

Imaginería ligera en Valladolid



Imaginería ligera en Valladolid



Imaginería ligera en Valladolid

EXPOSICIÓN

Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón
Del 17 de marzo al 24 de abril de 2011

JUNTA
DE
COFRADÍAS
DE SEMANA SANTA
VALLADOLID



Ayuntamiento de
Valladolid




Junta de
Castilla y León

© De esta edición 2011, Ayuntamiento de Valladolid

© De los textos: Andrés Álvarez Vicente

ISBN: 978-84-614-7181-2

Depósito Legal: VA-115/2011

Impreso en España. Printed in Spain

Fotografías de los autores:

Pedro J. Muñoz Rojo

Portada

Andrés Álvarez Vicente

Imaginería ligera en Valladolid y apuntes técnicos III

Julio César García Rodríguez

Catálogo

Museo Nacional Colegio de San Gregorio

pp. 22 y 42 (ángeles)

Maquetación: dDC, Daza Diseño & Comunicación

Impresión: Imprenta Municipal

Puntual a su cita y leal a su compromiso, en el prelude de la inminente Semana Santa, la Junta de Cofradías vallisoletana nos propone un nuevo discurso expositivo destinado a difundir el patrimonio artístico que vertebra el fenómeno procesional. En esta ocasión, no son las grandes piezas de los grandes maestros imagineros las que protagonizan la exposición. La apuesta (arriesgada, novedosa y... muy sugerente) de sus organizadores pretende dirigir nuestros sentidos hacia lo que ellos han dado en llamar *Imaginería ligera en Valladolid*.

Aunque el material que se esconde tras la mayoría de las piezas que componen los pasos de la Semana Santa vallisoletana es la madera, el “papelón” tiene aún su representación en el conjunto de figuras. No tanta como a comienzos del siglo XVII, cuando “todas” las figuras eran de “cartón o lino”, como bien dejó registrado el cronista Pinheiro de Veiga en su *Fastiginia*. Tal debió de ser la calidad de aquellas figuras y, sobre todo, su efectismo, que el salto al “material rey” (la madera) estaba servido.

Pero la imaginería ligera (pura o mixta) tuvo sus grandes momentos y su contribución a la historia de nuestras procesiones es perfectamente identificable, como queda demostrado en el trabajo realizado por el historiador del Arte Andrés Álvarez Vicente, comisario de esta novedosa muestra.

Estoy convencido de que incluso los más avezados devotos del arte de la Semana Santa de Valladolid disfrutarán muchísimo con esta exposición. Sólo hay que dejarse sorprender y dejarse llevar por la curiosidad que despierta adentrarse en uno de elementos más populares de la estética de nuestras procesiones.

Francisco Javier León de la Riva
Alcalde de Valladolid

La Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid viene organizando en los últimos años una exposición de arte sacro, que se ha convertido en tradición y referente del panorama cultural de nuestra ciudad. Gracias a la presencia de piezas de la capital y de distintos pueblos de la provincia, es también punto de encuentro para todos los vallisoletanos. Y es que parece que la proximidad de la Semana Mayor despierte nuestras ganas de deleitarnos con el rico patrimonio artístico que conservamos, ya sea en una sala de exposiciones o en las calles y plazas de nuestra ciudad.

No disponemos de grandes presupuestos, pero por suerte no nos faltan las ideas, la inquietud y la voluntad para materializar nuestros proyectos, e intentar con ello mostrar que nuestro trabajo va mucho más allá de lo que estrictamente suponen los desfiles procesionales de Semana Santa.

Una de nuestras preocupaciones ha sido que este tipo de muestras no resultasen repetitivas, pues el material expuesto y su iconografía pueden terminar pareciendo más de lo mismo. Pero precisamente por eso, en esta ocasión, como dirían los taurinos, cambiamos de tercio, dando un giro radical al discurso expositivo y haciendo que estas obras que ahora contemplamos, sean o no conocidas, las veamos con otros ojos.

Cuando Andrés Álvarez, comisario de la exposición y asiduo colaborador, me comentó este planteamiento técnico,

no me imaginaba que podría dar tanto juego, siendo precisamente la Junta de Cofradías quien posibilite con ello a los estudiosos de estos temas disponer de las obras de una forma tan cercana. Creo igualmente que el público en general podrá comprender este enfoque, ayudado por los paneles explicativos que se han realizado al efecto y comprobar que las imágenes ligeras, aunque hoy sean escasas, tienen mucha importancia, especialmente en lo que respecta a nuestra Semana Santa.

La sala municipal de exposiciones del Teatro Calderón es la sede de esta muestra, que no hubiera sido posible sin el patrocinio del Ayuntamiento, a través de la Fundación Municipal de Cultura, y de la Junta de Castilla y León. Nuestro agradecimiento, igualmente, a los propietarios de estas obras por su generosidad al prestarlas. Nos sentimos orgullosos de la confianza que depositan en nosotros al cedernos temporalmente sus tesoros, procurando por nuestra parte poner todos los medios de que disponemos para su cuidado. Y, por último, un agradecimiento especial a la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Valladolid, por su trabajo y dedicación a esta muestra.

Seguro que disfrutarán con ella.

José Miguel Román Vaquero
Presidente de la Junta de Cofradías de Semana Santa

Imaginería Ligeras en Valladolid es una exposición eminentemente técnica, pues más allá de las representaciones de Cristo, la Virgen o los santos, las esculturas tienen detrás una serie de procesos de elaboración que muchas veces desconocemos.

En esta muestra intentaré hacer una aproximación general a las variantes relacionadas con la *Imaginería Ligeras*, un concepto con el que tampoco estamos familiarizados, pero que describe muy bien unas obras que erróneamente tendemos a englobar bajo la denominación genérica de *papelón*.

He de advertir la complejidad que implica el abordar un tema como éste cuando las piezas no son muy comunes y nos ceñimos fundamentalmente al ámbito provincial. El estado de conservación impide el traslado de algunas de ellas, mientras que en otros casos se ha podido realizar gracias al encomiable trabajo de mis alumnos y a las facilidades otorgadas por la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Valladolid.

No todas las obras que se pueden ver en el catálogo son ligeras, porque he pretendido mostrar igualmente los orígenes,

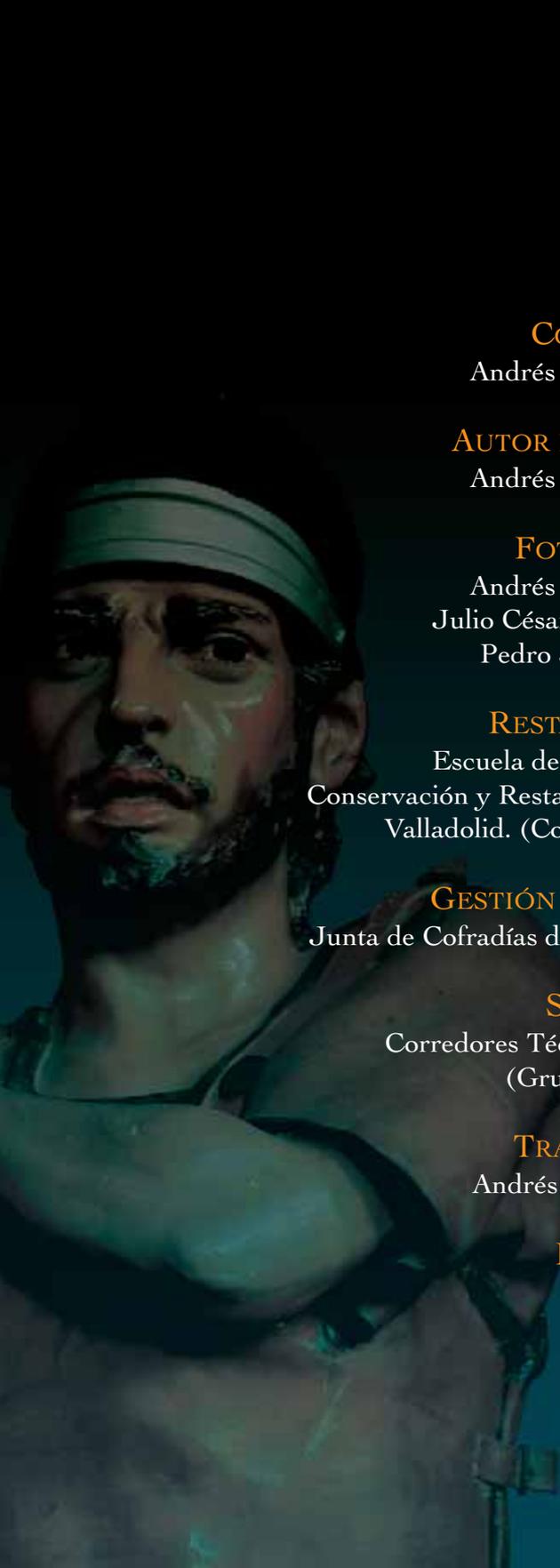
las relaciones iconográficas y las múltiples aplicaciones que se podían conseguir con algunos de los materiales. El catálogo se completa con una serie de orientaciones acerca de las carnaciones y los postizos, elementos íntimamente relacionados con la imaginería religiosa en general.

Cuando el año pasado por estas fechas, escribía en una columna de *El Día de Valladolid* la necesidad de dar un nuevo rumbo a las exposiciones de la Junta de Cofradías, no imaginaba que meses después se me ocurriría cómo hacerlo, sintiéndome satisfecho con que sea esta institución quien permita acercar al público en general y a los estudiosos en particular este tipo de obras, gracias igualmente al patrocinio del Ayuntamiento de Valladolid.

El planteamiento está pensado para que aprendamos y reflexionemos sobre estas esculturas, con el deseo de que susciten en un futuro más atención y más estudios, tanto por parte de los historiadores del arte como de los restauradores, quienes tenemos la gran suerte de ver en ellas otras realidades más allá de lo que representan.

Por último, quiero agradecer la colaboración de la Comisión Territorial de Patrimonio Cultural de Valladolid, muy especialmente a Mariano Gredilla Fontaneda, que, como Delegado Territorial de la Junta de Castilla y León en Valladolid, la preside, a José Ignacio Rodríguez Calvo, su vicepresidente, al catedrático Salvador Andrés Ordax, comisionado por ella para esta exposición y a José Luis Velasco Martínez, Delegado Diocesano de Patrimonio.

Andrés Álvarez Vicente
Comisario



COMISARIO

Andrés Álvarez Vicente

AUTOR DE LOS TEXTOS

Andrés Álvarez Vicente

FOTOGRAFÍAS

Andrés Álvarez Vicente
Julio César García Rodríguez
Pedro J. Muñoz Rojo

RESTAURACIONES

Escuela de Arte y Superior de
Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
Valladolid. (Consejería de Educación)

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid

SEGUROS

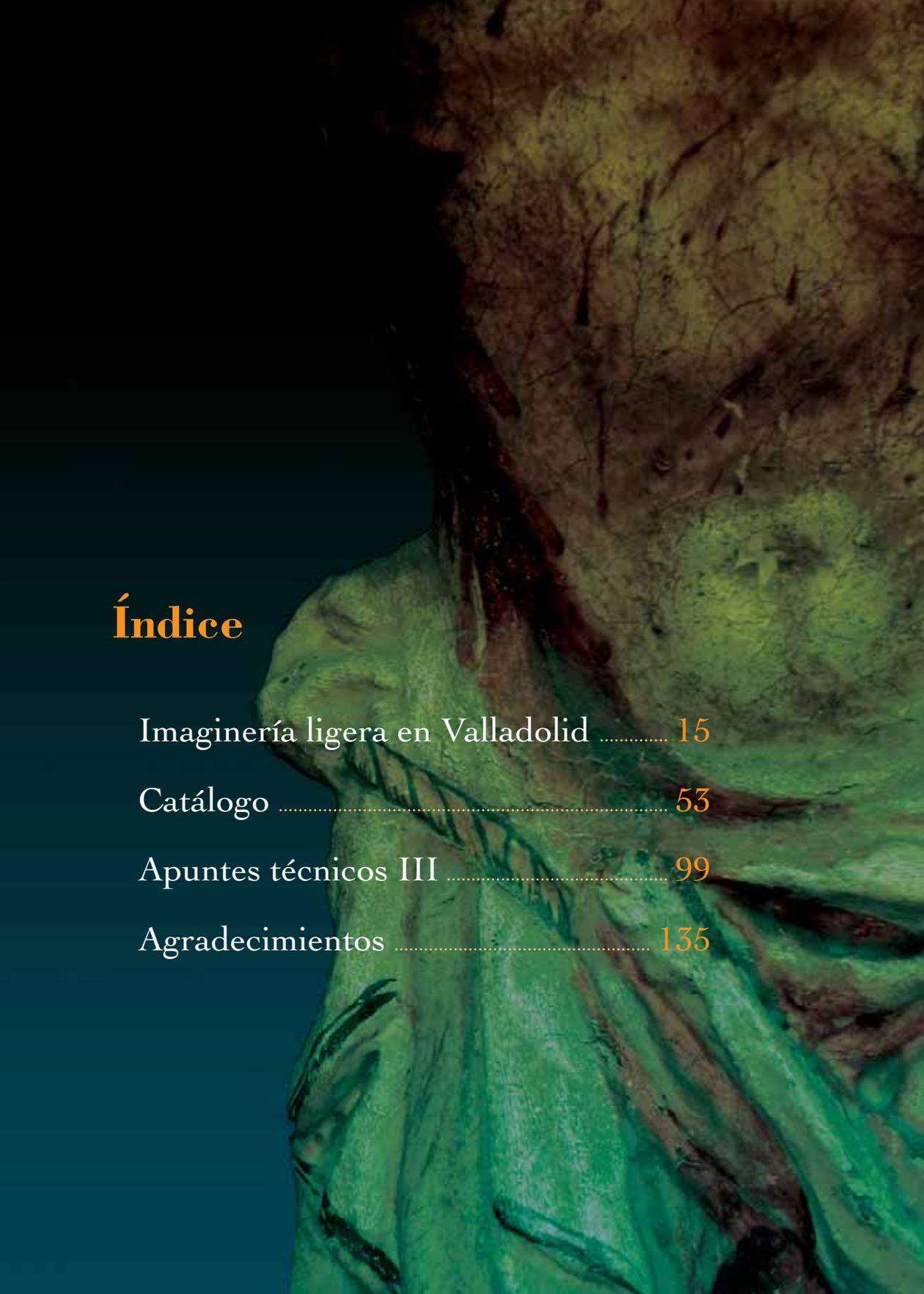
Corredores Técnicos de Seguros, S.A.
(Grupo Generali)

TRANSPORTES

Andrés Martín Rebollo

DISEÑO

dDC



Índice

Imaginería ligera en Valladolid 15

Catálogo 53

Apuntes técnicos III 99

Agradecimientos 135

Imaginería ligera en Valladolid



Imaginería ligera en Valladolid

Cuando hablamos de imaginería muchas veces no somos conscientes de la cantidad de técnicas y de materiales que entran en juego. Una vez policromadas, las esculturas a simple vista pueden parecer lo mismo, pero tras el color se encuentra más o menos oculto el soporte escultórico.

Estamos acostumbrados a la madera como material predominante, tanto en imágenes como en retablos, tratando hasta cierto punto de forma despectiva otros soportes más perecederos que están asociados en muchos casos al trabajo seriado. Lo mismo llegan a opinar de nuestra madera policromada en lugares donde los materiales pétreos, especialmente el mármol, o el trabajo con metales, como la fundición en bronce, son mucho más representativos que los trabajos en madera, destinados fundamentalmente a objetos decorativos o mobiliario.

Lo cierto es que todo importa y que de todo aún nos queda mucho por saber. En nuestro contexto, sin ir más lejos y a pesar de esa preponderancia de la madera, grandes

maestros como Gregorio Fernández trabajaron los materiales pétreos con primor, pero, hasta donde sabemos, fue de forma muy puntual, casi anecdótica, lo que no nos permite saber mucho de cómo se afrontaban estos trabajos desde la perspectiva del taller. Observamos igualmente que conocían y dominaban otros materiales más pobres, usados en ocasiones como complemento a alguna de sus obras, porque en la época barroca, donde lo efímero tenía tanta importancia, los materiales que se trabajaban con más rapidez y unos resultados aparentes podían llegar a ser muy útiles. Así, en el caso de Gregorio Fernández es curioso ver cómo los primeros datos conocidos tras su asentamiento en Valladolid están asociados a un trabajo seguramente de este tipo, más concretamente el templete levantado con motivo de la celebración del bautizo del futuro Felipe IV, en 1605.

Nuestros imagineros no mostraron tanto interés como otros oficios artísticos en plasmar sus formas de trabajar, recetarios, etc. Por eso las lagunas técnicas son importantes. En esos temas, como veremos en el anexo que he dedicado a las carnaciones, estuvieron mucho más interesados los pintores, mostrando con ello esa faceta más intelectual que siempre defendieron para su arte, mientras que en los contratos se puntualizaban, fundamentalmente y de forma más o menos detallada, ciertos aspectos técnicos relacionados con las distintas fases del trabajo.

La imaginería ligera asociada a la Semana Santa tiene más importancia de la que creemos, aunque ya no la tengamos tan presente. El viajero portugués Tomé Pinheiro da Veiga decía al hablar de las procesiones que conoció cuando la Corte estuvo en Valladolid a principios del siglo XVII: *...traen pasos de bulto, de altura proporcionada, los más bellos y hermosos que se puede imaginar; porque estos de Valladolid son los mejores que hay en Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras, que todo es de la misma materia, de cartón y lino, de que están formados; y si va algún vestido, gorra o capa al exterior, es todo de brocado o tela, de suerte que pare-*

cen muy bien... y como las figuras son de paño de lino y cartón, son muy ligeras...¹.

Desde ese momento, especialmente por lo que se refiere al cartón, identificaremos como *papelón* al material constituyente de esos conjuntos escultóricos procesionales, de los cuales en la actualidad el único que conservamos es el que representa *la Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén*, donde la técnica de ejecución no se corresponde con la descripción. Tomé Pinheiro menciona otros muchos: *La Cena, la Oración del Huerto, la Santa Verónica, la lanzada de Longinos, etc.*

Todo parece indicar que fue en nuestra ciudad donde se produjo el cambio de técnica asociado a los conjuntos escultóricos procesionales. En 1604, Francisco Rincón contrató con la cofradía penitencial de la Pasión el que representa *la Elevación de la Cruz* para ser tallado en madera a escala natural, que fue posteriormente desamortizado y se expone actualmente en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio. La escala y las calidades de la madera policromada gustaron tanto que pronto sustituirían a los pasos de imaginería ligera, lo que no quiere decir que con anterioridad no hubiera imágenes procesionales talladas en madera y policromadas que lo hicieran en solitario. Hay un ejemplo de estas sustituciones en los libros de la Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias. En el Cabildo General celebrado el 6 de abril de 1618, al referirse a la adquisición del famoso paso de la Piedad se viene a decir: “... el año pasado hizo un paso del descendimiento de la cruz, que había costado más de mil ducados, en lugar de otro que tenía de papelón...”.

Seguramente ese cambio también estaba asociado al momento de auge generalizado que vivía la ciudad como consecuencia del establecimiento de la Corte, en el que sus habitantes se multiplicaran y del que las cofradías se beneficiaran con nuevos miembros, poderosos mecenas y mejores artistas.

¹ PINHEIRO DA VEIGA, T.: *Fastiginia; Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid 1916. Reedición de 1989, p. 45.

Consideramos al paso procesional de la *Elevación de la Cruz*, tallado por Francisco Rincón en 1604, el primero de los grandes conjuntos escultóricos en madera policromada. Actualmente se conserva en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio



De forma errónea tendemos a denominar *papelón* a todas aquellas esculturas que teniendo la madera como material estructural (como es el citado paso de *La Borriquilla*) se complementan con otros trabajos que no son de talla, mientras que la realidad es que por un lado hay imágenes de bulto, o relieves, que son “verdaderamente” de papelón, tallas de madera más o menos elaboradas revestidas de telas encoladas y esculturas en pasta de caña de maíz. Pero hablar de técnicas puras en estos casos es complicado, así como es evidente que la tela juega un destacado papel en todas ellas, sirviendo de material comodín por sus prestaciones, abundancia, adaptabilidad y resultados.

En la actualidad es fundamental el trabajo de los restauradores para aportar algo de luz a estos y otros muchos temas relacionados con los bienes culturales. El contacto directo con el patrimonio y su estudio minucioso favorece el análisis, necesario sin duda para que los diagnósticos y tratamientos realizados sean correctos. Equipos videoscópicos o de rayos X permiten hacer estudios generales de las obras, viendo cuáles son las estructuras internas o refuerzos empleados, mientras que los análisis químicos permiten identificar en puntos

concretos los materiales y técnicas constituyentes. Para esta exposición tenemos que agradecer la colaboración de la casa Olympus en España, que cuenta con algunos de los videocópios más avanzados del mercado. Antonio Racionero ha estudiado el interior de algunas de las piezas de la exposición, permitiendo con el equipo IPLEX LT, de 120° de visión, tomar imágenes de aquello que en condiciones normales no podemos ver.

Sería fácil asociar *imaginería ligera* con un tamaño reducido, pero no tiene porqué ser así. Algunas esculturas en pasta de caña de maíz, por ejemplo, destacan por tener tamaños superiores al natural, rondando los tres metros de altura, pero llegan a pesar menos de diez kilos. Lo que sí evidencia la búsqueda de un reducido peso es el interés por facilitar los movimientos de estas obras para procesionarlas, quedando igualmente patente el ahorro de materiales y consecuentemente su importe. Abaratamiento que llega a su máximo apogeo a finales del siglo XIX, cuando esculturas como las hechas en Olot de forma seriada y con carácter industrial irrumpen en el mercado.

Dentro de cada una de las técnicas tradicionales de la *imaginería ligera* el abanico se abre mucho más, intercalándose en ocasiones algunas de ellas, variando los aprestos y refuerzos, añadiendo distintas cargas... En definitiva, a pesar de su aparente sencillez es un terreno complejo, por eso es importante plantearlo y abrir nuevas vías de investigación para los historiadores del arte y los restauradores, pudiéndose identificar así en el futuro el mayor número de peculiaridades para acotar la procedencia y garantizar de mejor manera su conservación.

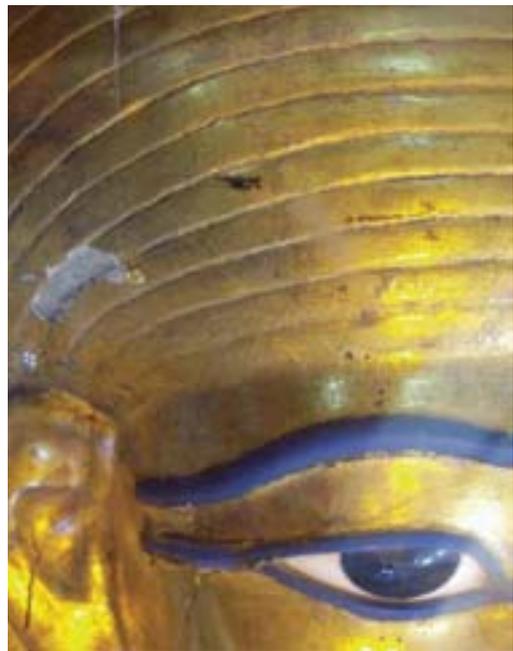
En época contemporánea la *imaginería ligera* cuenta con la última tecnología. Los modernos materiales poliméricos favorecen la consecución de estructuras ultraligeras y muy resistentes, aunque nos quede por conocer su comportamiento en el futuro de cara a su conservación. Las escalas y el peso, aún superando el tamaño natural, no suponen ningún problema gracias a los materiales de refuerzo. En nuestra ciudad no hay ningún ejemplo, pero no muy lejos se está adaptando a la imaginería procesional, ya sea de forma permanente o transitoria.

Los orígenes de la imaginería ligera

En las imágenes se puede apreciar la similitud entre el resultado final de una obra hecha con materiales de gran calidad, como es la máscara funeraria de Tutankamon y las imitaciones hechas con materiales más asequibles, en este caso la madera aparejada y decorada con finas láminas de oro. También se puede apreciar el empleo en ambos casos de elementos postizos para darles más realismo

El que se utilicen materiales más perecederos a buen seguro ha dificultado la transmisión hasta nuestros días de muchas obras de este tipo realizadas en el pasado. Igualmente nos impide establecer un origen concreto, pero sabemos que es muy antiguo ya que hay ejemplos de civilizaciones milenarias con los que ponerlo en paralelo.

Aplicando la lógica podemos establecer la relación que desde el principio tendría su uso con los factores económicos. Así se podrían conseguir resultados similares a los obtenidos mediante la utilización de materiales preciosos, como el oro, de forma mucho más asequible. La comparación entre la obra hecha con materiales de máxima calidad y las imitacio-





Por el interior es donde se hace también evidente la adaptación funcional, pues muchas de las piezas tenían que ser huecas. En la fotografía podemos ver una imagen poco usual, el interior de la máscara funeraria de Tutankamon, con las soldaduras de las distintas piezas

nes conseguidas con otras técnicas tienen muchas diferencias, pero pensemos que cuando estuviesen recién creadas o a una cierta distancia no serían tan evidentes. De hecho, si partimos de este principio nos encontramos con que nuestros retablos tallados y dorados pretendían lo mismo, dar apariencia de oro macizo a algo que no lo es, pero que nuevo o bien conservado lo parece.

Los egipcios demuestran tener precedentes que deben ser considerados. Un magnífico ejemplo de cómo se podía intentar imitar un material precioso parte de la máscara funeraria de Tutankamon y de otras similares que no conservaríamos. En otras muchas ocasiones lo que se pretendía era imitar este tipo de calidades, pero las láminas de oro decoradas con lapislázuli y pasta vítrea no estaban al alcance de la gran mayoría. Sin embargo, una madera tallada o una tela bien aprestada, aparejadas con yeso, si se doraban y policromaban convenientemente podían alcanzar gran parecido.

Ahora bien, a la larga el parecido radicará en su conservación. Mientras que las obras realizadas con materiales



Ejemplos de dioramas representando escenas de la vida cotidiana aparecidos en las tumbas de época faraónica, donde se plasman multitud de detalles y accesorios para dar mayor realismo

preciosos pueden tener hoy un aspecto magnífico, mostrándose de forma muy similar a como estaría hace más de tres mil años, el estado de conservación de las imitaciones es muy desigual dependiendo de las formas de realizarlas y conservarlas.

La abrumadora mayoría de los bienes arqueológicos de esta cultura están asociados al rito funerario y a su manera de afrontar el más allá, pero en las adaptaciones de materiales más asequibles nada nos impediría pensar que pudieran ser técnicas empleadas para otro tipo de funciones y decoraciones, pues la imitación como tal se presta a todos los campos.

En América, antes del Descubrimiento, usaban materiales como la pasta de caña de maíz, pero no podemos establecer con exactitud desde que momento.

El precedente en el uso de telas como complemento a la escultura realizada en otros materiales también lo encontramos en el Egipto faraónico. Hay ejemplos maravillosos, a pesar de su reducido tamaño, en los dioramas que han aparecido en las tumbas. En ellos se representan escenas de la vida cotidiana, oficios, labores, ejércitos, con los que el difunto quería contar en la otra vida. Y a pesar de la ingenuidad que suelen mostrar, el interés por emular la realidad está patente, llegándose a vestir las figuritas con tela.

Las influencias iconográficas de la imagerie ligera

La Contrarreforma utilizó la *imagerie ligera* como cualquier otro procedimiento que sirviera a sus fines evangelizadores, siendo especialmente útil para potenciar un aspecto muy concreto por el que siento predilección; su adaptación a la imagerie procesional.

Pero a pesar de las técnicas, lo que no cambia son las iconografías. Por ello las temáticas, además de poder ser las mismas, pueden tener unas formas de representarse muy similares en imágenes de madera, piedra, papelón, pasta de caña de maíz o tela encolada.

En las representaciones de crucificados es más evidente, mientras que en otros casos puede costar más encontrar los paralelismos, pero los hay. Como siempre, está presente esa inspiración en grabados y miniaturas, “fotografías” de la época que se copiaban en pintura y escultura muchas veces de forma literal. Por ejemplo, en nuestro famoso paso de *La Borriquilla* tenemos el Jesús montado en el pollino, bien conocido por todos. Podemos ponerlo en relación con una pieza anterior conservada en el Museo Victoria & Albert de Londres². La representación es muy similar; Jesús monta sobre el animal mirando al frente y con la mano derecha alzada en actitud de bendecir, mientras que con la izquierda se posiciona llevando las riendas. Es una obra del sur de Alemania, más concretamente de la zona de Suabia y fechada hacia 1510-1520. El material escultórico empleado fue la madera, pero es una imagen curiosísima al tratarse de un paso procesional. La peana conserva los huecos sobre los que se montaban las ruedas y

² José Ignacio Hernández Redondo, conservador del Museo Nacional Colegio de San Gregorio, en una interesante conferencia titulada *Materiales y técnicas en la escultura procesional castellana* plantea otros ejemplos similares. Está publicada en *Semana Santa de Astorga; miradas y reflexiones*. Astorga, 2009, pp. 74 y 75.



La mayoría de representaciones de la Virgen que conservamos están hechas de madera, pero podemos encontrar ejemplos muy similares con todo tipo de materiales en las distintas épocas. En la imagen podemos ver una de alabastro parcialmente policromado importado de talleres franceses hacia el siglo XIV, propiedad del convento de Franciscanas Concepcionistas de Illescas (Toledo)

un pequeño orificio, situado en la parte delantera, permitía amarrar una cuerda desde donde poder tirar de la escultura y hacerla avanzar durante la procesión del Domingo de Ramos.

A día de hoy podemos decir que nuestro paso de la *Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén* es único, además de entrañable, por ser el que acompañan las secciones infantiles de las distintas cofradías vallisoletanas. Pero tenemos importantes lagunas al respecto, como el no conocer con exactitud su autor ni su año de realización. Sabiendo que había otros muchos pasos de este tipo no sería nada descabellado pensar que hubiera habido modificaciones, más si tenemos en cuenta que dentro de los acompañantes de Jesús hay formalmente dos bloques bien diferenciados; por un lado los ataviados con túnicas, entre los que se encuentra el propio Jesús, y, por otro, personajes vestidos y caracterizados como los sayones de los pasos actuales. Todos tienen la misma escala y técnica de ejecución; bastidor de madera con las extremidades bien rematadas y revestidos de telas encoladas, pero podrían haber pertenecido a conjuntos escultóricos distintos. No hay noticias al respecto, mas, dado que son imágenes fáciles de manipular, quién sabe si se pudieran intercambiar algunas de las figuras y hacer diferentes composiciones dependiendo de las necesidades, aunque para los expertos que plantean autorías concretas hay otras posibilidades sobre las diferencias formales⁵.

⁵ Para José Ignacio Hernández las figuras colocadas en la parte anterior pertenecerían a una reforma realizada hacia el año 1600 y que se podría relacionar con Francisco Rincón, mientras que para el profesor Jesús María Parrado las figuras primitivas se atribuirían al entorno de Francisco Giralte hacia mediados del siglo XVI. op. cit, pp. 82 y 83.



Los modelos iconográficos y las funciones se pueden repetir en lugares muy distantes. Coinciden ambos aspectos en esta interesante pieza germana del primer cuarto del siglo XVI, muy similar al Jesús que hay en el conjunto escultórico de *La Borriquilla* propiedad de la Cofradía Penitencial de la Vera-Cruz

Las relaciones iconográficas las encontramos igualmente en las imágenes de pasta de caña de maíz, de las que un cierto número de obras llegaron a España desde el siglo XVI, muchas de ellas aún por descubrir. Pero no todas las esculturas que se importaron fueron de este material, también llegaron otras talladas en madera con una factura muy similar, tanto por la representación anatómica como por la suavidad del plegado del paño de pureza. Entre ellas se podría encontrar una de las imágenes con más devoción que hay en la localidad extremeña de Trujillo, el denominado *Cristo del Perdón*, conservado en la iglesia de Santa María y que es titular de la Hermandad del Cristo del Perdón y de Nuestra Señora de la Asunción.

El Cristo del Perdón,
conservado en la
localidad extremeña
de Trujillo, podría
ser una escultura
importada
de América, que, a
pesar de estar tallada
en madera podemos
poner en paralelo
con otros tantos
crucificados
realizados en pasta
de caña de maíz



Un ejemplo, como tantos otros, de procedencia desconocida total o parcialmente y que no sería nada descabellado pensar que pudo llegar de América; por sus formas, sus materiales y su localización. Parece ser que no siempre estuvo en ese templo, pero de Extremadura y especialmente de esta localidad salieron algunos de los más famosos conquistadores; como Francisco de Pizarro o Francisco de Orellana, personajes que nunca olvidarían sus orígenes. Durante su restauración me llamó la atención el tipo de madera, muy oscura y densa, que poco tiene que ver con las utilizadas habitualmente en España, al igual que la posición de las manos, que es muy similar a la que presentan muchos de los cristos americanos.

El papelón

Nuestra tendencia a denominar *papelón* genéricamente a cualquier imagen ligera, o vestida con telas encoladas, hace necesario plantear qué debemos entender en esencia por *papelón*. Lo que no deja de ser complejo al ser numerosas las variantes.

Como técnica, los ejemplos más antiguos que conservamos son del siglo XV, pero podemos considerar que ha perdurado a grandes rasgos hasta nuestros días en los ninots falleros y hasta no hace mucho tiempo en determinado tipo de juguetes.

Los moldes de yeso necesarios para su fabricación se sacaban de obras originales de materiales diversos, pensando siempre en su fácil despiece. Para que desmoldeara mejor el cartón se podía aplicar cera o aceite, pero, como material poroso que es, el yeso absorbe humedad y facilita el secado de la cara visible de la pasta.

La forma de elaborar la materia prima era muy similar a la manera artesanal de fabricar papel, pero con resultados más bastos. Se obtenía de papeles viejos, recortes de libros y retales de tela de algodón y lino, que se desmenuzaban y se mezclaban con agua caliente hasta conseguir una consistencia parecida a la papilla. Por presión, se eliminaba parte del agua, pudiendo usar la pasta o hacer láminas que se dejaban secar completamente y utilizar más tarde humectándolas y encolándolas.

En primer lugar, se solía aplicar una primera capa de papeles de mayor calidad para hacer el registro, que normalmente no llevaban cola. Tras ella, otras dos capas más abundantes para darle cuerpo, aglutinadas en muchos casos con engrudo de harina y agua. Para unir distintas partes, reforzar la pieza y evitar que se deformara al sacarla del molde, se podían disponer en el interior tirantes de madera pegados con tela y cola. La unión de las distintas piezas se podía hacer de varias formas, pero una de las más cómodas y que además servía para reparar desperfectos del vaciado era la confección de

una masilla a base de raspaduras de cartón, engrudo y cola⁴. Igualmente se podían emplear piezas de tela cosidas o encoladas, procedimiento este último (enlizado) utilizado habitualmente en escultura de madera policromada para tapar grietas o desperfectos, reforzar juntas o reconstruir el soporte cuando los escultores se pasaban en el ahuecado.

Entre otros elementos empleados en distintas mezclas para la unión o refuerzo de piezas están la cola proteica, el yeso, el serrín o minerales triturados, pero como sucede en la mayoría de los casos hasta que no se hacen análisis químicos no se pueden identificar concretamente los distintos constituyentes.

Muchas imágenes ligeras son mixtas. En ellas se empleó la madera tallada para las zonas más importantes; como cabeza, manos o pies, haciendo el resto con papelón hasta completar la escultura, algo que también ocurre en piezas de pasta de caña de maíz, donde este material o el amate cumplen la función del papelón.

Por otro lado, la tela siempre jugó un papel importante, al poderse adaptar fácilmente tanto por el interior como por el exterior. Cosida o pegada, refuerza o decora, por eso lo considero un material recurrente. De hecho, en la mayoría de las piezas que he podido estudiar, la tela adaptada por el interior de la obra es la que verdaderamente refuerza y aporta consistencia al *papelón*. Este hecho me sugiere ciertas dudas, como que ¿no sería esta forma de trabajar a lo que Tomé Pinheiro se refiere con lo de *cartón y lino*, mientras que cuando habla de *vestir al exterior* con telas se referiría a la tela encolada?⁵.

⁴ Datos obtenidos parcialmente en las clases magistrales del profesor de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, D. Luis Cristóbal Antón. Gran experto en imágenes de este tipo, así como en los denominados *Cristos Dolorosos*.

⁵ Pinheiro hace la diferenciación entre *brocado* y *tela*. La primera es una tela más rica, de seda y decorada con hilos de oro y plata. Pero no queda claro como se comportaban las telas. Pienso que el *papelón* se podía vestir con telas encoladas, como las que hay en el paso de *La Borriquilla*, y quién sabe si éste se conservó por ser un proceso evolutivo intermedio en el que la madera daba mucha más consistencia y durabilidad al soporte. Esto no quitaría el que hubiese elementos de vestir “reales” y accesorios que se pudieran intercambiar entre las imágenes que creo se pudieron usar para varias escenas representadas en pasos procesionales de la época.



Detalle del reverso de un relieve construido a base de capas de papel-cartón y refuerzo de telas, con lo que se consigue hacer el vaciado de un molde con poco material y su consiguiente ligereza

En cualquier caso pienso que es la forma de emplear la tela la que decanta la manera de denominarla: si de su uso resulta una apariencia acartonada sería *papelón*, mientras que si es evidente su naturaleza y está usada para sacar partido a sus calidades y plegado será *tela encolada*. Otros materiales elaborados, como cuerdas, podían emplearse como sujeción ilusoria de los paños de pureza o para imitar cabellos tras disponerse convenientemente, algo que también se empleó en imágenes de madera.

El refuerzo en las esculturas de *papelón* era necesario para evitar deformaciones, pero también para dar consistencia a unas mezclas que en ocasiones resultaban muy quebradizas, especialmente cuando se quiere dar una gran consistencia con capas muy finas y duras. Esto se aprecia muy bien en ejemplos del siglo XVIII, donde las telas son de hilos muy finos

y apretados y las mezclas pueden alcanzar la consideración más de *pasta* que de *cartón*, seguramente por el empleo de colas más fuertes saturadas con cargas más densas y de menor granulometría.

El empleo de telas asociadas al *papelón* es una constante, pero no debemos confundir su técnica con la de telas *encoladas*. En la imagen podemos ver el refuerzo interno de tela en una escultura de papelón, así cómo se han imitado con madera los clavos

Si tenemos en cuenta que el origen del papel se establece en China, ya que en Europa se usaba el pergamino, podríamos pensar que su empleo como material escultórico se importaría de Oriente desde finales de la Edad Media. Pero así como hay obras europeas de esta época, las importadas son del siglo XVIII y adaptadas a mobiliario o pequeños enseres. Piezas de India y Persia que recibieron la denominación

de *papier maché* en Francia y de *carta pesta* en Italia y sobre las que se realizan desde el siglo XVIII varias patentes europeas que se encaminan al trabajo del mueble, de la decoración y de juguetes, haciéndose algunos de sus objetos muy populares entre las clases acomodadas. Puede que alguna de ellas sea la que se denomina en algunos casos *cartón piedra*.

El *papelón* es un material muy higroscópico, lo que dificulta la adhesión de las distintas capas de aparejo y de policromía. Por sus constituyentes es también muy sensible al ataque de insectos xilófagos, que pueden encontrar en él una importante base de nutrientes y una consistencia muy favorable si se dan las condiciones ambientales adecuadas para ellos.



La pasta de caña de maíz

Algunas de las obras que identificamos como producciones nacionales en *papelón*, son en realidad importadas de América desde el siglo XVI y realizadas con técnicas que sus pobladores utilizaban antes de ser conquistados.

En mayo del pasado año se presentaba en el Monasterio de la Cartuja de Sevilla, sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, el llamado *Crucificado del Capítulo* de la localidad de Bornos (Cádiz). Fue una suerte poder estar presente y conocer de primera mano las peculiaridades y los tratamientos de este tipo de obras importadas de América, en este caso de *pasta de caña de maíz*. Consuelo Maquívar, del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, hizo igualmente una interesante contextualización de unas esculturas que para ellos son mucho más cercanas y conocidas.

Personajes como el padre jesuita José de Acosta ya se preguntaron en época temprana cómo pudieron tallar piedra con el aparente retraso tecnológico que tenían con la metalurgia, pero no dejan de sorprendernos los conocimientos que demostraban en campos como el de la astrología. Aún así, se vieron sometidos, no sin poco esfuerzo, por un conquistador que con su tenacidad y ansia de riquezas puso todo su empeño tanto en esa empresa como en su evangelización. Es precisamente un vallisoletano, más concretamente de Medina del Campo y llamado Bernal Díaz del Castillo, quien en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* nos ilustra un gran número de situaciones complicadas, podríamos decir desesperadas, a la vez que hace alguna referencias a los trabajos que realizaban los indios, ensalzándolos en éstos términos: ... *digamos cómo los más indios naturales de estas tierras han aprendido muy bien todos los oficios que hay en Castilla entre nosotros, y tienen sus tiendas de los oficios y obreros y ganan de comer a ello; y los plateros de oro y plata, así de martillo como de vaciadero, son muy estremados oficiales. Y digamos como todos los más y ansimismo lapidarios y pintores y los entalladores hacen tan primas obras con sus sutiles alegras; especialmente entallan esmeriles, y dentro dellos*

*figurados todos los pasos de la santa pasión de Nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, que si no los hobiese visto no pudiera creer que indios lo hacían...*⁶

Para algunos estudiosos, la *pasta de caña de maíz* como material escultórico se usaba en toda Mesoamérica al mismo tiempo⁷, mientras que para otros el origen pudo haber estado en la región de Michoacán. En cualquier caso sabemos que con ella los indígenas fabricaban los ídolos o *teúles* que portaban en las batallas. El que, tras la conquista, no se encuentren en las ordenanzas gremiales alusiones a este tipo de trabajos, podría suponer que no estaría muy valorado en comparación con las escultura de talla, puede que por considerarse trabajo de indios. Pero eso no evitó que personajes como Fray Jerónimo de Mendieta alabaran la destreza de sus artífices, la ligereza de las obras y la perfección en los resultados, que demuestran tener una gran estabilidad y durabilidad material en comparación con nuestras esculturas de papelón.

El que se trate generalmente de obras seriadas asociadas al empleo de moldes haría que no alcanzasen mucha consideración artística, como ocurría con el papelón, pero la importación de estas esculturas a la península evidencia que de una forma o de otra eran apreciadas, aunque fuera por lo exótico de su origen. El descubrimiento de América supuso una fuente inagotable de conocimientos; nuevas especies animales y vegetales, nuevas culturas, nuevos materiales, etc. El interés por las nuevas culturas lo tuvieron también los monarcas, que sin viajar al Nuevo Mundo querían conocerlo y se procuraban todo tipo de obras para su estudio y disfrute. Pero las imágenes religiosas eran muy recurrentes en la socie-

⁶ DÍAZ DEL CASTILLO, B.: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición y notas de Ángel Delgado Gómez y Luis A. Arocena. Madrid, 2009, p. 903.

⁷ ALARCÓN CEDILLO, R. y ARMIDA ALONSO, L.: *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*. Universidad Iberoamericana. Méjico. 1994, p. 68.



Detalle del Crucificado del Capítulo, Bornos (Cádiz). Importado de América en el siglo XVI y realizado en pasta de caña de maíz. Restaurado recientemente en el IAPH

dad sacralizada de los siglos XVI al XVIII y si estas eran fáciles de transportar, como por su ligereza es el caso, podían ser un buen y útil recuerdo.

Tampoco podemos hablar de una única técnica. Se constatan múltiples variantes y el empleo de refuerzos interiores; como plumas para las partes estrechas, trozos de caña de maíz o madera en partes más anchas o refuerzos de amate. Y es curioso que se preocuparan por la conservación preventiva de las obras desde el momento de su creación, usando plantas venenosas que protegían del ataque de insectos xilófagos⁸. Los aglutinantes que se añadían a las fibras de la caña de maíz eran naturales, como la tradicional cola proteica obtenida fundamentalmente de hervir pieles y tendones, que exportaríamos nosotros, o el *zacotle*, engrudo indígena obtenido de unas raíces.

⁸ Tengamos en cuenta que en esa zona, con tanta humedad y elevada temperatura, se dan las condiciones ambientales ideales para que proliferen los ataques de este tipo de insectos.

En el coro bajo
del convento de
la Concepción del
Carmen se encuentra
este crucificado
mexicano, realizado
en pasta de caña
de maíz. Llama
especialmente la
atención por su
sanguinolencia. Tiene
pañó de pureza, pero
por su sencillez de
pliegues las religiosas
lo cubren con
otro de tela



Los postizos o añadidos que potencian el verismo son abundantes: trozos de cuerda, espinas o uñas, entre otros. Y lo más curioso, la utilización en refuerzos y paños de pureza de restos de códices que mantienen el misterio de un sinfín de temas que han aportado o aportarán en el futuro mucha información sobre las relaciones sociales y comerciales en lo que fue el Nuevo Mundo.

Otro material muy utilizado, entre otras cosas como refuerzo de la pasta de caña, se sacaba del *maguey*, planta conocida igualmente como agave americana y considerada una especie de “uso múltiple” al poderse aprovechar para la obtención de diversos productos su savia, hojas, puntas y raíz-

ces. De su savia se obtienen licores bien conocidos, como el tequila, el pulque y el mezcal, así como vinagre y miel. Su origen es mexicano, pero por sus posibilidades y adaptabilidad al terreno se implantó con fuerza en el Perú e incluso se trajo a Europa. En escultura tiene un empleo similar a nuestro papelón, ya que del *maguey* se saca un papel que usaban los indios y que se conoce como *amate* (*amatl*), con un aspecto más basto y cierto tono amarillento.

En ocasiones los elementos anatómicos principales, como cabeza, manos y pies, aparecen tallados en madera, haciéndose el resto con *pasta de caña de maíz*. Es decir, configurando las esculturas de manera muy similar a como nos encontramos algunas de nuestras imágenes de *papelón*. En estos casos la complejidad de establecer a primera vista todos los constituyentes está igualmente presente, a no ser que podamos realizar estudios endoscópicos, radiográficos y analíticas que nos aporten mayor información.

La tela encolada

El uso de la tela encolada es una manera de completar una escultura de forma permanente, con independencia de poder ser revestida con otro tipo de telas sin encolar para alcanzar un mayor realismo.

En ocasiones hay que considerar la tela encolada más como un complemento que como una técnica, puesto que las partes principales podían tallarse en madera. En otros casos adquieren gran importancia en la concepción de la escultura, pues está vistiendo un maniquí sin mucha definición. Son por tanto las características de la estructura subyacente las que otorgarán a la tela encolada mayor o menor importancia en el conjunto de la escultura.

Un buen ejemplo de cómo los volúmenes pueden estar bien resueltos y el mayor realismo que otorga la tela encolada

al resultado final lo encontramos en el Ecce Homo de Gregorio Fernández del Museo Diocesano y Catedralicio, en el que el artista representa un desnudo corporal completo tallado en madera de pino, sirviéndose de la tela encolada para hacer el paño de pureza.

En otras ocasiones lo que se hace es vestir una estructura que menos la cabeza, manos y pies suele estar esbozada o estructurada a base de listones y tiras de madera. Esbozadas están las esculturas que conforman el paso procesional de *La Borriquilla*, excepto los animales, que son enteramente de madera policromada. También los bustos de ángeles que se conservan en la iglesia parroquial de Olivares de Duero, restaurados recientemente en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

Para esculturas de mayor tamaño se prefería hacer una estructura más elaborada. Así está hecho el San Luis Gonzaga de Olivares de Duero, que se complementa con ropas reales sobre las encoladas para alcanzar un mayor verismo. Más conocidos son el San Francisco de Borja y el San Ignacio de Loyola de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, realizadas por Juan Martínez Montañés a principios del siglo XVII. Sabemos que también se vestían con ropas ceremoniales sobre la tela encolada, lo que las convierte igualmente en *imágenes de vestir*.

Una vez encolada, una tela adquiere rigidez y puede ser aparejada y policromada de la manera habitual, por eso,

Gregorio Fernández usó tela encolada en una de sus mejores obras: el Ecce Homo del Museo Diocesano y Catedralicio. Con el paño de pureza realizado de esta forma remató un desnudo corporal completo al que aporta mucho realismo (hacia 1620)





En la iglesia parroquial de San Pelayo (Olivares de Duero), se conserva un conjunto de esculturas de gran calidad que José Ignacio Hernández Redondo ha puesto en relación con el taller de Gregorio Fernández

como veremos, también se ha usado para realizar ciertas modificaciones en esculturas donde el modelado original en algún momento no llegaba a convencer.

Era una solución aparente cuando la pericia del autor no permitía alcanzar ciertos resultados por medio de la talla. Pensemos por ejemplo en los finísimos “paños” con los que Pedro de Mena vistió con madera algunas de sus obras más emblemáticas, especialmente su serie de Dolorosas. Desde la elección de la madera más apropiada a la pericia técnica había que trabajar muy bien para conseguir esos resultados, pero con telas encoladas se podía alcanzar un efecto parecido de manera mucho más sencilla.

Para terminar este apartado me gustaría mostrar una pieza muy curiosa que se conserva en el antecoro del Monasterio de las Descalzas Reales. Se trata de una Piedad que recuerda las composiciones que utilizaba Juan de Juni en sus relieves de pequeño formato modelados en barro. Seguramente



A la izquierda; en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio hay unos ángeles muy similares a los de Olivares, pero de cuerpo entero y con una mayor escala. A la derecha; San Ignacio de Loyola. Juan Martínez Montañés, 1610. Hace pareja con otra escultura similar que representa a San Francisco de Borja y que se fecha años después (hacia 1624). Recientemente se le añadieron las lágrimas de cristal

la obra ya estuviese allí cuando se hizo en el siglo XVIII una hornacina a medida con tramoya. El Cristo es de madera y tiene reliquia en el costado, pero elementos como el sudario o el paño de pureza son de tela encolada. La Virgen se muestra un tanto desplazada, como dando especial importancia a la figura del Cristo, que se nos presenta como un Yacente. Curiosamente, en la misma estancia hay un busto de Dolorosa y otro de Ecce Homo, tallados en madera y revestidos con telas encoladas. Pueden ser del siglo XVIII, pero presentan en su conjunto una de las composiciones iconográficas típicas de las clausuras en el Barroco.



En esta curiosa
Piedad del
Monasterio de
las Descalzas Reales
se utilizó la tela
encolada para
hacer el sudario y
el paño de pureza.
El Cristo es
de madera
policromada

Las imágenes de Candelero

El cubrir con ropas las esculturas, por ser un elemento de uso real, las confiere verosimilitud, especialmente cuando los artistas implicados no daban a sus tallas unas proporciones adecuadas. Por sus características, dentro de la imaginería ligera podemos incluir muchas de las esculturas denominadas *de vestir* o *de candelero*.

Su presencia, en líneas generales, ha sido mucho más frecuente en la zona sur peninsular, mientras que por periodos es indudable que el siglo XVIII es el más importante para su producción o readaptación, porque fue el momento en que se llegaron a mutilar irreversiblemente un buen número de esculturas talladas de forma completa y bien policromadas. Hubo obras que simplemente se vestían, aún teniendo sus volúmenes y decoración completos, como sucedió generalmente con representaciones de Jesús Nazareno. En este caso no las podríamos considerar *de vestir*, a no ser que la escultura, aunque estuviese tallada de forma completa, se pensara para ello, como ocurre con el Nazareno que en origen formaba parte del paso *Cristo camino del Calvario*, conservado



De Gregorio Fernández tenemos varios ejemplos de imágenes concebidas como *de vestir* con base en modelos de talla completa. Lo malo son los resultados que se puedan obtener. En el caso del San Antonio de la iglesia parroquial de San Miguel se le ha puesto desde distintos hábitos monásticos a un vestido de novia

actualmente en el Carmen de Extramuros y que sin las ropas estaría desnudo. Por el mismo motivo, el san Antonio de Padua de la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián es un buen ejemplo de escultura tallada por completo pero pensada para ser vestida.

Las esculturas proyectadas como de *candelero*, mayoritariamente vírgenes, suelen tener una estructura de tirantes de madera, que dan gran estabilidad a la base. Ésta se une a un tronco esbozado del que salen unos brazos sin formas y generalmente articulados. Las manos y el rostro son los elementos más importantes en estos casos y los que se tallan y policroman, especialmente *a pulimento*, pero limitados estrictamente a lo que quedará visible. Por ello las cabelleras se pintan someramente pero no se tallan al quedar ocultas por los ropajes.

La importancia que adquiere la tela en muchas de estas obras es abrumadora. Pensemos en la *Macarena* o en la *Esperanza de Triana*, conocidísimas imágenes sevillanas. El importante coste del bordado de sus mantos y sus dimensiones empequeñecen el volumen de la escultura, pero engrandecen el conjunto. En contraposición, igualmente en esa ciudad, el *Jesús del Gran Poder* o el *Jesús de la Pasión* son imágenes vestidas de forma más sencilla, pero con mucha fuerza expresiva.

En este tipo de esculturas alcanzan mucha importancia los aditamentos pos-



Una imagen *de candelero* suele cambiar totalmente al verla sin sus ropas, evidenciando la esquematización y la practicidad del trabajo de talla y policromía. Es muy normal que las esculturas de vestir se complementen con elementos de orfebrería, como podemos apreciar en la conocidísima *Macarena*

tizos, no sólo los que forman la parte corporal de la talla, como ojos de cristal o pestañas, sino también los que las complementan por medio de piezas de orfebrería; potencias, coronas, rosarios o joyas en general, que se convierten en elementos indispensables de muchas de ellas.



El *Jesús del Gran Poder* es otro buen ejemplo, que sirve para constatar que en el sur de España están mucho más generalizadas las *imágenes de vestir*



Por todo el mundo hay piezas de este tipo y muchas veces es sencillo identificar su procedencia debido a los sellos con las que se marcaron. En las imágenes podemos ver algunos de ellos

La pasta de cartón madera

Antes de nada quiero advertir que ésta puede no ser la mejor manera de denominar la técnica, pero como es la que le dan sus fabricantes y así está reconocida la mantendré. Digo que no es apropiada porque poco tiene que ver con el cartón y menos con la madera, aunque entiendo que pueda ser un nombre comercial más aparente.

Desde el siglo XIX la producción industrial también afectó a los trabajos artísticos. La adaptación a la imaginería se ve favorecida por la creación y difusión de nuevas iconografías y por unos precios muy competitivos. Los cambios de estética jugaron un papel importante, pero en el caso español no lo es menos el hecho de que en la Guerra Civil se destruyeran muchas imágenes que se remplazarían rápidamente tras finalizar la contienda.

Este extraordinario desarrollo no quita el que se siguieran haciendo esculturas en madera, pero como sus formas y policromías son muy similares a simple vista puede costar diferenciarlas. La materia prima que se va a adoptar en estos casos no era para nada nueva, se trataba en esencia de un material histórico empleado desde la antigüedad en la fabri-



*Santísimo Cristo
Salvador del Mundo,*
patrón de la localidad
de Calatrava, una obra
hecha en serie, pero
procesional y con
gran devoción

cación de moldes, procesos transitorios y reproducciones de bajo coste, siendo el resultado muy similar al que obtenían los egipcios en muchas de sus máscaras para momias; el yeso reforzado con fibras textiles, materiales fáciles de conseguir y de trabajar. Si a esto añadimos que una vez policromado los resultados son muy aparentes, entendemos como hasta cierto punto pudo suplir a las esculturas talladas en madera.

En España es especialmente importante la localidad gerundense de Olot, donde en el momento de mayor apogeo llegó a haber más de treinta talleres dedicados a una producción fundamentalmente religiosa. En Francia e Italia también hubo talleres, que llegaron a exportar imaginería a sus colonias para la decoración de los nuevos templos.

La adaptación de este tipo de obras para ser procesionadas fue inmediata. Su relativa ligereza y la posibilidad de contar con distintas escalas dentro de una misma iconografía y modelo lo hacía posible, pero sin preocuparse demasiado los que las adquirían por cómo estaban fabricadas.

Recuerdo que en 2003 la Hermandad del Santísimo Cristo Salvador del Mundo, de la localidad de Calatrava (Ciudad Real), se puso en contacto con el Instituto del Patrimonio Histórico Español para restaurar su imagen titular. Creían que su Crucificado, que es el patrón de la localidad, era de papelón por su escaso peso. Al ir a visitarlo me encontré con que la estética era tipo Olot a pesar de no verse ningún sello, pero al faltarle parte de un dedo se apreciaba claramente que el material escultórico era similar a la escayola.

Fue entonces cuando me empezó a interesar este tipo de piezas, pues la devoción que hay tras esta imagen en concreto y el cuidado y mimo de sus cofrades me pareció extraordinaria. Con ella se sustituyó en 1939 la imagen original de madera policromada, destruida en la Guerra Civil.

El taller más importante de Olot, que sigue aún hoy comercializando muchos de los modelos originales, es *El Arte Cristiano*, fundado en 1880. Su producción más característica es la que utiliza como material lo que se denomina *pasta de cartón madera*, que en 1887 alcanza la *consideración de material noble y venerable* por parte de la Santa Sede.

Pero todas las obras de este tipo que me he encontrado solamente tie-

En esta sección de una obra de la primera mitad del siglo XX hecha en el taller de *El Arte Cristiano*, se puede apreciar el material utilizado en el vaciado y el refuerzo para conseguir una pieza hueca pero consistente





La Virgen y el San Juan que acompañan al Cristo de los Afligidos en las procesiones de Medina de Rioseco son esculturas de *El Arte Cristiano* (Olot)

nen, como mucho, la peana o las cruces de madera, por ello, para ver sus características encargué analizar una muestra del *Santísimo Cristo Salvador del Mundo*. Los resultados concluyen que el soporte escultórico, de color blanco y textura homogénea presenta al microscopio la parte superior de color amarillento, presumiblemente debido a la penetración del aglutinante de la capa pictórica o una imprimación para recibirla. Se compone de una mezcla de sulfato cálcico y carbonato cálcico, material que una vez fraguado tras ser vertido

sobre un molde en sucesivas capas y reforzado con tela y maderas, hace que con un mínimo espesor tenga una aceptable resistencia⁹. Finalmente, las piezas de mayor escala que lo precisan se montan sobre una peana de madera y se policroman.

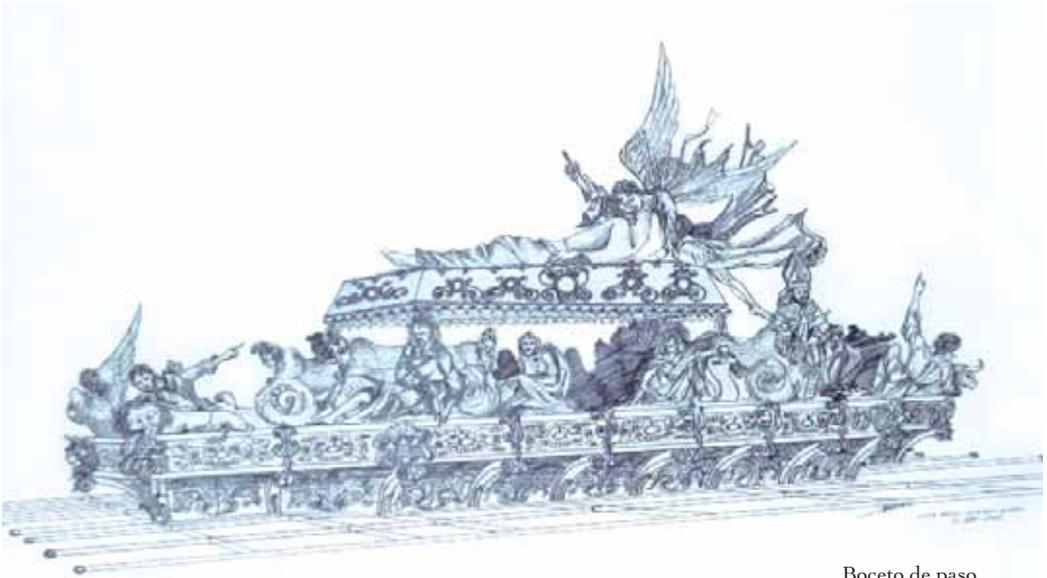
En Valladolid capital no procesiona en Semana Santa ninguna obra de estas características, pero sí lo hacen en localidades cercanas, como Medina de Rioseco.

El futuro de la imaginería ligera: los materiales poliméricos

Puede que sea mejor decir presente, ya que son materiales que se están utilizando desde hace algunos años, pero como siguen apareciendo otros, así como nuevas cargas y refuerzos, no sabemos que es lo que ocurrirá y cual será su repercusión real en el campo de la imaginería religiosa, donde se sigue prefiriendo la madera para las esculturas nuevas que forman parte de pasos procesionales.

Muy relacionada con estos materiales está la silicona, utilizada para hacer moldes. Este procedimiento permite realizar obras en serie, como se hace con los moldes de escayola, pero permitiendo muchos más detalles por ser la silicona flexible. Pero otros escultores que utilizan el poliéster, como Melchor Gutiérrez, hacen sus *moldes perdidos* en escayola y las piezas resultantes son únicas, aunque puedan ser posteriormente sacadas por puntos a otros materiales.

⁹ Dependiendo de las características de la pieza las estructuras internas de refuerzo pueden ser muy elaboradas, como hemos podido apreciar en el caso de la Piedad que forma parte de esta muestra a través de la sonda de video. En este caso son varios los tirantes de madera que derivan de un listón principal dispuesto en sentido vertical.



Boceto de paso procesional del escultor Víctor Ramsés Gutiérrez, proyectado en poliéster y fibra de vidrio, cuyas imágenes principales podremos ver en la exposición

Dentro de los materiales poliméricos son especialmente importantes para esta aplicación las resinas, fundamentalmente las de poliéster y las epoxi. En origen son mayoritariamente líquidas, pero catalizadas bajo unas determinadas proporciones endurecen y aguantan muy bien los cambios de temperatura y humedad ambiental. Pero si se utilizaran en solitario se necesitaría una gran cantidad de resina y resultarían muy quebradizas, por eso se usan conjuntamente con materiales de refuerzo, como la fibra de vidrio. Tanto en hilos, como tejida o tipo “mat”, es la que hace posible que con un espesor mínimo se consiga una gran resistencia. También se puede utilizar la fibra de carbono, pero es más cara.

El problema radica en que no sabemos cómo se comportarán estos materiales poliméricos a largo plazo, pues hay estudios que establecen que con el tiempo se pueden degradar y perder sus propiedades mecánicas.

Las cargas hacen que las resinas líquidas se puedan compactar hasta alcanzar una consistencia pastosa. Gel de sílice micronizada y polvo de mármol o de piedra son las más utilizadas, y pigmentando las resinas pueden llegar a parecerse

mucho a los materiales originales, especialmente si son pétreos. En el retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Santa Espina se encuentra una obra de este tipo que representa una Virgen de alabastro, reproducción de la original, que sin poderse tocar sería difícil distinguir. Lo malo es que estos materiales amarilléan con el tiempo, especialmente si está expuesto a la luz solar.

En Valladolid capital no procesiona ninguna imagen realizada en materiales poliméricos y desconozco que las haya en la provincia, así que para poder mostrar obras de este tipo he recurrido a la colección de Melchor Gutiérrez San Martín, que junto a su hijo utiliza fundamentalmente el poliéster. El resultado puede ser tan ligero como se quiera, todo depende de las necesidades. Realizan el proceso tradicional, con modelado en barro de la pieza, para posteriormente sacar el vaciado del molde perdido con poliéster y fibra de vidrio. Sus esculturas se pueden usar como imágenes transitorias o permanentes, debido a su gran resistencia. Procesionan fundamentalmente en la Semana Santa de Palencia y León, donde se siguen usando en poliéster hasta que se decide que sean sacadas por puntos a madera e igualmente policromadas.

El australiano Ron Mueck es muy conocido por sus esculturas humanas hiperrealistas, cuyas calidades son impactantes. Usa entre otros materiales silicona, a la que inserta pelo y postizos que confieren un naturalismo extremo a su obra. Mueck empezó en el campo de los efectos especiales y a día de hoy se dedica plenamente a la escultura, pero no religiosa. Tengo curiosidad en cómo realizaría una obra de este tipo.

Conclusiones

A día de hoy, muchas de las referencias técnicas hechas sobre bienes culturales son erróneas. En el caso de esculturas es especialmente llamativo, porque tanto la naturaleza del

soporte como las técnicas empleadas en su decoración pueden diferir sustancialmente de la realidad cuando estudiamos lo que se ha escrito sobre ellas.

Los restauradores pueden ser quienes en muchos casos se aproximen de una forma más certera a las realidades ocultas de unas obras en las que pueden llegar a convivir distintas técnicas, pero también es cierto que ha habido y hay intervenciones que han deteriorado o modificado la apariencia original de las piezas, lo que puede complicar su interpretación. Desde repolicromados a limpiezas excesivas, pasando por barnizados que cambien el brillo, varias son las causas que nos puedan confundir.

Por otro lado, hay esculturas en madera policromada que pueden llegar a pesar muy poco, aún teniendo escala natural. En escultura procesional el hacer las obras más ligeras era un objetivo a conseguir para favorecer su propio uso, pero también era un factor a tener en cuenta para su conservación. El ahuecado favorece que no salgan tantas grietas al reducirse las variaciones volumétricas, siendo de nuevo un excelente ejemplo el *Ecce Homo* que talló Gregorio Fernández para Bernardo de Salcedo, que solamente viene a pesar unos cuarenta kilos.

Pasemos ahora a ver la selección de obras, en la que he de advertir que ha sido complicado hacerla por su escasez, de ahí que no se pueda seguir un guión temático concreto y menos en torno a la Semana Santa al haberse perdido la gran mayoría de esos primitivos pasos procesionales hechos en *imaginería ligera* a los que aludía Tomé Pinheiro da Veiga. Pero creo que el público en general y especialmente los alumnos de Historia del Arte y de restauración podrán empezar a ver con otros ojos la imaginería religiosa y comparar los resultados y calidades de las distintas técnicas.

Esta exposición es tan solo un acercamiento, esperando poder aprender más teniendo cerca este conjunto de obras y que los aspectos técnicos relacionados con la imaginería religiosa, especialmente la procesional, susciten en el futuro mayor interés.

Catálogo



Máscara de momia egipcia

Anónimo

Siglo II a.C.

Yeso y tejido, dorado y policromado

45,5 x 26,5 x 22 cm

Museo Fundación Cristóbal Gabarrón

Valladolid

Los orígenes de la *Imaginería ligera* son antiguos y seguramente asociados a la intención de imitar los resultados que se conseguían con materiales de mayor calidad.

Pero las características de este tipo de obras hacen que muchas de ellas no hayan llegado hasta nosotros, excepto en Egipto, donde la arqueología desde principios del siglo XIX las está sacando de nuevo a la luz porque las condiciones del terreno han ayudando a su conservación.

El Museo Británico, el Louvre y el Museo Arqueológico de El Cairo tienen los mejores y más variados ejemplos de máscaras funerarias.

En nuestra ciudad, que sepa, solamente conservamos ésta, de época tolemaica, que evidencia su ingenuidad formal pero nos permite ver los materiales empleados y comprobar su ligereza. La mascarilla está dorada y el resto policromado al temple.

Bibliografía

MAYOR SIMÓN, A.: *Tres Pilares en la Historia: Egipto, Etruria y Roma*. Asturias, 1996, p. 29.



San Juan Evangelista

Francisco Rincón

Hacia 1608

Madera policromada

82 x 38 x 29 cm

Museo Diocesano y Catedralicio

Valladolid

Francisco Rincón revolucionó la escultura procesional poco antes de su muerte, cuando en 1604 realizó el que consideramos primer gran paso en madera tallada y policromada. Hasta entonces los conjuntos escultóricos que cumplían esa función eran ligeros.

José Ignacio Hernández ha establecido paralelismos entre este y el san Juan del paso de la *Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén*, único que conservamos de *imaginería ligera*. Estima que la similitud con los modelos existentes hacia 1600 entre las dos obras lleva a pensar que se las pueda relacionar con el mismo autor a pesar de la diferencia de calidad formal y material.

Las representaciones de este importante evangelista, muy abundantes especialmente por formar parte de los *calvarios* que rematan los retablos, suelen tener muchos puntos en común. Y, como en tantos otros casos, las referencias directas las encontramos en los grabados.

Destaca su policromía: dorada, estofada y esgrafiada en los ropajes y carnación a pulimento.

Bibliografía

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: *Materiales y técnicas en la escultura procesional castellana*. En *Semana Santa de Astorga, miradas y reflexiones*. Astorga, 2009, pp. 82 y 83.

URREA FERNÁNDEZ, J.: *Gregorio Fernández, 1576-1656*. Madrid, 1999, pp. 70 y 71.



Virgen del Pozo

Anónimo hispano-flamenco

Finales del siglo XV, principios del XVI

Papelón policromado

52 x 28 x 11 cm

Iglesia parroquial de San Lorenzo
Valladolid

Es seguramente la imagen de papelón más antigua que conservamos en Valladolid. En origen fue conocida por *Virgen de la Cabeza* y se llegó a atribuir su propiedad al conde Ansúrez, aunque sea bastante posterior. Antolínez de Burgos, en su *Historia de Valladolid*, la pone como protagonista de una serie de leyendas populares que nuestro querido don David, párroco de San Lorenzo durante muchos años, quedó igualmente reflejadas en su libro.

Quién sabe si el que esté mutilada se debe a su uso hasta época relativamente reciente como *imagen de vestir*, algo muy común al readaptar imágenes de talla completa, especialmente en el siglo XVIII.

En la actualidad no tiene culto y se puede ver en su conjunto. Se aprecia claramente la tela usada como refuerzo interior después de aplicar el material de registro, que sería papelón. Refuerzos con telas de diferentes características podrían pertenecer a distintas intervenciones. Restaurada recientemente, evidencia múltiples retoques de una policromía en la que destaca la aplicación de dorado a la sisa en cabellos y flores de lis.

Bibliografía

SÁNCHEZ DEL CAÑO, D.: *Historia de la Virgen Santísima de San Lorenzo, patrona de Valladolid*. Tercera edición, Valladolid, 1988, pp. 101-104.



Cristo crucificado

Anónimo

Siglo XVI

Papelón policromado

92 x 72 x 15 cm (sin cruz)

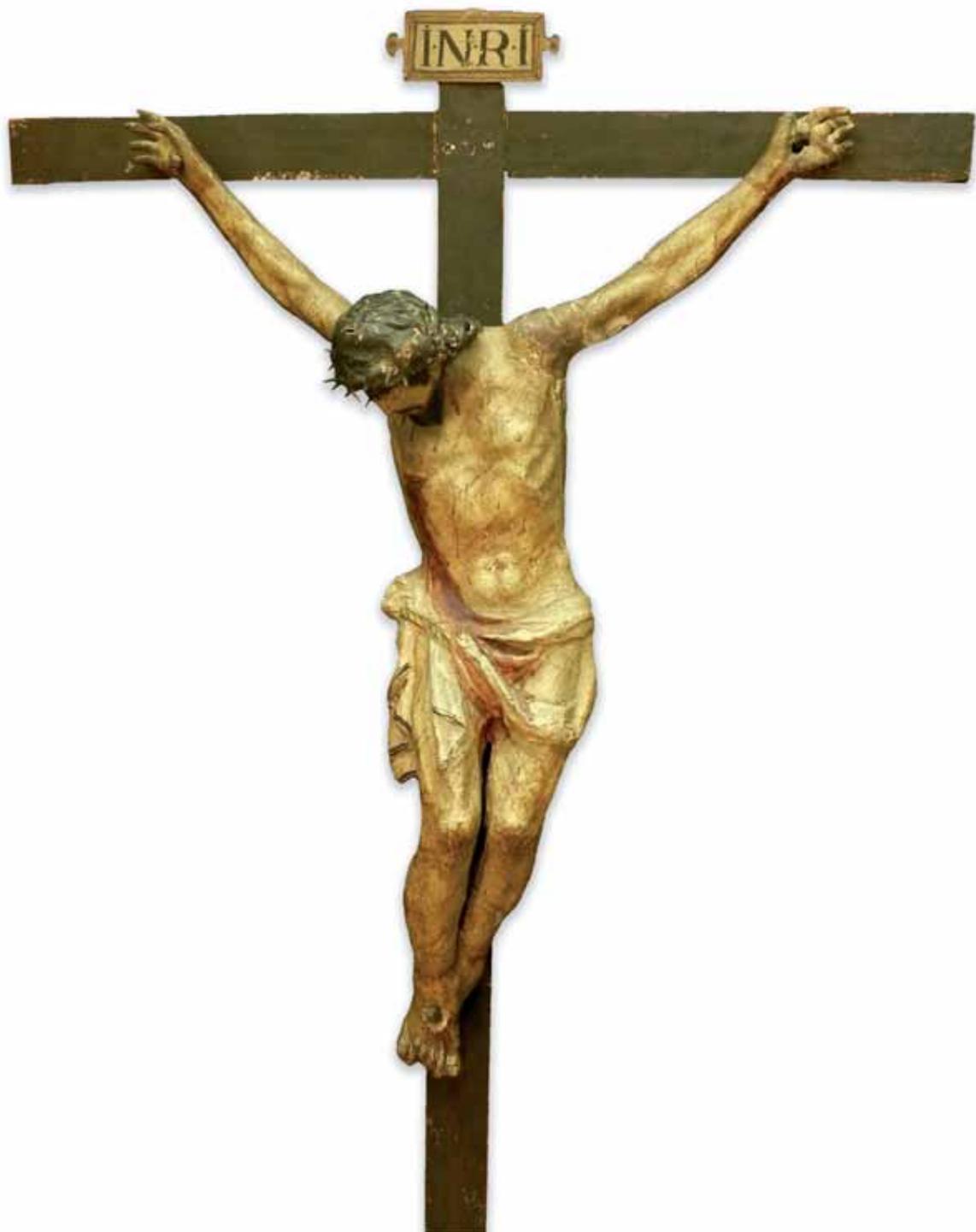
Museo conventual de San Joaquín y Santa Ana
Valladolid

La representación del crucificado abría, como lo hace hoy, las procesiones. Por ello, las imágenes ligeras o las cruces pintadas servían muy bien a esta función en las clausuras.

En el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana tenemos la suerte de contar con ejemplos de crucificados de todo tipo que podían cumplir este fin. El que nos ocupa tiene una pose muy elegante y espigas postizas, así como las marcas de la localización de unas posibles potencias, hoy perdidas. El modelado suave pone de manifiesto el empleo de molde para su ejecución.

La carnación presenta un deficiente estado de conservación, pero nos permite valorar nuevamente el uso de tela como material de refuerzo interior. Destaca el paño de pureza, mejor conservado, y donde hay una imitación de una cuerda por medio de dorado al mordiente y punta de pincel.

Para los clavos, se empleó madera, así como para la cruz y la cartela del *INRI*, en este caso totalmente plana y pintada.



Busto de Ecce Homo

Anónimo

Siglo XVII

Papelón policromado

43 x 48 x 30 cm

Real iglesia parroquial de San Miguel y San Julián
Valladolid

Tenía mis dudas sobre si se trataba de papelón, ya que tiene ciertos detalles poco habituales en nuestra tierra, pero la videoscopia realizada muestra claramente la presencia en el interior de la tela que lo refuerza. El empleo de esta tela es igualmente evidente en algunos puntos de la superficie, pero llama la atención lo estable que se encuentra la preparación y la policromía en comparación a otras obras de papelón.

Podemos afirmar que su recuperación se debe a Jesús Manuel Losa, pues fue quien la rescató cuando se encontraba olvidada en la cornisa de la antesacristía y la llevó al relicario. La policromía conserva intactas la pincelada de las pestañas y gotas de sangre, que a buen seguro destacarán más una vez finalizados los trabajos de limpieza y que permitirán contemplar la escultura en mejores condiciones.

Los detalles a los que me refería antes son los postizos. En primer lugar los ojos, de tapilla y en los que el lapidario curvó solamente el plano horizontal, algo que no es nada habitual. En segundo lugar, los dientes, que parecen ser de pluma de ave, lo que tampoco he llegado a ver en nuestras esculturas policromadas. En la ceja derecha tiene igualmente los restos de una espina que traspasaba, demostrando que tuvo corona. La soga del cuello no se podría concretar si pertenece al momento de su realización.



Sayones del paso de la flagelación

Anónimo

1886

Cartón piedra

Izquierdo: 185 x 70 x 38 cm. Derecho: 180 x 110 x 55 cm

Museo de Semana Santa

Medina de Rioseco (Valladolid)

Está documentado que se realizaron en 1886 para sustituir a otros que debían encontrarse en muy mal estado. Pensemos en el trato que recibían los sayones durante las procesiones, a lo que, si unimos el que estuvieran hechos de un material mucho más delicado que la madera, nos permite hacernos una idea.

Está claro el empleo de moldes, pues los rostros son idénticos y las extremidades se cambian ligeramente de posición para disimularlo. Pero para darlos mayor realismo se introducen muchos elementos y detalles de cuero, donde intervendría algún guarnicionero, así como las varas de espino en sustitución de flagelos.

Como la calidad no debía ser muy del agrado de los hermanos de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna, en 1998 se sustituyeron igualmente por otros, esta vez tallados en madera, pasando los “originales” a ser expuestos de manera individual en el Museo de Semana Santa de la localidad.

En esencia, la denominación de *cartón piedra* no difiere en gran medida de lo que entendemos por *papelón*, pero tal y como ocurre en ese mismo momento con las esculturas denominadas de *pasta de cartón madera*, que poco tienen que ver con la madera, todo indica que había que buscar nombres más aparentes.

Bibliografía

ASENSIO MARTÍNEZ, M. y PÉREZ DE CASTRO, R.: *La Semana Santa en Tierra de Campos Vallisoletana*. Valladolid, 2003, p. 175.



Cristo crucificado

Anónimo mexicano

Siglo XVI

Pasta de caña de maíz y madera

177 x 154 x 37 cm (sin cruz)

Capitanía General Militar. Antiguo Palacio Real
Valladolid

A pesar de tenerse por cartón o papelón, todo parece indicar que se trata de una escultura importada de México. A esta deducción llego por comparación con otras imágenes ligeras de la misma procedencia.

En primer lugar, el tamaño, que suele ser natural o incluso superior a este. En segundo lugar, el modelado, suave especialmente en el paño de pureza. Y, en tercer lugar, el color de la carnación, que, a pesar de verse muy retocado tras alguna restauración, muestra esas tonalidades a las que hacía referencia en la introducción. Sin contar, evidentemente, con su ligereza.

Las manos y los pies son de madera, lo que se aprecia por la diferencia de sonido y por el ataque puntual de insectos xilófagos en estas partes. Igualmente debe tener refuerzos internos de madera, puede que de *colorín*, como se puede ver a través de la llaga del costado, que está abierta. La corona de espinas está añadida sobre un cabello muy bien perfilado.

La capilla de Capitanía General fue en origen el oratorio de la reina. Pero, aunque la pieza se encuentra en ella, no tenemos ningún dato que nos aporte más información al respecto.

Bibliografía

CARRACEDO PRIMO, J.: *Patrimonio histórico-artístico del Palacio Real de Valladolid* (Segunda Jefatura de la Región Militar Noroeste y Gobierno Militar de Valladolid). Valladolid. 1993, p. 40.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Civiles de la Ciudad de Valladolid*. Tomo XIII. Valladolid. 1976, p. 41.



Cristo crucificado

Anónimo mexicano

Siglo XVI

Pasta de caña de maíz y madera

118 x 110 x 26 cm (sin cruz)

Convento de Porta-Caeli

Valladolid

De todos es sabida la importancia de las obras que se conservan en el convento de Porta-Caeli, fundamentalmente pictóricas. Pero la gran sorpresa ha sido localizar en él tres Cristos crucificados hechos en pasta de caña de maíz, uno de ellos seguramente inédito y que por eso he puesto especial interés en traer a la exposición.

Pero es una obra que no siempre ha estado en este convento. Es originario del de *Las Lauras*, pasando al de Santa Catalina de Siena y finalmente a Porta-Caeli, aunque la propiedad es del convento palentino de la Piedad.

De este Cristo merece la pena destacar los minuciosos detalles del peleteado y de la sangre, pero también el tamaño, mucho más pequeño de lo que se acostumbra. La corona de espinas es un añadido integrado tras el vaciado. Y el paño de pureza está dorado y esgrafiado sobre color gris-azulado a base de estrellas, líneas paralelas y cenefas. Se encuentra en la capilla del relicario.

Los otros dos son prácticamente idénticos entre ellos y por su tamaño pertenecen al *taller de los grandes Cristos*. Uno está en la sala capitular y el otro en el coro. Son los mejores ejemplos que hasta el momento tengo localizados en nuestra ciudad y su estado de conservación es bastante bueno, aunque el del coro muestra pequeños retoques coincidiendo con partes de la policromía que se perdieron.



Cristo del jubileo

Anónimo mexicano

Segunda mitad del siglo XVI

Pasta de caña de maíz y madera

185 x 155 x 40 cm (aproximadas)

Iglesia penitencial de las Angustias

Valladolid

El material principal es la pasta de caña de maíz, pero tiene talladas las manos y los pies, que es por donde precisa mayor resistencia. El no tener el pelo modelado obliga a usar peluca y barba postizas. La anatomía está más marcada que en otros ejemplos conservados en nuestra ciudad, por lo que sería algo más tardío.

Quién sabe si esta imagen ligera y que debió ser procesional, le sirvió de inspiración a Francisco Rincón para variar las escalas y tecnología en sus pasos, pues fue Rincón quien hacia 1600 realizó el *Cristo de los Carboneros*, escultura que vino a sustituir a esta. El nuevo crucificado provocó el que este quedara un tanto desplazado y que con el paso del tiempo sufriera sus consecuencias, que obligaron a realizar una consolidación de urgencia en 1998 y a restaurarse por completo hacia 2006, momento en que recuperó el que fue su emplazamiento hasta los años treinta.

Es una de las imágenes más antiguas de la cofradía, que pudo haber estado incluso en su primitiva sede de la calle Torrecilla, aunque no aparezca reseñado hasta el inventario de 1842. Localizado en la *capilla de la Soledad* hasta que se retiró del culto, debió de tener mucha devoción, pues en 1920 se le donó un paño de pureza a modo de faldón, que le dió un aspecto iconográficamente similar al *Cristo de Burgos*.

Bibliografía

CARRIÓN FERRERO, A.: *El Cristo del Jubileo*. En el "Anuario de la Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias", n.º 38. Valladolid, 1999, pp. 51-56.



San Francisco estigmatizado

Anónimo

Siglo XVII

Madera, tela encolada y corcho policromados

119 x 71 x 45 cm

Convento de Santa Isabel de Hungría

Valladolid

Es una escultura muy curiosa por tratarse de una imagen procesional, ya que en la base de madera tiene los orificios para anclarlo a las andas. Representa el momento de la estigmatización del santo, de ahí la postura y las llagas en costado, manos y pies.

Es un buen ejemplo de utilización de distintos materiales para la consecución de una imagen ligera con madera en la cabeza, manos y pies, como partes más significativas (seguramente también para la estructura interna que las ponga en contacto); corcho, para imitar el relieve del suelo; y tela encolada para el resto de la escultura. Pero en este caso la tela se habría aparejado mucho, adquiriendo un aspecto acartonado que le asemeja al papelón. Para decorarlo se completa con motivos dorados a la sisa sobre un trabajo de pincel algo tosco.

Como postizos, lleva un cingulo de pasamanería en la cintura y un halo de plata que parece ser más reciente.

Los profesores Martín González y Plaza Santiago la relacionaron con el estilo de Pedro de la Cuadra, en el primer cuarto del siglo XVII.

Bibliografía

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PLAZA SANTIAGO, F.J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid. Tomo XIV, Parte Segunda*. Valladolid, 1987, p. 140.



Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén

Francisco Giralte / Francisco Rincón

Mediados del siglo XVI / Finales siglo XVI, respectivamente

Madera policromada y tela encolada policromada

140 x 280 x 160 cm (en su conjunto)

Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz

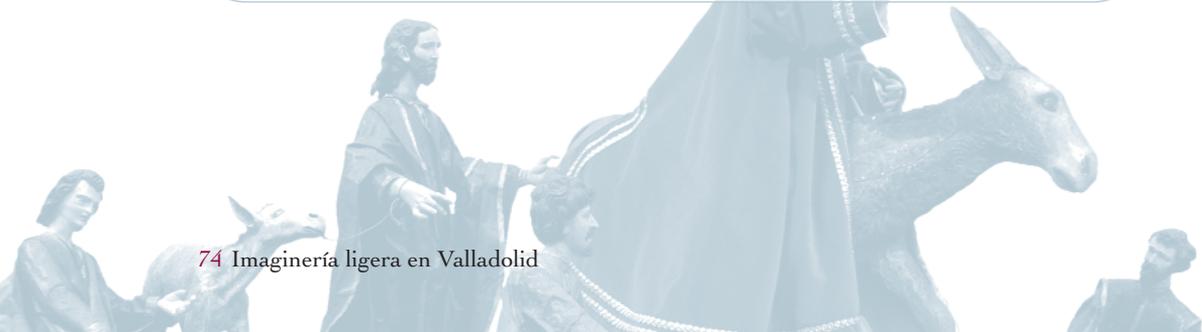
Valladolid

Es, sin duda, el icono de nuestra imaginería ligera, por ser el único de los primitivos conjuntos procesionales que conservamos, pero incorrectamente solemos denominarlo como de *papelón*.

En realidad, el sistema constructivo se fundamentó en la elaboración de bastidores de madera que tienen bien tallados las cabezas, las manos y los pies. El resto se viste con telas encoladas, lo que evita la utilización de moldes. Por el contrario, los animales son enteramente de madera policromada.

En los últimos años el interés por la obra está suscitando mayores estudios y con ello se han hecho atribuciones. Pero lo que queda claro, es que, a pesar de haberse utilizado los mismos materiales y procedimientos, hay una gran diferencia entre las figuras, que se pueden dividir en dos grupos. Por un lado, el Cristo y las que van vestidas con túnicas; por el otro, los dos personajes más adelantados, vestidos a la manera de la época.

José Ignacio Hernández piensa que se puede deber a una reforma del paso a finales del siglo XVI. Personalmente, opino que en la primera mitad del siglo XVII, según se fueron sustituyendo los pasos ligeros por la madera policromada, se pudieron aprovechar figuras de otros pasos, pues las posiciones resultan un tanto forzadas.





Bibliografía

AGAPITO Y REVILLA, J.: *Las cofradías y pasos procesionales de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid, 1925, p. 67.

CANESI ACEVEDO, M.: *Historia de Valladolid. Libro III, capítulo 2º*. Valladolid, 1996, pp. 29-30.

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: *Materiales y técnicas en la escultura procesional castellana*. En *Semana Santa de Astorga, miradas y reflexiones*. Astorga, 2009, 81-83.

MARTÍN LOZANO, J.E.: *Tradebatur*. Valladolid, 2007, pp. 22 y 23.

PARRADO DEL OLMO, J.M.: *El Árbol de la Vida*. Las Edades del Hombre. Segovia, 2002, pp. 55-57.

Ángel

Relacionado con el taller de Gregorio Fernández

Principios del siglo XVII

Madera policromada y tela encolada policromada

80 x 60 x 40 cm (aproximadas)

Iglesia parroquial de San Pelayo

Olivares de Duero (Valladolid)

En la localidad de Olivares de Duero se conserva un interesantísimo conjunto de esculturas de madera y tela encolada. Representan dos torsos de ángeles y a san Luis Gonzaga, que, gracias a los trabajos de restauración llevados a cabo en el Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, podemos ver en todo su esplendor.

José Ignacio Hernández ha relacionado todos ellos con el taller de Gregorio Fernández por su calidad y elementos formales. En el Museo Nacional Colegio de San Gregorio hay unos similares, no tienen tanta calidad, pero son de cuerpo entero y mayor tamaño.

Los ángeles hacen pareja. No tienen postizos, pero la policromía está muy cuidada. Tienen carnación a pulimento y el pelo dorado, lo que permitiría establecer su realización en los primeros años del siglo XVII. Solamente tienen tallado el busto y los brazos hasta algo menos del codo. El resto, como se aprecia muy bien en las radiografías, está formado por un bastidor de madera que permite mantener unidos los elementos corpóreos y hacer de asiento de los abundantes clavos que facilitan situar en su posición las telas encoladas, trabajadas por piezas para tener mayor realismo.

Bibliografía

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: *Tres esculturas en madera y tela encolada del entorno de Gregorio Fernández y su restauración*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, n.º 44. Valladolid, 2009, pp. 39-45.



Virgen Dolorosa

Anónimo

Finales del siglo XVII, principios del siglo XVIII

Madera policromada y tela encolada policromada

78 x 56 x 47,5 cm (Sin corona)

Museo Diocesano y Catedralicio

Valladolid

Con tela encolada se podía imitar cierto tipo de obras que se habían hecho famosas por el tratamiento de los ropajes, pero que requerían, al hacerse en madera, una gran pericia técnica. Me refiero en este caso a las *Dolorosas* de Pedro de Mena. Y podemos ver con este ejemplo cómo se podía solucionar de manera más sencilla el problema, ajustando convenientemente el tejido encolado por medio de tachuelas.

Nos sirve igualmente bien para tratar el tema de los postizos, complemento indispensable de muchas imágenes religiosas. Tiene ojos de tapilla vítrea, policromados como era costumbre por el interior, así como destaca el cuchillo de plata decorado con pedrería, y la corona, igualmente de plata, pero que podrían no ser los originales.

En este caso, la tela encolada solamente se usó para vestir los elementos que están en contacto con la cabeza, pues el resto está tallado y policromado con bastante detalle. Tiene carnación a pulimento y policromía decorada con motivos a punta de pincel y corlas en las ropas talladas. El cabello está peleteado en oro.

Un ejemplo muy similar, pero más sencillo, lo encontramos en el antecoro del convento de las Descalzas Reales y haciendo pareja con un busto de Ecce Homo. Podría deberse al mismo autor por el parecido de los rostros.

Bibliografía

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid. Tomo XIV, Parte Primera*. Valladolid, 1985, p. 13.



San Luis Gonzaga

Relacionado con el taller de Gregorio Fernández

Principios del siglo XVII

Madera policromada y tela encolada policromada

210 x 85 x 80 cm (con peana)

Iglesia parroquial de San Pelayo

Olivares de Duero (Valladolid)

Para hacer una imagen con telas encoladas de tamaño natural y que sea verdaderamente ligera se puede necesitar una estructura muy elaborada, que en este caso se consiguió a base de listones de madera unidos para configurar un maniquí que solamente tiene forma humana en la cabeza, las manos y los pies.

La carnación es a pulimento y el cabello está peleteado en oro y tonos sombra, resaltándose el bigote y la perilla. A punta de pincel se decoró la parte inferior del hábito. Tiene ojos de tapilla de vidrio.

La estructura se cubre con telas encoladas, pero también con telas reales, lo que la convierte igualmente en una *imagen de vestir*. Esta práctica relacionada con representaciones de santos jesuitas debió de ser en ese momento una moda, pues en Sevilla tenemos el san Ignacio de Loyola y el san Francisco de Borja que realizó Juan Martínez Montañés por los mismos años.

A este lo podemos ver con alba y estola reales, así como aureola dorada de rayos y una sencilla cruz de madera a la que mira.

Bibliografía

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: *Tres esculturas en madera y tela encolada del entorno de Gregorio Fernández y su restauración*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, n.º 44. Valladolid, 2009, pp. 39-45.



Cristo del Olvido

Pedro de Ávila

1720

Madera policromada

142 x 152 x 36 cm (sin cruz)

Iglesia de San Felipe Neri

Valladolid

La tela encolada se llegó a usar para modificar algún elemento de esculturas que estaban talladas en madera. Un magnífico ejemplo es este crucificado de Pedro de Ávila.

La disposición del paño de pureza hacía que se le viese mucho la pierna y se optó por disimularlo parcheando con un trozo de tela encolada. Lo que por el momento no puedo precisar es si fue una actuación que se llevó a cabo en el momento de su realización, o con posterioridad. Otros crucificados del mismo autor tienen mejor resuelto este elemento, así que pudo haber sido él mismo o el policromador quienes lo modificaran, aunque por las estratigrafías sabemos que en algún momento, que establecería a finales del siglo XIX, principios del siglo XX, se repolicromó, fecha que se podría haber aprovechado para realizar esta intervención y modificar el aspecto del paño de pureza.

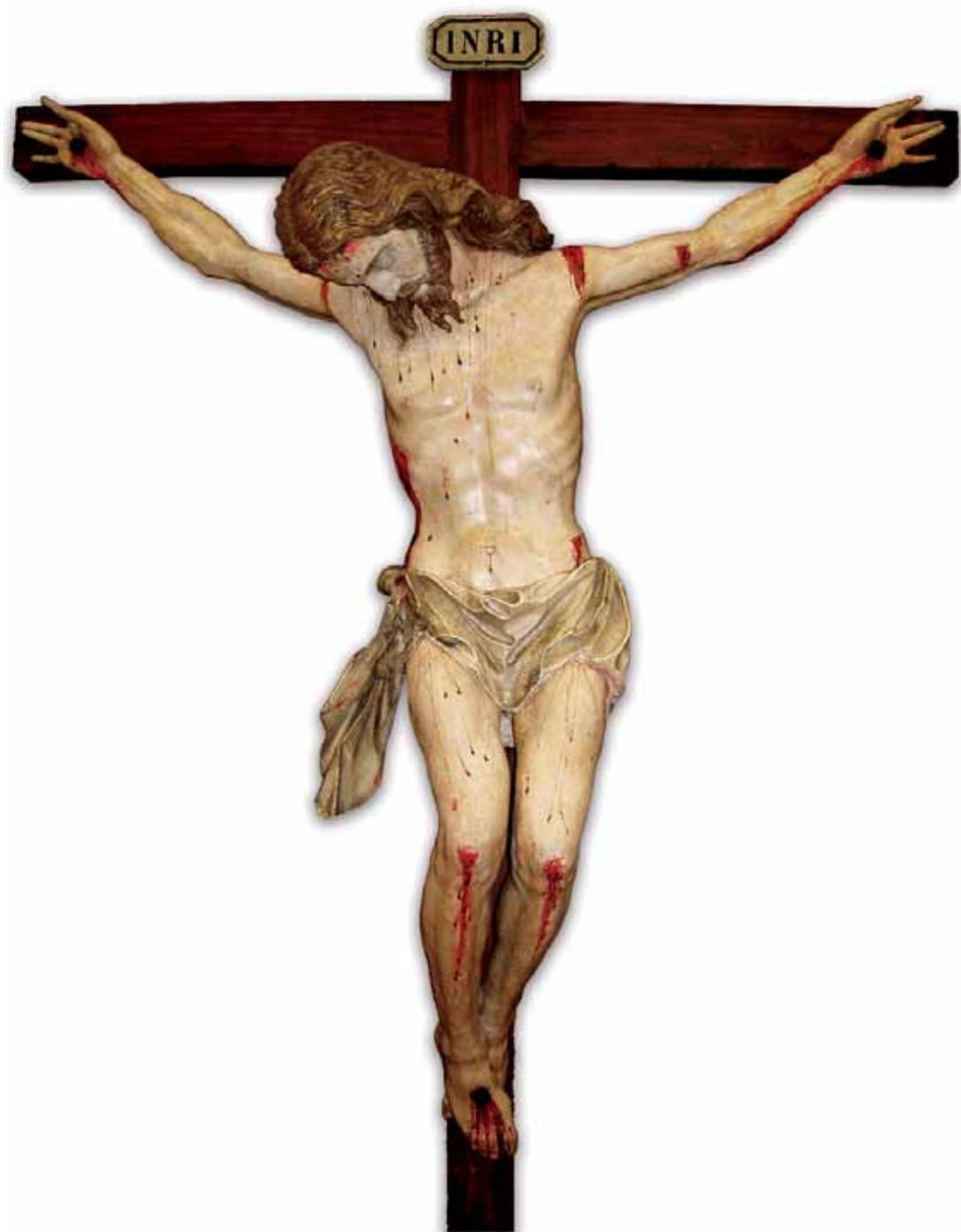
Al eliminarse el repolicromado, bastante mediocre, se ha recuperado la carnación original, que, aunque no está en perfecto estado tiene una calidad muy superior y multitud de detalles. También se ha recuperado el peleteado de oro, prácticamente intacto. Tiene ojos de tapilla vítrea. El añadido de tela encolada no se suprimirá porque su intención es evidente.

Bibliografía

DURRUTY ROMAY, I.: *El Cristo del Olvido; escultura de Pedro de Ávila*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, Tomo 7. 1940-1941, pp. 205-209.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura Barroca en España. 1600/1700*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1998, pp. 447-449.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid*. Tomo XIV, Parte Primera. Valladolid, 1985, p. 295.



Piedad

Anónimo

Siglo XVIII

Virgen de madera policromada y telas. Cristo de pasta

75 x 46 x 23 cm

Museo conventual de San Joaquín y Santa Ana

Valladolid

En ocasiones nos encontramos con imágenes que, a pesar de su reducido tamaño, imitan con todo detalle obras mayores, siendo esta un magnífico ejemplo por la variedad de materiales.

A pesar de haber estado expuesta el pasado año en *Resurrexit*, me parece interesante mostrarla de nuevo en este contexto técnico, pues engloba por un lado una Virgen de candelero y un Yacente de pasta, además de la cruz de la madera, la tela del sudario, de las almohadas y las que visten a la Virgen, el halo de plata y el rosario de azabache a manera de cingulo.

El rostro y las manos de la Virgen tienen carnación a pulimento y minúsculas lágrimas, vistiendo como una Soledad. Mientras que el Cristo, que parece de pasta por su ligereza y sonido hueco, tiene partes de madera y el sudario de tela encolada. Su carnación también es a pulimento con tonalidades muy mortecinas, mostrando una sanguinolencia un tanto desproporcionada en comparación con la delicadeza de la Virgen.

En el catálogo monumental de 1987 se referían a ella como de la segunda mitad del siglo XVII y posiblemente andaluza por ser vestidera. Coincido con Luis Luna en que podría ser más tardía.

Bibliografía

ÁLVAREZ VICENTE, A.: *Resurrexit*. Valladolid, 2010, pp. 42 y 43.

LUNA MORENO, L.: *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*. Valladolid, 1987, p. 61.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PLAZA SANTIAGO, F.J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid. Tomo XIV, Parte Segunda*. Valladolid, 1987, p. 16.



Virgen de La Soledad

Anónimo

Siglo XVIII

Madera policromada, telas y orfebrería

150 x 100 x 50 cm

Real monasterio de San Joaquín y Santa Ana
Valladolid

Una Virgen de candelero suele dejar ver solamente la cabeza y las manos, estando el resto ricamente vestido, con sedas, terciopelos, bordados en hilos de oro y de plata y aditamentos postizos. Esto hace que si se ve la imagen sin vestir cambie radicalmente, pues lo que se oculta suele ser una estructura muy simple, sin apenas detalles y como mucho con los brazos articulados. Por eso, lo que se añade a la escultura es lo que tiene más importancia, llegando incluso a disponerse de varios juegos de ropas y orfebrería.

En concordancia con el gusto de la época, tras la reedificación del monasterio de San Joaquín y Santa Ana se eligió esta obra para que presidiese junto al Cristo yacente uno de las estancias principales, la sala capitular. Puede que en memoria de quien pudo ser la persona por la que lelgó al convento, María Teresa Coloma, marquesa de Canales. Pero si las referencias existentes a la Virgen de la Soledad aluden a esta, habría estado al menos desde 1718 en la sala capitular del primitivo convento, viviendo aún la marquesa.

Tiene carnación a pulimento, ojos de tapilla vítrea y lágrimas de cristal añadidas, ocupando los desconchones dejados al perderse las originales. La corona está parcialmente sobredorada y se adorna con pedrería en el interior de las estrellas.

Bibliografía

- ÁLVAREZ VICENTE, A.: *Dolor y Gloria*. Valladolid, 2006, pp. 104 y 105.
MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PLAZA SANTIAGO, F.J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid. Tomo XIV, Parte Segunda*. Valladolid, 1987, p. 15.



Virgen de La Soledad

Anónimo hispano-filipino

Segunda mitad del siglo XVII

Marfil, madera, telas y orfebrería

63 x 35 x 20 cm

Convento de la Concepción del Carmen

Valladolid

Nos encontramos ante una pieza delicadísima, donde, con la intención de enriquecerla, se empleó un material muy apreciado, exótico y de gran calidad, como es el marfil, en lugar de la madera policromada.

En el mismo sentido, se complementa con pasamanería plateada y perlas, decorando los bordes del terciopelo del manto. Tiene también bordados y pasamanerías en el resto de ropas, un precioso rosario de azabache y plata y un halo con rayos y estrellas, también de plata. Pero sigue siendo una imagen de candelero, con el bastidor típico de las *vírgenes* de la Soledad, aunque a pequeña escala.

Tanto el color del marfil como su talla ponen de manifiesto su origen asiático, más concretamente filipino, lugar donde se especializaron en la exportación de imágenes religiosas de pequeño formato, pero el que sean de candelero no es tan habitual. Tiene pintados solamente los labios.

Se conserva en una vitrina, junto a una cartela de madera dorada y pintada, en la que se relacionan las indulgencias otorgadas por rezar ante ella.

Bibliografía

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y PLAZA SANTIAGO, F.J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid. Tomo XIV, Parte Segunda*. Valladolid, 1987, p. 229.

LUNA MORENO, L.: *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*. Valladolid. 1987, pp. 78 y 79.



San Antonio de Padua

Gregorio Fernández

Hacia 1606-1610

Madera policromada

165 x 55 x 40 cm

Real iglesia parroquial de San Miguel y San Julián
Valladolid

En ocasiones nos encontramos con obras que teniendo completamente rematado el trabajo de talla, se visten. En el caso de Gregorio Fernández es muy curioso que esto ocurra en varias de sus esculturas, pues no hay lugar a dudas que aunque las ejecutara completamente desnudas sabía que serían vestidas con ropas auténticas. En otras ocasiones, en cambio, las imágenes se vistieron sin estar originariamente pensadas para ello, llegando incluso a ser mutiladas para poder hacerlo.

Concretamente en esta, a pesar de tener la carnación una base de color, se pintó con detalle exclusivamente lo que sería visto; busto, manos, antebrazos y tobillos. Tiene carnación a pulimento y ojos de tapilla vítrea. No puedo precisar si los herrajes que posibilitan desmontar los brazos son contemporáneos a su realización, pero se hicieron con la intención de facilitar la tarea de vestirla. Digo esto porque queda claro que en el siglo XVIII, puede que coincidiendo con las obras del nuevo retablo, se cambiaría la peana.

Una imagen como esta, que precisa necesariamente ser vestida, posibilita el que cambie sustancialmente según se haga. A este San Antonio se le ha llegado a poner durante muchos años un vestido de novia, mientras que actualmente en la iglesia porta hábito franciscano.

Bibliografía

ÁLVAREZ VICENTE, A.: *Gregorio Fernández, la gubia del barroco*. Valladolid. 2008, pp. 58 y 59.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980, pp. 250 y 251.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo Monumental. Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid*. Tomo XIV, Parte Primera. Valladolid, 1985, pp. 108-115.



Virgen de La Piedad

Taller *El Arte Cristiano*

Hacia 1912

Pasta de cartón madera y corcho policromados

142 x 140 x 80 cm

Iglesia de San Benito el Real

Valladolid

Cuando los carmelitas descalzos se hicieron cargo de la que fue iglesia del grandioso monasterio de San Benito, a finales del siglo XIX, no tuvieron más remedio que redecorarla, pues había sido despojada de sus tesoros tras la Desamortización. Fueron adquiriendo algunas esculturas al taller de la familia Font, pero muchas más son reproducciones seriadas. Esta en concreto se compró en el *Bazar la Unión* y su procedencia es la localidad gerundense de Olot, donde un buen número de talleres se dedicaban por ese tiempo a la fabricación de imágenes religiosas.

En realidad, podríamos decir que el material escultórico es escayola, a pesar del nombre comercial que le dan los fabricantes. Lo más curioso es precisamente lo que no se ve, pues para aligerarla y abaratarla tiene, como hemos podido ver gracias a la videoscopia, refuerzos de tela y una estructura interna de tirantes de madera.

La Piedad y el retablo fueron bendecidos el 25 de febrero de 1912, coincidiendo con el primer domingo de cuaresma, estando hasta 1972 en la capilla del licenciado Butrón, en el lugar que actualmente ocupa la Virgen de la Alegría. Aún hoy el modelo sigue estando a la venta en el catálogo de los talleres de *El Arte Cristiano*, el más famoso de Olot.

Bibliografía

EGIDO LÓPEZ, T.: *La Dolorosa y el Vía crucis de 1912*. En el boletín mensual de la Comunidad de Carmelitas Descalzos de San Benito. Abril 2002.



Entrada de Jesús en Jerusalén

Melchor Gutiérrez San Martín y Víctor Ramsés Gutiérrez
1999

Poliéster y fibra de vidrio dorado y policromado

193 x 155 x 74,5 cm

Colección particular

Venta de Baños (Palencia)

En la actualidad, los modernos materiales poliméricos posibilitan igualmente la realización de imaginería procesional, siendo sus resultados difíciles de diferenciar de cualquier otra imagen contemporánea una vez policromada.

En Valladolid no tenemos ningún ejemplo, pero los escultores Melchor y Víctor Ramsés Gutiérrez conservan algunos de los originales de sus obras y amablemente nos las han cedido.

Dependiendo de las necesidades y posibilidades económicas, estas esculturas pueden tener un uso permanente, o temporal, pasándose a madera. Este ejemplo concreto se pasó a madera de caoba brasileña, recibiendo culto en León. Es el original del Cristo de la Cofradía del Gran Poder y representa la *Entrada de Jesús en Jerusalén*.

Tiene policromía al óleo y pestañas postizas. Y para facilitar su manipulación, la cabeza, las manos y la tela que cuelga del brazo se desmontan, aunque una vez puestas encajan perfectamente.

Bibliografía

ALLER ÁLVAREZ, E.: *Vía Crucis de la Pasión*. Guía de Imaginería II. Biblioteca Básica de la Semana Santa Leonesa. León, 2009.

CABALLERO CHICA, J.: *Semana Santa de León; Clasicismo y Vanguardia*. León, 1978. Los Escultores. León, 2007.



Cristo de la Esperanza acompañado de un ángel

Melchor Gutiérrez San Martín (Yacente) y

Víctor Ramsés Gutiérrez (Ángel)

Yacente, 1993. Ángel, 2000

Poliéster y fibra de vidrio patinado

Yacente (69 x 190 x 80 cm). Ángel (137 x 90 x 126 cm)

Colección particular

Venta de Baños (Palencia)

El conjunto está pensado para ser las imágenes principales de un gran trono decorado con multitud de figuras y relieves, cuyo proyecto he mostrado en la introducción. Permite hacernos una idea de las dimensiones monumentales que se pueden alcanzar, a la vez que controlar en buena medida el peso.

Resulta muy interesante el momento iconográfico, en el que se representa a Cristo yacente en el momento de la Resurrección. La pátina de tonos dorados haría precisamente alusión a esto, intentar representar una luz mística en lugar de realizar una policromía convencional.

La resina de poliéster, cargada con gel de sílice micronizada y reforzada con fibra de vidrio, es la más utilizada cuando se hacen esculturas con materiales poliméricos, fundamentalmente por su precio. Pero como podemos ver, con ello no se renuncia a los detalles y las múltiples posibilidades de acabado: policromado, patinado en bronce, imitación de piedra, etc.

Pero los materiales poliméricos se van diversificando y sus posibilidades reales las desconocemos a día de hoy, pues algunos de ellos aún no se han aplicado a la imaginería procesional, quedando restringidos al arte hiperrealista de vanguardia.



Bibliografía

Apasionarte, exposición iconográfica sobre los pasos de Palencia. Palencia, 2006.

GÓMEZ PÉREZ, E.: *Semana Santa en la ciudad de Palencia; cofradías, pasos, procesiones y tradiciones*. Palencia, 2005.

GÓMEZ, E. Y MARTÍNEZ, R.: *Semana Santa en Palencia; historia, arte y tradiciones*. Palencia, 1999.



Apuntes técnicos III

Carnaciones y postizos en imaginería religiosa

Al inicio del catálogo hemos visto lo importante que es identificar correctamente las técnicas que se fueron creando y adaptando para componer distintos soportes escultóricos. Ya he tratado en otras ocasiones temas técnicos, pero esta vez quiero abordar especialmente algo que está íntimamente relacionado con la imaginería religiosa en general: las carnaciones y los postizos.

Algunas veces encontramos madera en su color, es decir, sin ningún tipo de decoración posterior o un acabado con barniz o cera, pero no es lo más habitual y se hacía generalmente cuando esta tenía una cierta calidad¹. Pero lo más normal, tanto en la madera como en otros materiales menos nobles, es que tengan aparejo y decoración, dado que lo que

¹ Contamos con algunos retablos que se quedaron sin policromar al no disponer los comitentes del dinero necesario para hacerlo. Cuando el trabajo de talla se terminaba se solía dejar un tiempo para que se asentara el material y poder subsanar cualquier desperfecto, especialmente en el caso de retablos. Sin embargo, otro tipo de obras, como las sillerías de coro, se proyectaban sin dorar o policromar, al menos en su mayor parte, en buena medida debido a su uso.



Muchas de las imágenes hechas con materiales pétreos desde la antigüedad se policromaban; parcialmente o por completo. Las realizadas en el siglo XVII y policromadas tenían un gran parecido con las de madera, pero si estaban en exteriores apenas quedan restos, como podemos ver en la imagen

se pretendía era imitar otro tipo de obras de más calidad. La policromía oculta el soporte escultórico, por ello hace que en apariencia podamos conseguir unos resultados muy similares, con independencia del material que se haya empleado para dar las formas. Es también lo que en primera instancia dificulta el que podamos identificar los materiales subyacentes, pues la forma de aparejar y policromar puede ser a simple vista muy similar en obras de talla, papelón, pasta de caña de maíz o tela encolada.

Dentro del policromado de una imagen, las carnaciones toman verdadera importancia porque cubren la anatomía de la escultura, elemento que nos acerca en mayor medida a la realidad. Si a ello unimos el que la gran mayoría de nuestras imágenes policromadas son de carácter devocional, vemos que un factor importantísimo va a ser despertar la emoción, que se va a conseguir dándolas color y adaptando elementos postizos que las realcen.

El problema de la terminología

En los documentos que hacen referencia a la policromía que da color a lo que vendría a ser carne, nos podemos encontrar fundamentalmente dos términos; *carnación* y *encarnación*. Pero, ¿cual de los dos es más correcto? Como el pro-

blema es a priori de difícil solución en su momento opté por recurrir a la Real Academia de la Lengua. En su biblioteca podemos encontrar, entre otras cosas, todos los diccionarios que ha ido editando a lo largo de estos casi tres siglos de historia².

El *Diccionario de Autoridades* (1726), es el más antiguo. En él no figura la palabra *carnación*, pero sí *encarnar*³. En el caso de la palabra *pulimento* solo se refiere a metales y mármoles.

Posteriormente ya reconoce las dos acepciones, entendiendo por *encarnación* al “*procedimiento de recubrir con pintura de color carne, sobre una capa previa de yeso, aquellas partes del cuerpo no ocultas por las vestiduras*”. Y por *carnación* al “*tratamiento pictórico de las carnes en la representación de la figura humana*”.

La RAE cuenta con dos bancos de datos; uno sincrónico (CREA) y otro diacrónico (CORDE), en los que van agrupando todas las referencias a las distintas palabras. No tienen todas las que existen, pero en nuestro caso es bastante significativo. Todas las alusiones a *carnación* tienen el mismo significado y la referencia más antigua es de 1735⁴. Más recientemente, la condesa de Pardo Bazán, Pío Baroja y Unamuno, entre otros, usaron igualmente esta palabra para definir el color de la carne, tanto del natural como de las esculturas.

Con las referencias a *encarnación* la cosa se complica, pues aunque hay muchas más fichas la mayor parte se refieren a la *Encarnación del Señor*, por lo tanto sería más un término religioso. Pero también hay referencias con significado artístico. En este sentido, la más importante por su repercusión vino del pintor Francisco Pacheco⁵, ya que otros tratadistas que le siguieron le copiaron, como Palomino (1759), Rejón de Silva

² La Real Academia Española de la Lengua se fundó en 1713.

³ “*En la pintura es dar el color de carne a las esculturas, con la mixtura que se llama encarnación*”.

⁴ CANTELLI, G.: *Tratado de barnices y charoles*. Valencia. 1735, p. 213.

⁵ PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649.

(1788) o Manjarrés (1876). Martín González habla de un tratado anterior escrito por Hernando de Ávila y que se habría perdido⁶, quién sabe si lo conocería Pacheco, pero sea como fuere, todo apunta a que el sevillano lo toma del latín o del italiano. Si el manuscrito de *El Arte de la Pintura* data de hacia 1635, en 1620 Franciosini hablaba de *Incarnazione*⁷ y es este término el que se traduce al castellano por encarnación. Habría que estudiar las acepciones del italiano antiguo, pero el caso es que en el italiano actual existe la palabra llamada *carnagione*, que se traduce por carnación, mientras que *incarnazione* hace referencia al Misterio de la Encarnación, a la Personificación⁸.

Clavijo y Fajardo tradujeron del francés la *Historia Natural* de Bufón en 1785. *Incarnati3n* es traducida por encarnaci3n, aunque existe igualmente el t3rmino *carnation*.

Hay otro dato curioso que nos aporta la her3ldica. Resulta que en la her3ldica espa3ola existe el t3rmino *carnaci3n*, mientras que en otras este color no existe como tal. Por ejemplo, en la inglesa *orange* (naranja) hace esta funci3n. Para Avil3s: *carnaci3n se dice a todas las partes del cuerpo humano y particularmente de la cara*⁹; tambi3n para Terreros, pero otros autores, como Aldaz3bal, hablan de *encarnaci3n*¹⁰ y con ello volvemos al punto de partida y nos quedamos con lo anecd3tico, pero significativo, de la peculiaridad del t3rmino en Espa3a. Pero en her3ldica el color *carnaci3n* no hace referencia a todos los tonos de carne, as3 por ejemplo, cuando se lee "...cabeza de moro..." esta se representa con color negro (*sable* en her3ldica).

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Esteban Jordán*. Valladolid. 1952, p. 38.

⁷ "Fidice da pittori il dar color di carne alla pittura". En latín se dice *incarnatio*.

⁸ AMBRUZZI, L.: *Diccionario Italiano-Español*. Torino. 1973. Curiosamente en este diccionario no aparece la palabra *carnagione*, pero sí que existe en el italiano actual.

⁹ AVILÉS: *Ciencia Heroica del Blas3n*. Ed. 1780, T.1. p. 54.

¹⁰ ALDAZABAL: *Composiciones Her3ldicas*. Pamplona, 1775. Libro 3º p. 243. "encarnaci3n se dice de todo cuerpo humano, o parte de 3l, estando de color natural".

Personalmente, siempre he encontrado más propio el término *carnación*, aunque su origen sea romance y por lo tanto más moderno. Por ello voy a utilizarlo en lo sucesivo, aunque tengo que reconocer que no se termina de adaptar a determinadas conjugaciones verbales.

Para tenerlo más claro el 15 de mayo de 2004 remití a la Real Academia Española una consulta al respecto. Su respuesta, fechada el 2 de junio del mismo año, concluía con que: *...cualquiera de ellos es, desde nuestro punto de vista, correcto.*

Los procesos previos

La policromía no suele aplicarse directamente sobre el soporte escultórico, aunque dependerá del tipo de soporte. Una preparación previa suele ser lo habitual, tanto para la madera como para los materiales empleados en imaginería ligera, debiendo tener especial cuidado si son sensibles al agua, dado que las preparaciones son a base de colas disueltas en agua generalmente caliente. Francisco Pacheco lo aclara así: *...si los rostros y lo demás en la madera está labrado toscamente, o en la pasta¹¹, se apareja, primero, con gíscola¹² y, luego con sus dos o tres manos de yeso grueso muy bien cernido, y se plastece y empareja, y se les dan otras dos o tres de mate, y se lixa muy bien.*

En carnaciones a pulimento, el trabajo de aparejado requiere un mejor acabado que en las mate, ya que la pintura va a ser “frotada” para sacarle lustre. Por ello había que lijar el yeso convenientemente.

¹¹ Al referirse a *la pasta*, parece que lo hiciera al papelón.

¹² La *gíscola* es cola de ajos. Antiguamente las variantes dentro de las colas eran muchas, mientras que en la actualidad están mucho más estandarizadas.

En nuestro ámbito se prefería la cola proteica saturada de sulfato cálcico, siendo las primeras capas de un yeso más basto y las últimas más fino. Con la preparación se podían disimular defectos de talla, pero cuando la escultura estaba bien acabada se podía evitar el tener que dar tantas capas, lo que hace que con el tiempo se pueda marcar la veta de la madera.

Después de haber lijado la superficie convenientemente, Pacheco hace diferencias para cada técnica. En el caso del pulimento: *...se les da una mano o dos de albayalde molido al agua con cola no muy fuerte de guantes, y estando seco, se le da una mano de cola de tajadas¹³ no demasiado fuerte, limpia y colada, de manera que quede lustroso; y aquella mano sirve de imprimadura¹⁴*. Esto podía potenciar el trabajo de la policromía, ya que si, como en el caso de las carnaciones, podía llegar a ser necesario transmitir al color más luminosidad, añadiendo al refuerzo del estuco albayalde de plomo se conseguía¹⁵. Lo de que *la luz viene de dentro*, hace referencia a como el blanco de la preparación permite que los colores que se apliquen encima sean más luminosos, especialmente por medio de veladuras.

En el caso de las carnaciones mate dice: *Siempre habemos de suponer que si las mejores cosas de escultura se pintan de mate que estarán más bien acabadas y lixadas en la madera y escusarán al pintor los muchos aparejos, a lo menos en las de Delgado y Martínez así sucedía; y bastará que dando a las carnes una mano de giscola, habiéndole pasado la lixa, con yeso muerto de modelos y un poco de albayalde, molido todo a l'agua, y mezclado con cola de retazo, poco más fuerte que templa de bol, se le den dos o tres manos, volviéndolo,*

¹³ No queda claro, pero podría tratarse de una variante de la cola de pieles, pero más rebajada y a la que se añadiría algo de grasa. Serviría para cerrar el poro y la parte grasa compatibilizaría el agarre del óleo, también graso. La *cola de guantes* es la que tanto Palomino como Pacheco establecen para usar en el aparejo de los lienzos.

¹⁴ Pacheco denomina imprimadura al conjunto de procesos preparatorios previos al policromado.

¹⁵ El albayalde es igualmente conocido por blanco de plomo.

después de seco, a lijar una y dos veces hasta quedar todo, cabello y barba y todos los altos y hondos, sin un granito, y muy amoroso y listo al pasar de la mano.

En el caso de las esculturas de Olot, los análisis realizados sobre una muestra detectan sulfato de bario en la mano base, pigmento blanco poco cubriente que se utiliza de forma generalizada desde principios del s. XIX. También aparecen una serie de picos característicos de compuestos orgánicos que coinciden con los espectros de un polímero acrílico que hace de aglutinante y de un plastificante tipo ftalato.

Las carnaciones en el contexto de las policromías: tipos

La policromía es algo más que un mero aditamento que intenta acentuar el verismo, es igualmente un elemento que articula el modelado de la escultura y que puede mejorarla o devaluarla dependiendo de los resultados. El férreo sistema gremial hacía que tuviese que ser el gremio de pintores el que se encargara de ello, aunque hay algún ejemplo de escultor-policromador, como es el caso de Alonso Cano, al ser oficial de varias artes. Y en trabajos de cierta envergadura, como retablos, muchas veces eran pintores quienes contrataban el trabajo completo, subcontratando la talla.

En 1690 Francisco Delgado Moreno decía; *el encarnado requiere una gran atención por parte del artífice pues es el efecto principal de la obra*¹⁶; algo de lo que ya se habían dado cuenta otros

¹⁶ QUILES GARCÍA, F.: *Contribución documental al conocimiento de la policromía barroca*. Sevilla, 2000. Lo decía copiando a Francisco Pacheco.

anteriormente, pero que debemos tener presente si pensamos que el policromado de muchas imágenes es principalmente carnación.

A grandes rasgos podemos hablar de dos técnicas fundamentales: *mate* y *pulimento*. Luego tendríamos una tercera que en realidad sería una variante que engloba a las anteriores, las carnaciones *mixtas*.

Con anterioridad a la aparición del óleo solo podemos hablar de *carnaciones mate*, ya que será el descubrimiento de esta técnica grasa en el siglo XV lo que permita variadas aplicaciones. Para dar brillo a un temple, que tiene un acabado más o menos satinado dependiendo del aglutinante y de las proporciones, habría que aplicar barnices en superficie. Esta *bellísima invención*, como denominó Vasari al óleo, revolucionó el arte de la pintura en general y el de la policromía de imágenes en particular.

Sus ventajas técnicas se basan en que aporta una amplia gama de colores que pueden mezclarse entre sí, hacer gradaciones, finas veladuras, empastes... Pero su origen no está claro. Vasari lo atribuye a Jan Van Eyck, en los comienzos del siglo XV, cuando buscando un barniz que no obligara a secar al sol las tablas pintadas apreciara las cualidades secantes de algunos aceites. Sin embargo, se sabe que estos aceites se venían usando con anterioridad y que Van Eyck se pudo limitar al perfeccionamiento de un método tradicional, consiguiendo aceites de buenas propiedades secantes y diluyentes más volátiles que permitieran un trabajo más rápido y, unos colores que no se alterasen al secar.

La técnica se difundió desde el norte de Europa y allí será donde por lógica se habría adaptado a la escultura, pasando muy pronto a la península, debido a la importación de obras desde Flandes y al establecimiento de un buen número de artistas flamencos en la Península.

Veamos ahora los tipos de carnaciones que podemos realizar con óleo:

Carnaciones a pulimento o brillantes

Fueron las preferidas hasta principios del siglo XVII. Su característica fundamental es la de presentar un brillo lechoso que idealiza las figuras. En el siglo XVI se consideraba que era la técnica más estable¹⁷, aunque con el tiempo suele presentar un abundante craquelado.

Tiene el problema de requerir que todo se pinte de una vez y no se pueda retocar posteriormente. Para realizarla hay que frotar con una vejiga o criadilla de cordero el óleo aún tierno, lo que permite que se fundan los distintos matices y queden unos pasos de gradación de color muy suaves y brillo en superficie. Los cambios de gusto en el siglo XVII propiciaron que quedara un poco desplazada o se utilizara como base para un acabado mate posterior, pero en el siglo XVIII se retomó con fuerza.

¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Esteban Jordán*. Op. cit. p. 3. Pedro de Oña, yerno de Esteban Jordán, decía que *el pulimento es lo que más dura y que el tiempo quita el relumbrar*.



Un buen ejemplo de carnación a pulimento es el ángel de Gregorio Fernández conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio. El artista muestra de nuevo un desnudo corporal, que en este caso se policroma por completo, aunque estaría pensado para ser vestido. Está fechado hacia 1610



El *Ecce Homo* que Gregorio Fernández talló para Bernardo de Salcedo hacia 1620 tiene una carnación espectacular, que potencia el realismo de una escultura sublime. La reintegración cromática que se hizo en la restauración es igualmente buena

Carnaciones mate o de paletilla

Acentúan los efectos del claroscuro y el realismo, permitiendo al mismo tiempo el retoque. Su principio fundamental se basa en la transparencia y por ello saca mucho partido de imprimaciones coloreadas o manos base de las que se puede partir para alcanzar el color deseado por medio de veladuras, a la vez que favorecen que el aparejo no chupe excesivamente el aglutinante graso de la pintura. Las bases de color son generalmente al temple, para luego rematar las carnaciones al óleo. Estas van del rosa claro al azul claro, pasando por el verde pálido. Todo depende del aspecto juvenil, sufriente o mortecino, entre otros, que se quiera dar a la carnación.

Con la técnica mate es mucho más fácil crear los detalles cromáticos en las representaciones de venas, sonrosamientos, sombras, etc, permitiendo que se puedan imitar con el color, así como la huella de la pincelada favorece la impresión de piel de forma más realista que el pulimento.

Carnaciones mixtas

Son variantes de las anteriores; mates por el acabado y próximo al pulimento por la base de color. El que tengan un aspecto más o menos brillante se conseguía a base de barnices o resinas.

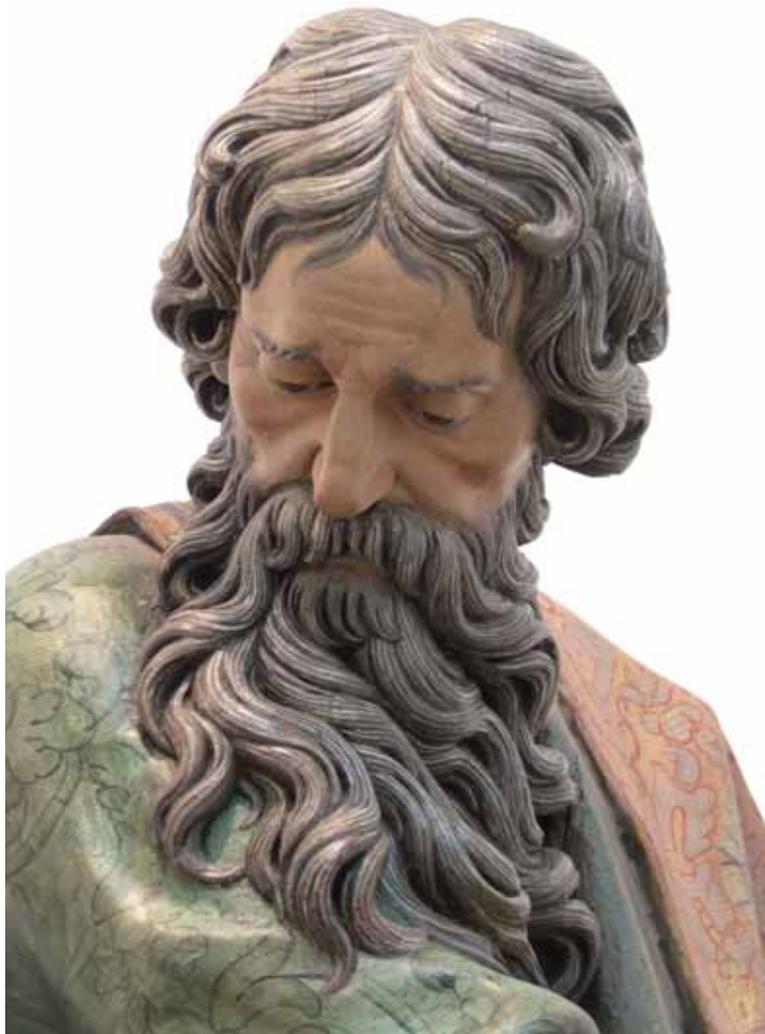
No podemos considerar una sola técnica mixta, pues hay múltiples variantes. Cuando Gregorio Fernández contrató el retablo de la cartuja de Aniago, se refería a una de las imágenes principales que lo decoraba en éstos términos:... *El Santo Christo en el sepulcro que ba metido en la principal deste pedestal... se a de encarnar a pulimento, haciéndole llagas con baldeses en rodillas, codos y en las partes donde fuere necesario, y después encarnado a mate con los colores y matices que requiere y ymite más al natural... y el cabello se a de peletear todo de oro molido.*

Lo que he apreciado cuando he realizado algún ensayo es que un pulimento previo permite un acabado por veladuras mucho más fino y aterciopelado, que sería como definiría algunos ejemplos de obras de primera fila, como la Dolorosa



Las carnaciones mixtas tienen múltiples variantes, pero las realizadas con pulimento previo adquieren un aspecto aterciopelado, como podría ser esta Dolorosa de Pedro de Mena, del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana

Escultura de San Pablo de Gregorio Fernández perteneciente al retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Su peleteado se realizó a base de líneas blancas



de Pedro de Mena del Museo conventual de San Joaquín y Santa Ana.

Es evidente que una buena policromía resulta muy laboriosa tanto en los procesos previos como en la aplicación del color, que suele ser en varias capas y con un sentido muy pictórico que potencie la sensación del volumen.

Otra variante que he podido estudiar y que englobaría dentro de las mixtas, consistiría en hacer un pulimento que se dejaría secar hasta un punto en el que pinceladas en seco crearían una cierta textura superficial. Podría ser muy útil para imágenes que se fueran a ver a cierta distancia.

En los tres tipos de carnaciones hechas con óleo era preciso terminar el trabajo a punta de pincel, pues quedaba un verdadero trabajo de miniaturista en el que se perfilaban cejas, bigotes, ojos, etc. Estos detalles se hacían con el óleo todavía fresco porque la experiencia demostraba que, si no se hacía así, se cuarteaban. Por ejemplo: en los labios, tonos de carmín o rojo; en los mechones de pelo, negro u ocre; en las lágrimas, de no ir postizas, ciertas transparencias blanquecinas. Las mejillas en el caso del pulimento no podían ser retocadas, pero sí con las otras técnicas, así como los codos y rodillas, en los que se podía dar pinceladas sonrosadas.

Con el peleteado se remataba la policromía de los cabellos. Pacheco decía que en el color *de los cabellos, últimamente se ha de guardar y con él, aclarando el color, se ha de realizar; como se hace en la buena pintura, y peletear con él suavemente sobre la carne.* El procedimiento consiste en recorrer el sentido de los mechones con finas líneas, generalmente doradas, aunque cuando se hace en cabellos canos se utilizan tonalidades grisáceas. También, como menciona Pacheco, el peleteado hace que se integre el cabello en la carnación mediante pequeñas pinceladas sueltas que salen de los rizos.

En las esculturas que conozco importadas de América en el siglo XVI tengo que destacar las tonalidades más

San Juan, de la cofradía de las Angustias, del mismo autor, con su peleteado de oro intacto aunque oculto por la sucesión de recubrimientos





El convento de Porta-Caeli tiene los mejores ejemplos de escultura mexicana del siglo XVI en pasta de caña de maíz que hay en Valladolid. Destaco especialmente el del coro



Este se encuentra en la sala capitular y se expone como si se tratara de un Calvario al acompañarlo una Virgen y un san Juan de madera policromada

que el acabado. Adquieren unos matices verdosos, amarillentos y anaranjados en ocasiones demasiado llamativos, que podrían deberse a una alteración del aglutinante más que a los pigmentos utilizados. Hay gran diferencia dentro de los Crucificados con respecto a la cantidad de latigazos y sangre. Puede que los que no lo acentúan tanto estuviesen creados para ser exportados, porque los que lo muestran con mucha crudeza tienen un aspecto excesivamente patético que choca con nuestro gusto.

Algunas de las obras hechas con pasta de caña de maíz que conservamos en Valladolid presentan también una deficiente adhesión entre la carnación y el aparejo, que hace que se desprenda aquella en fragmentos muy pequeños. Podría favorecerlo el aspecto excesivamente pulido y duro que parece tener su estuco.

Las carnaciones de las esculturas de Olot tienen un acabado satinado, donde no se marca excesivamente la pincelada. Analizando la muestra del *Santísimo Cristo Salvador del Mundo*, que vimos al principio, se aprecia que está formada por dos capas: mano base y capa superficial. La mano base es de color blanco cálido y con una textura compacta en la que al microscopio se distinguen algunas partículas coloreadas de pequeño tamaño (rojo, anaranjado y negro). La capa superficial es más rosada y con más partículas coloreadas (rojo, granate, negro, naranja y azul), pero tiene como componente mayoritario el sulfato de bario.

Junto a los anteriores matices conviven los postizos, todos a una en pro de lograr el mayor verismo posible. Más adelante contarán con un punto propio.

Las fuentes en el tema de las carnaciones

Al estudiar un bien cultural lo podemos hacer desde dos puntos de vista, uno teórico-estilístico y otro técnico. Considero fundamentales los dos porque tanto el uno como el otro se complementan.

Gracias a los tratados que proliferan en el Renacimiento y se multiplican en el Barroco, contamos con informaciones de todo tipo referentes a los distintos campos artísticos. En el caso de la pintura, hay bastante suerte por la cantidad e importancia de los mismos, pero si nos centramos en el policromado de imágenes las referencias son más bien marginales.

Sin duda alguna es Francisco Pacheco el que, en su *Arte de la Pintura*, aporta más información sobre las *carnaciones de figuras de bulto*. En el Capítulo VI, que titula: *En que prosigue la pintura a óleo sobre otras materias y de las encarnaciones de polimento y de mate*, habla de ello. Después de contar cómo se puede usar el óleo sobre los más diversos materiales, explica con cierta amplitud el tema de las carnaciones, que aprecia en estos términos: *...de las figuras de vulto hay mucho que decir; que es parte de la pintura a óleo, y no se debe tener en poco...*¹⁸.

Habla de las *encarnaciones a polimento* (pulimento) como las más antiguas, atribuyendo las tonalidades oscuras que suelen mostrar con el tiempo a ciertos barnices, gomas o resinas que ya se usaban desde muy antiguo, fundamentalmente para amortiguar los efectos de los colores demasiado vivos, como sabemos por Plinio¹⁹.

¹⁸ El tratado de Pacheco será posteriormente fuente de inspiración para otros autores. Se conoce incluso una traducción de su tratado al alemán.

¹⁹ En *El Arte de la Pintura* se transcribe un párrafo de la *Historia Natural de Plinio*, 35, 97, que Pacheco lo relaciona sin embargo en su discurso con el pintor Apeles: *“una cosa no se pudo imitar de Apeles, que, acabada la tabla, la bañaba en un cierto atramento, o barniz, que lucía a los ojos y la conservaba contra el polvo y otros daños; pero de tal manera, que el resplandor no ofendiese la vista, dexando la pintura como una lustrosa piedra, daba oculta gravedad a los colores floridos”*.

Según Pacheco, las carnaciones a pulmento se realizaban así; *sobre ella* (preparación), *estando seca, se encarna de polimento tomando el albayalde muy bien molido al agua y seco, en panecillos, moliéndolo con muy limpio aceite graso cuanto se pueda rodear la moleta, o con barniz muy claro, como el de guadamacileros, hecho en casa como se dirá. Aunque siempre es mejor para encarnaciones hermosas de imágenes, o niños, el aceite graso; y, si es naturalmente engrasado con el tiempo, será mejor; y más si se purifica como enseñamos; y si lo queremos hacer para que sirva luego, tomando la cantidad conveniente de aceite de linaza clareen una olla, y unos dientes de ajos mondados, y una miga de pan con un poco de azarcón en polvo, se le puede dar un hervor al fuego hasta que el pan y los ajos se tuesten y colarlo después de frío, y usar luego dél. Si es verano y se quiere hacer mas despacio, echando al aceite albayalde y azarcón en polvo, y teniéndolo quince días al sol fuerte en una redoma de vidrio, meneándolo cada día y, colándolo después, será bueno. Si la encarnación ha de ser hermosa, se temple con bermellón sólo y, si más tostada, se le puede echar buena almagra y ocre a olio; y si los ojos, cejas y boca se abren en fresco, será mejor, porque todo se seca y queda igualmente con lustre y, sino hay tanta destreza en esto, se abren después de seca la encarnación. Los coretes para polirla, blancos y de guantes, y se han de tener en agua siquiera dos días, haciendo uno como cabeza de dedo del que señala hasta la mitad y otro suelto, que parte dél se pueda revolver en un pincel para polir los hondos; antes de esto se estiende y da con brochas ásperas, crisiéndolas y poniéndolas igual; y es bien usarla en mala escultura, porque con las luces y resplandor, se disminulan sus defectos. Acostumbraban algunos dorar de oro mate los cabellos de las imágenes y de los niños, y oscurecerlos después con sombra de Italia a olio; ya se va esto dexando, y se hace por mejor camino en las encarnaciones mates que hoy se usan, porque ya pocas cosas se encarnan de polimento, habiendolo usado buenos y malos pintores en sus obras, de más de cuarenta años a esta parte.*

A la larga y partiendo del estudio de ciertas obras, se podría considerar como un trabajo de mayor calidad por su acabado y durabilidad, pero Pacheco lo trata incluso con desprecio, primero porque lo pone como un buen método para disimular errores de talla, pero también dice en la parte correspondiente a las carnaciones mate: *Quiso Dios, por mise-*

*ricordia, desterrar del mundo estos platos vidriados y que con mejor luz y acuerdo, se introdujesen las encarnaciones mates, como pintura más natural y que se dexa retocar varias veces, y hacer con ellas los primores que vemos hoy*²⁰.

Con respecto a las carnaciones mate dice que fue *uno de los que comenzaron, si no el primero, desde año 1600* y reconoce haber policromado, entre otras, el San Jerónimo Penitente de San Isidoro del Campo, de Martínez Montañés. En su tratado ensalza la técnica y la describe en estos términos: *...emprimando encima con colores al olio de carnes, y un poco de azarcón o itargillo por secante, todo lo que ha de ser encarnado de mate. Y esto ha de ser lo primero que se ha de disponer en las figuras de bullo, o bien se hayan de dorar y estofar, o bien se hayan de pintar a olio, de suerte, que el aparejo de rostros, manos, pies y carnes ha de ser lo primero que se disponga y emprime, y cosa que pase por los ojos y por las manos del maestro que lo tuviese a su cargo, porque es lo más principal de su obra. Ha de ser también lo postrero que ha de acabar en las figuras, y donde ha de descansar el artífice. Después de bien seca la imprimación, se templará con los colores molidos, como para pintar a olio, las carnes; y, si es imagen, o Niño, serán hermosas, mesclando el blanco y el bermellón entre sí solamente; porque el tiempo hace en el aceite el efecto del ocre; que es tantica de amarillez, tal vez, del ocre, o de la almagra de levante y, con éstas, acomodando los frescores conforme lo pide el sujeto; si es imagen, o Niño, con bermellón y un poco de carmín de Florencia y, si es más tostado el color, con la almagra y poco bermellón se irán uniendo y bosquejando, usando en los fondos de ayudar el frescor con alguna sombrilla, como cuando se pinta. Y cuando los cabellos se juntan con la carne de la frente, o del cuello, se une de una media tinta hecha con la misma encarnación y una sombrilla, manchando hacia la carne, porque no quede cortante y crudo; y*

²⁰ Pacheco se atribuye el desarrollo en Sevilla de la técnica de encarnación mate, pero habría que destacar entre sus trabajos de carnación los realizados para las obras de Martínez Montañés, como son el Cristo de la Clemencia, conocido también como Cristo de los Cálices, encargado por Mateo Vázquez de Leca el 5 de abril de 1603. Y el San Jerónimo realizado para el Monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce, contratado en 1609 y terminado en 1613.

sobre esto, vienen bien después los cabellos peleteados sin hacer crudeza, como se ve en el natural y en las buenas pinturas, aunque sean negros los cabellos. Y, por no guardar este orden, vemos de ordinario unos peleteados muy desabridos en algunos Niños, donde suelen realizar algunos con oro molido sobre un color muy negro que parecen cabellos de bronce y azófar, debiendo considerar que las luces de los cabellos han de ser de la casta del color de todo el pelo y que el oro, como última luz, se ha de unir con lo que está debaxo, como sucede en los cabellos rubios de la buenas pinturas. Yo lo he usado pero no bañado, sino peleteado en lugar de color claro; si bien, ya no usaré de oro en nada, pudiendo con colores imitar lo que quiero. Porque, hablando en general de los pintores que se ayudan del oro en sus cuadros (como hacía Roelas), dice, doctamente, león Batista Alberto. —Hay algunos que se sirven de la pintura del oro sin alguna modestia, porque piensan que el oro da alguna majestad a la historia; pero yo no lo alabo, antes, si pintase aquella Dido de Virgilio que llevaba la aljaba de oro, los cabellos ligados con oro, la veste con ataduras y cintas de oro, y era llevada de caballos con frenos de oro y que en todo resplandecía el oro, yo me inclinaría antes a imitar todo esto con los colores, que con oro, porque esto es de mayor alabanza y gloria en el artífice.

Estando pues bosquexado y seco se pasará por ello una lixa blanda y se comenzará a dar segunda mano con la encarnación que ha de permanecer, advirtiendo que, del color de la frente y del cuello y manos, fuera de los frescores (que es la mayor cantidad de espacios) se temple tanta encarnación que siempre sobre, aunque esté la figura acabada, porque siempre está en disposición de volver a retocar sobre lo hecho, y ensuavecer algunas cosas, dándole muchas vueltas; y en los frescores se guarde lo mismo, que siempre sobren...

Háse de comenzar siempre por la frente y ojos, bosquexandolo todo suavemente. Las cejas se han de manchar primero en fresco, uniendo la mancha en los fines, para que el peleteado lo halle suave. Yo no uso de pestañas, porque encrudecen la escultura, sino de manchas unidas dulcemente. Otra cosa más he hallado con la experiencia y es que en las historias de medio y baxo relieve no he visto, hasta ahora a ninguno usar en las encarnaciones de sombras como lo usan en las ropas de todas las figuras para que, como en las historias de pintura, parezcan las figuras redondas, aunque se finjan apartadas de las otras; pero, considerando que parecen chatos los rostros sólo sim-

plemente encarnados, por el poco relieve que tienen, no sólo en las ropas, sino también en las carnes mates, he usado de sombras más o menos suaves, conforme a lo que se aparta una figura de otra; y en esta parte, según mi opinión, soy también el primero. Así convoqué los pintores la primera vez que lo executé que fue en las historias de medio relieve del retablo de San Juan Bautista de San Clemente²¹...

Para finalizar, recomienda que, una vez secos los rostros que estén encarnados en mate, se les dé en los ojos un barniz de sombra muy claro, como por ejemplo, el barniz de clara de huevo en dos manos, para que, al estar todo lo demás en mate, resalten y otorguen más realismo a las figuras.

Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 – Sevilla, 1644) fue, sin embargo, un pintor más importante en el plano teórico que en el práctico. Su faceta de tratadista se debió a su formación humanista y conocimientos suficientes de latín como para leer y traducir. La tradición nos lo muestra como un intelectual con una doble faceta de poeta y pintor, pero lo cierto es que, a pesar de sus relaciones humanísticas y artísticas, por lo que en el futuro será más conocido fue por casar a su hija con el gran pintor Diego Rodríguez de Silva Velázquez.

Un siglo más tarde, Antonio de Palomino de Castro y Velasco escribió *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*²², un trabajo importantísimo pero donde el autor ya no va a tener tan en cuenta el tema de policromar esculturas. Le interesa más continuar con la vieja disputa que desde *El Parangone* intentaba situar a la pintura por encima de la escultura para legitimarla y equipararla a las artes liberales²³. Eso sí, reconoce que *muchas buenas esculturas vemos echadas a perder por mal encarnadas*. En su libro también nos describe algunos de los términos que nos ocupan:

²¹ PACHECO, Francisco: "El Arte de la Pintura". Cátedra. Madrid, 1990.

²² La primera edición se publica en Madrid en 1759. El que manejo es el editado por Aguilar (Madrid), en 1947.

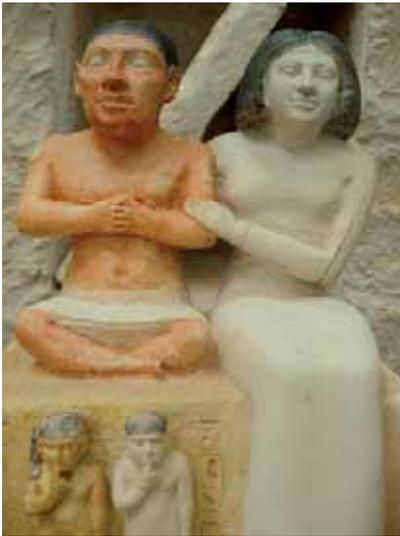
²³ Este *Parangone* lo iniciaron en el Renacimiento Leonardo da Vinci y Miguel Ángel Buonarrotti, aunque el verdadero ideólogo fue el primero.

- ENCARNACIÓN: *Tinta de albayalde, y rojo, y aceite graso de linaza, o de nueces, de color de la carne, para cubrir las figuras de escultura. En latín; Incarnatio color carneus.*
- ENCARNACIÓN DE PULIMENTO: *El que se da en las encarnaciones, que llaman de pulimento, con cuerecillos mojados. En latín; Polimentum.*
- Encarnación mate o de paletilla: *Encarnación sin pulimento. En latín; Incarnatio impalita, temperata, mollis.*

Como se puede ver, las aportaciones documentales de los tratados nos dejan una sensación de cierto vacío, por lo que es necesario seguir investigando y recopilando datos del minucioso estudio de las obras.

El enano Seneb y su familia (IV Dinastía), labrada en caliza y donde podemos ver muy bien esa diferenciación cromática de sexos

La evolución histórica



Policromar imágenes es casi tan antiguo como la propia escultura, pero son nuevamente los egipcios quienes nos han aportado los mejores ejemplos del mundo antiguo, por estar las piezas ocultas durante siglos y por las condiciones climatológicas del lugar. Sabemos también que los griegos emplearon la policromía en sus esculturas sobre mármol, pero apenas quedan restos.

Los egipcios nos han transmitido en sus *dobles*²⁴ representaciones de los personajes más destacados de la sociedad, que creían que seguirían viviendo en el más allá

²⁴ Representaciones del difunto, que con independencia de momificar su cuerpo, querían preservar su presencia en el más allá.

mientras su momia o su *doble* existiera. Muchos están tallados, además, en madera y policromados de una forma muy similar a las nuestras, aunque sea al temple. En este periodo las carnaciones son con colores planos, sin matices, pero haciendo una diferenciación entre sexos; las mujeres son representadas con la piel más blanca que los hombres, que aparecen en tonos más ocres.

Lo mismo ocurría con las esculturas chinas, como los famosos *guerreros de Xian*, realizados en terracota. En este caso no podemos disfrutar de su colorido original por no haber tenido las suficientes cautelas desde el momento de su extracción en la excavación.

Pero para estudiar nuestras esculturas policromadas el referente más directo es el periodo románico, sobre todo por la temática, mientras que la adaptación del óleo ya es gótica, como su descubrimiento. El que la técnica del pulimento y la pintura al óleo llegaran a España a la vez sería lo más lógico. Éramos importadores de las esculturas que se hacían en talleres como los de Malinas o Brujas. Tanto estas esculturas, que eran vendidas en mercados como el de Medina del Campo, como los artistas de la zona que se vinieron a trabajar a la península a consecuencia de la demanda, traerían la técnica del pulimento, que sería la preferida hasta comienzos del siglo XVII.

El punto de inflexión lo va a marcar el Concilio de Trento, de gran importancia entre otras cosas por determinarse en sus sesiones el que se tuviera en cuenta la manera



Los guerreros de Xian, unas 7.000 esculturas fechadas tres siglos antes de Cristo, fueron descubiertos casualmente en 1974. Conservan restos del rico colorido original



Detalle del paso *Sed tengo*, tallado por Gregorio Fernández

de usar el arte como vehículo que ayudara a transmitir el mensaje católico²⁵. Pero en España la forma de mostrarlo es bastante diferente al del resto de Europa. Si en Italia fue la arquitectura la que adquirió un papel predominante y dinamizador, potenciado por el deseo de convertir Roma en el símbolo del poder papal, en una España cada vez más empobrecida la pintura y la escultura cumplen ese cometido vehicular, lo que no impidió que los resultados fueran magníficos y se considere el siglo XVII nuestro *siglo de oro* de las artes y la letras.

Monasterios, parroquias y cofradías serán los principales comitentes de escultura, que refleja en sus materiales la pobreza de medios. Salvo ejemplos muy concretos, vinculados casi siempre a círculos cortesanos, el material utilizado mayoritariamente fue la madera. Esta reunía dos condiciones esenciales: ser barata y fácil de trabajar, además de permitir obtener buenos detalles. Posteriormente, con la policromía se consigue darle una apariencia más noble, ocultando el material escultórico, sea de la naturaleza que sea.

A lo largo del siglo XVII es cuando más claramente definidas se encuentran las escuelas castellana y andaluza en escultura. La primera, con Gregorio Fernández a la cabeza; la segunda, con Juan Martínez Montañés. La castellana, con Diego Valentín Díaz y Marcelo Martínez como principales policromadores; la andaluza, con Francisco Pacheco o Alonso Cano, pero hay muchos más en las dos escuelas.

En la actualidad sigue siendo el óleo la técnica preferida para realizar carnaciones, incluso sobre soportes como el poliéster.

²⁵ Esto se ve claramente en el acta de la Sesión XXV: *El artista, con la imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir y, sobre todo, excitándole a adorar y aún a amar a Dios.*

Los postizos en la escultura policromada

De los egipcios contamos con numerosísimos ejemplos del empleo de postizos en escultura. Uno de ellos lo podemos ver en la imagen de la izquierda, donde se incorporan ojos de pasta vítrea a una obra realizada en piedra caliza. Los romanos, copistas en muchos casos del arte griego, usaron postizos en algunas de sus obras. Este ejemplo se conserva en los Museos Vaticanos

Los postizos son aún más desconocidos que las carnaciones, pero algunos de ellos están íntimamente relacionados.

Podemos considerar como *postizos* todos aquellos elementos que, permaneciendo visibles, no son del material, o materiales, que constituyen el soporte escultórico.

Si ya hemos visto cómo los egipcios usaron ojos de pasta vítrea para acentuar el naturalismo de sus esculturas, los griegos nos sorprendieron con un magistral trabajo sobre metales, consiguiendo en algunas de sus obras unas calidades excepcionales. Un buen ejemplo de ello son los llamados *Guerreros de Riace*, donde además de la pasta vítrea se juega con distintos metales para resaltar determinadas partes de la anatomía.





Detalle del Cristo crucificado del coro del convento de Porta-Caeli, realizado en el *Taller de los grandes Cristos* (México) en el siglo XVI, vaciado sobre molde con pasta de caña de maíz y añadidos postizos en la corona de espinas

En el caso de la imaginería religiosa, las soluciones a las que llegaron son variadas y tienen sus precedentes igualmente en el mundo antiguo, aunque, sin lugar a dudas, es en la España contrarreformista donde los ejemplos son mucho más profusos.

Algunos de ellos se colocaban antes de aparejar la escultura; como los baldeses para las heridas, las uñas de asta, o los ojos de cristal (especialmente si eran de vidrio soplado y había que abrir la mascarilla facial para introducirlos). Pero no solamente se usaban en las esculturas de talla, también los encontramos en imágenes ligeras.

Los postizos complementan especialmente la policromía y llegan con ello a ser una parte indivisible de ella, pero, claro está, si nos referimos a los que forman parte del concepto naturalista, ya que igualmente son considerados postizos aquellos elementos añadidos a la obra pero que más bien

Detalle de un añadido de cuero que simula una herida abierta en el hombro de un Cristo yacente del siglo XVII

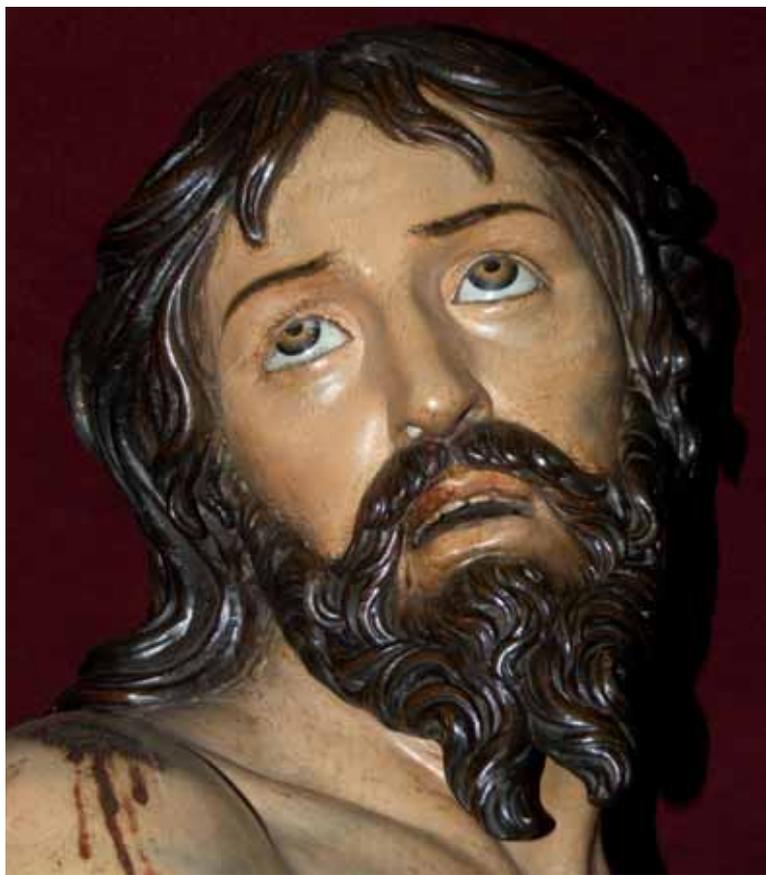


tienen un sentido iconográfico y que ya de paso pueden servir de ornamentación, como coronas, potencias, cuchillos, etc. Los que están hechos por orfebres no acentúan el verismo, pero sí el simbolismo de la escultura, y en muchos casos se añadieron con posterioridad.

Vamos a quedarnos, pues, con aquellos elementos postizos con intención naturalista y presentarlos brevemente. Hay gran variedad, pero comenzaremos por la piel por ser la que más relación tiene con las carnaciones. Ya el famoso *Cristo de Burgos* ofrecía en época temprana una intención tan naturalista como teatral; por un lado, la talla está recubierta de piel de búfalo, mientras que, por otro, estaba ideado para que brotase sangre del costado²⁶.

²⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, N.: *El Santísimo Cristo de Burgos*. Burgos, 1987.

Con posterioridad, sin necesidad de recurrir al recubrimiento completo, se supo sacar partido de trozos de cuero con resultados mucho más naturalistas. En la actualidad el nombre aún existe pero no tiene mucho uso: *baldeles*, y la variedad de soluciones para utilizarlos fue grande, aun dentro de un mismo círculo artístico. He estudiado especialmente los Cristos yacentes, pues junto con los crucificados tienen dos ventajas; se trata de imágenes sufrientes y están semi-desnudas, con lo que las carnaciones constituyen la mayor parte del policromado de la escultura. Pero no sólo se ha utilizado cuero para simular heridas. Tenemos buenos ejemplos



Los ojos muchas veces son postizos, incluso con tamaños diminutos, por ser una parte muy expresiva de la escultura. El Cristo atado a la columna de la Vera-Cruz los tiene de tapilla, manera habitual de realizarlos en pleno apogeo de la Escuela Castellana, aunque el color que se aplicó no sea muy común



Las uñas postizas pueden aportar un gran realismo a otro de los elementos anatómicos más expresivos. Pero no se empleaba en todas las imágenes, suelen ser los Cristos y, dentro de ellos los Yacentes, quienes más habitualmente las tienen

de corcho e incluso de papel, pero –¡qué duda cabe!– no alcanzan los resultados de los baldeses²⁷.

El vidrio, usado para imitar las calidades de brillo y transparencia de ojos, lágrimas y gotas de agua, se utilizó mucho desde el siglo XVII. Muchas veces es el único postizo que tienen las esculturas, siendo empleado en estos casos para los ojos, una de las partes más expresivas de la anatomía humana. Los de tapilla tienen la forma de la parte vista del globo ocular y se policromaban por dentro antes de acoplarse a la escultura. Los de vidrio soplado son más realistas, pero implican mayor trabajo, al obligar a seccionar la cabeza y ahuecarla en buena medida²⁸.

²⁷ ÁLVAREZ VICENTE, A.: *Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández*. En el catálogo de la exposición *Gregorio Fernández: la gubia del Barroco*. Valladolid, 2008, p. 146.

²⁸ Como las esculturas suelen estar hechas de varias piezas, se aprovechaba el embonado para realizar esta operación. Con el tiempo se suele marcar en la carnación la línea de empalme, que suele estar en sentido vertical, rondando el arranque de las orejas.

Una variante muy curiosa se ha mostrado en la exposición. El busto de *Ecce Homo* de la iglesia parroquial de San Miguel tiene los ojos de tapilla con el vidrio curvado solamente en el eje horizontal. Los encargados de realizar estos elementos eran los lapidarios, expertos en el trabajo con piedras preciosas, pero en este caso desconozco si se realizarían así por adaptarlos mejor a la escultura o por falta de pericia.

Las pestañas fueron un postizo muy generalizado en el siglo XVIII, pero se empleó con anterioridad y en obras de todas las escalas, aunque en muchas de ellas tan solo queden restos.

En bastantes ocasiones se introdujeron uñas postizas. El material empleado en nuestra imaginería fue el asta de toro, que, con un aspecto similar, presenta de manera natural la curvatura que permite una apropiada adaptación. Algunas de ellas se han perdido y se puede ver la madera del soporte, lo que indica que, o bien se insertaban antes de aparejar la escultura, o se retallaba posteriormente el espacio donde debían ir insertadas. Me inclino más a que pudiera ser con posterioridad al aparejo, ya que, en un trabajo que se realiza con brocha y en sucesivas capas, unos elementos tan pequeños en comparación con la escultura supondrían un estorbo. Esto no quita para que una vez insertados se pudiera

Arriba; los dientes del busto de *Ecce Homo* de la iglesia de San Miguel parecen estar hechos con plumas de ave, lo que podría relacionarlo con las obras importadas de América. Abajo; detalle de pestañas postizas en una escultura realizada en resina de poliéster y fibra de vidrio



reparar la unión si ésta no fuera perfecta, un procedimiento que pudo emplearse igualmente con los baldeses.

Los dientes tampoco los encontramos siempre postizos, puede que por la complicada elaboración y colocación. Tradicionalmente, al referirnos a ellos decimos que están hechos de pasta, pero en ocasiones las calidades son tan realistas que se podría haber empleado marfil o incluso piezas reales. Sin estudios científicos más completos no se puede llegar a establecer la naturaleza real de ciertos postizos, algo que afecta de igual medida a la imaginería ligera. En el caso de los dientes encontramos de nuevo una variante muy curiosa en el *Ecce Homo* de San Miguel, en el que parece que se emplearon plumas de ave para imitarlos.



En ocasiones se ha puesto pelo a las esculturas, retallándose algunas veces el cabello. Si el pelo es postizo la corona también lo será, pero la mayoría de las veces solamente se ponía la corona de espinas. El estado de conservación de estos elementos no suele ser bueno. Este ejemplo se conserva en el Museo Diocesano y Catedralicio

En cuanto al pelo, en ocasiones el natural no tuvo un resultado demasiado bueno, pero se empleó para cristos, vírgenes y representaciones del Niño Jesús, mutilando en ocasiones el volumen real de la talla para poder adaptarlos. Si no tienen un adecuado mantenimiento pueden convertirse en un foco de suciedad y hábitat para los insectos.



Detalle del borde de puntilla de plata en el manto de una Virgen del siglo XVII

En el caso de los crucificados y de Niños Jesús de la Pasión, suele estar asociado a coronas de espino natural, más raramente de orfebrería. Elemento que muchas veces es el único postizo y que en imágenes ligeras se podía hacer insertando espinas naturales o talladas en madera en el soporte, aunque su conservación es delicada.

Por último, me gustaría mencionar las pasamanerías que se colocaban en los ropajes. En muchos casos habría serias dudas para establecer su originalidad, ya que en el siglo XVIII se repolicromaron muchas obras y se les introdujo elementos nuevos. Hay veces que solo quedan restos o la marca en el lugar donde estaban situados.

Solían ser puntillas o cintas, muchas veces hechas con hilos de oro o de plata, pero hay también borlas, que en el caso de los yacentes se ponían decorando el almohadón semioculto bajo el principal.

Pacheco manifiesta en varias ocasiones su escaso aprecio por los postizos. Como pintor prefería falsear con el color todos los elementos posibles, pero es indudable que en muchos casos fueron un acierto y merecen en el futuro un trabajo exhaustivo.

Agradecimientos

La Junta de Cofradías de Semana Santa agradece a las siguientes instituciones la cesión temporal de las obras que componen esta exposición, o su estrecha colaboración para hacerla posible:

Excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid
Junta de Castilla y León
Comisión Territorial de Patrimonio Cultural
Delegación Diocesana de Patrimonio
Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC.
Capitanía General Militar
Museo Diocesano y Catedralicio
Museo Fundación Cristóbal Gabarrón
Museo de Semana Santa. Medina de Rioseco
Colección particular Gutiérrez-Renedo
Congregación sacerdotal de San Felipe Neri
Cofradía Penitencial de la Santa Vera-Cruz
Cofradía de Nuestro Padre Jesús Atado a al Columna. Medina de Rioseco
Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias
Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo
Cofradía del Santo Entierro
Iglesia parroquial de San Lorenzo
Real iglesia parroquial de San Miguel y San Julián
Iglesia Parroquial de San Pelayo. Olivares de Duero
Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana (M.M. Cistercienses)
Convento de Santa Isabel de Hungría (M.M. Franciscanas)
Convento de Porta-Caeli (M.M. Dominicas)
Convento de la Piedad (M.M. Dominicas)
Convento de la Concepción del Carmen (M.M. Carmelitas Descalzas)
Convento de San Benito el Real (P.P. Carmelitas Descalzos)
Convento de las Descalzas Reales (M.M. Franciscanas Clarisas)

Asimismo, queremos mostrar nuestro agradecimiento a los alumnos de la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Valladolid que han intervenido en los tratamientos de conservación y restauración. Al Museo Nacional Colegio de San Gregorio, por la cesión de algunas de las fotografías que componen este catálogo. Y, por último, a Antonio Racionero Martínez, delegado técnico de Olym-pus España S.A.U, por colaborar en el estudio previo de las obras restauradas.

JUNTA
DE
COFRADÍAS
DE SEMANA SANTA
VALLADOLID



Ayuntamiento de
Valladolid



Junta de
Castilla y León