la obra de arte, asumen una nueva dimensión social que esta directamente influenciada por las comunidades en las que se inserta la imagen devocional. Esta realidad, distorsiona el concepto de original de Benjamin, que hace recaer todo el concepto de originalidad sobre la obra primigenia, pero para el que pasa desapercibido los nuevos relatos que puede generar una copia.

La cuestión de la copia y capacidad aurática de la misma, estará condicionada por varios factores, entre los que habrá que tener en cuenta, si el original se conserva y la importancia de este en un contexto histórico, ya que nos podemos encontrar ante determinados iconos devocionales, por ejemplo la Virgen de la Esperanza Macarena del Sevilla, el Cristo del Gran Poder de la misma localidad o la Virgen del Rocío del Almonte, cuya existencia eclipsará a las copias que se realicen, y en los contextos geográficos inmediatos, siempre hará alusión a la imagen devocional primera. Mientras que el original se conserve, la calidad de las copias siempre se medirá en función de la que presente el primigenio. Todo esto, sin menosprecio, a que las imágenes, especialmente las copias históricas, hayan pasado por un proceso evolutivo, por medio del cual adquieran sus propios valores devocionales y asumen papeles preponderantes en sus comunidades. Para éstas, el importante será su Cristo del Gran Poder o su Virgen de la Esperanza Macarena, y no los que se veneran en Sevilla. Mientras más lejos se encuentre la copia del original, mayores serán las posibilidades de supervivencia devocional.

Aquí habrá que tener en cuenta, la conceptualidad de la devoción, ya que todas estas cuestiones estarán supeditas a tener devoción a la advocación del “Gran Poder”, al Gran Poder original de Sevilla, a una copia fidedigna del sevillano, o a una nueva imagen, que no tenga nada que ver con el de Juan de Mesa, pero que se llame de la misma manera.

¹⁴ MELERO RUS, Francisco Javier, “Digitalización 3D del Stmo. Cristo del Mayor Dolor”, *Pregón*, 2014, p. 61.

Igualmente hemos puesto de manifiesto, como en la actualidad, se encargan copias en 3D a imágenes de reciente ejecución. En estos casos, sin espesor histórico acumulado, sólo importa conservar el verdadero retrato de la pieza, la materialidad reconocible de la misma.

REFERENCIAS

- Alcalde Gurt, G., Iglesias, D. y Sa, D. (2002). Un museo para la industria de imágenes religiosas de Olot. *RdM. Revista De Museología: Publicación Científica Al Servicio De La Comunidad Museológica*, 23. 2002, pp.81-84.
- Ballent Gorelik, Adrián y Silvestri, Graciela. (1993). Las metrópolis de Benjamin., *Punto de Vista*, 45.
- Barca, M. (2011). Thoughts on Social Tagging for Art history Resources. *Museo y territorio*, 2-3. 2011, pp. 45-50.
- Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca
- Caetano Henríquez, Enrique (2007). *Digitalización y Escultura. La Innovación al Servicio de los Métodos y Técnicas de Reproducción Escultórica*. Sevilla: Universidad.
- Caetano Henríquez, Enrique. (2015). La producción escultórica en la era digital: una triada entre la industria, la formación y la creación artística contemporánea. *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 1. 2012, 8 p.
- Colorado, A. y Carreras, C. (2011). Estado de la cuestión de la investigación sobre patrimonio digital en España. *Museo y territorio*, 2-3. 2011, pp. 27-36.
- Connor S. (1996). *Cultura postmoderna*. Madrid, Akal.
- Córdoba Ruiz, M. (2012). La pasión de Cristo según el lenguaje plástico de la contemporaneidad. Interacción de la literatura, la pintura, la imaginería y el cine. *Arte, Arqueología e Historia*, 19. 2012, pp. 189-196.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Barcelona.
- Elsen, A. (1974). *Origins of modern sculpture: Pioneers and Premises*. Nueva York: George Braziller.
- Esparza Díaz, M. (2008). Las vanguardias artísticas en la era posaurática. *Sincronía Summer*,
- Fernández Paradas, A. R. (2014). *Nuevas culturas y sus nuevas lecturas*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación).
- Fernández Paradas, A. R. (2015) ¿Y ahora qué? El siglo XXI y la Post-Imaginería *Escultura barroca española*. En *Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: Exlibris.
- Fernández Paradas, A. R. (Coord.) (2015). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: Exlibris.

- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2014). Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación. *Revista Historia y Comunicación Social*, 19, 2014.
- Fernández Paradas, A. R. (2015). ¿Y Ahora qué? El siglo XXI y la Post-imaginería. En *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga, Exlibris.
- Fernández Paradas, A. R. Sánchez López, J.A. y Ortiz Carmona J.A. (2015). La teoría estética del Neobarroco Gay: La escultura como modelo de comunicación social. En *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: Exlibris.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2015). Escultura barroca 2.0. Los nuevos relatos en la Sociedad del Conocimiento. En *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: Exlibris.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2015). Escultura barroca. Didáctica e innovación educativa. En *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: Exlibris.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2015). La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment. En *Construyendo la nueva enseñanza superior* pp. 573-584. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2015). La enseñanza-aprendizaje de la escultura barroca y las posibilidades del taller de imaginería como espacio dinamizador para las nuevas estrategias de innovación educativa. En *Del individuo al aprendizaje colaborativo (I). La Historia y la Historia del Arte ante los retos de la innovación educativa*. Antequera: Exlibris.
- Foster. H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- Francastel, P. (1990). *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate.
- Gasteren M. van. (2013). Fiel reproducción de Sana Teresa de Jesús y el Cristo “Amarrado” de Gregorio Fernández a base de Tecnologías 3D. *Virtual Archeology Review*, Vol. 4, 8. 2013, pp. 33.36.
- García Díez, S. (2013). Del poliéster a la forma escultórica: Rachel Whiteread y Duane Hunson. *Revista Iberoamericana de Polímeros*. Vol. 14, 1. 2013, pp. 39-40.
- García García, R. (2013). La digitalización cofrade: pasado, presente y futura de las publicaciones en la Red. *La Saeta*. 2013, pp. 90-92.
- Giménez J.G., et al (2012). Digitalización 3D y Difusión en Web del Patrimonio de las Universidades Andaluzas mediante X3D y WebGL. *Virtual Archeology Review*, Vol. 3, 7. 2012, pp. 55-59.
- González Gómez, J.M. (2002). Antonio Illanes: entre la escultura ochocentista y la imaginería neobarroca. *Temas de estética y arte*, 16. 2002), pp. 23-66.

- Gonzalez Quijano, Á. (2014). Valoración de imágenes de culto y acciones de restauración en iglesias de Huarás, Recuay y Aija (Ancash, Perú, siglos XVI - XX). *AUS (Valdivia)*, 16. 2014, pp.36-40.
- Gutiérrez Carrasquilla, E. (2008). Restauración de imágenes para el culto y procesionales. *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*, 50. 2008, pp. 89-94.
- Lebrero Stäls, J. (1998). *Artificial. Figuras contemporáneas*. Barcelona: Museud'ArtContemporani de Barcelona.
- Lenaghan, P., y American Bible Society Gallery. (2000). *Images in procession*. New York: American Bible Society The Hispanic Society of America.
- López Bernal, J. M., (2004). ¿Para qué las Hermandades y Cofradías en Internet? *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 544. 2004, p. 463.
- Maravall, J. A. (1998). *La Cultura del Barroco*. Barcelona. Ariel
- Martínez Salazar, G. y Hurtado Rodríguez, J. M. (2011). Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: representación científica del hombre de la Síndone. *Estudio. Artistas sobre otras obras*, 3. 2011, pp. 171-177.
- Melero Rus, F. J., y Revelles, J. (2013). Alta tecnología 3d al servicio del patrimonio cofrade. *La Saeta*. 2013, pp. 114-117.
- Melero Rus, F. J. (2012) Digitalización 3D de Stmo. Cristo de Mayor Dolor. *Pregón*. 2014, 55-62
- Moreno Espina, M. (2006). La infografía y su aplicación al contenido y continente en el desarrollo de la talla directa en piedra. *La innovación en la enseñanza superior (I)*. 2006, pp. 165-172.
- Montoliu, B. y Valenzuela, P. Restauración de esculturas en madera policromada: puesta en valor de imaginería religiosa en culto activo. *Materia y Alma. Conservación del patrimonio religioso en los Valles de Elqui y Limarí* [En línea] <http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos/Centro%20de%20Conservaci%C3%B3n/archivos/PDF%20Capitulo%207.pdf>
- Rocchini, C. (2000). A Suite of Tools for the Management of 3D Scanned Dat. *ISTI* [En línea], http://vcg.isti.cnr.it/publications/papers/3d_dima.pdf Consultado el 4 de noviembre de 2015.
- Rodríguez Ortega, N. (2010). La cultura histórico-artística y la Historia del Arte. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un contexto nuevo. *Museo y territorio*, 2-3. 2011, pp. 9-26.
- Rueda, M. de los Á. (2013). “¿Cómo llevar la red a cuestras? Arte y cultura visual en Facebook. En Crespo Fajardo, J. L., (Coord.). *Estéticas del Media Art*. Málaga: Eumed.net.
- Seguel Quintana, R., Benavente Covarrubias, Á. y Ossa Izquierdo, C. (2010). Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción. *Conserva*, 5. 2010, p. 56.

Antonio Rafael Fernández Paradas. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, con la tesis doctoral titulada *Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011)*. Un estado de la cuestión y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada. Máster en Peritaje y Tasación de Antigüedades y obras de arte por la Universidad de

Alcalá de Henares. Ha trabajado en diversos museos (Museo Thyssen y Museo Carmen Thyssen) y casas de subastas de arte (Durán y Lamas Bolaño). Sus líneas de investigación versan sobre Redes Sociales, género, visibilidad homosexual, Artes Decorativas, y cuestiones relacionadas con el mercado del arte e innovación educativa aplicada a la docencia de la Historia del Arte y del patrimonio Cultural. Entre alguna de sus publicaciones cabría destacar: *Interactivity and social networks (Florida, USA)*; “Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación” (*Revista historia y comunicación social*, publicación ISI); “Redes Sociales al Servicio de la Innovación Educativa Universitaria: Nuevos sistemas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte” y “Entre la postmodernidad y el homoerotismo: la imagería procesional del Neobarroco Gay” (*Bética*). Es miembro de diversos grupos de investigación, tales como el **Grupo de investigación de la Junta de Andalucía HUM-283**, titulado “TIEDPAAN-MÁLAGA PROTECCIÓN Y PATRIMONIO CULTURAL PPC”, o del proyecto de Innovación Educativa de la Universidad de Málaga PIE 13-102, (2012-2015), *Generación de contenidos y métodos procesuales aplicados a la docencia e innovación educativa universitaria: el archivo como base de la investigación histórico artística, cultura digital y NTIC’s*, y ha realizado estancias de investigación en centros tales como la Academia de Bellas Artes de Palermo. Actualmente es docente del Máster Arte y Publicidad de la Universidad de Vigo, ejerce como catalogador y perito tasador de Antigüedades y obras de arte. Dirige el Máster de Escultura Barroca española en la Universidad Internacional de Andalucía, y es miembro fundador de la empresa Servicios Administrativos para Docentes.