## **TÍTULO:**

# LA ESCULTURA POLICROMADA Y SU TÉCNICA EN CASTILLA.

SIGLOS XVI - XVII

TESIS DIRIGIDA POR DR. José Luis Parés Parra DOCTORANDO José Antonio Marcos Ríos



FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

AÑO MCMXCVIII

A mi esposa e hijos, que con su cariño, ánimo y comprensión, han hecho posible la realización de este trabajo.

A mi padre, (q. e. p. d.) a quien siempre recordaré. A mi madre, de quien siempre recibí el aliento necesario para seguir adelante

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Dr. D. José Luis Parés Parra, por aceptar la dirección de este trabajo, sin cuya orientación, guía y consejos, no hubiera sido posible su realización.

A todos los organismos oficiales y eclesiásticos, que su inestimable colaboración me han permitido llevar a cabo este trabajo.

A los amigos que me han permitido acceder a documentos, obras de arte y lugares que están vetados a la mayoría del público.

# ÍNDICE

## ÍNDICE

		,
		CAPÍTULO 1
	LO	S MATERIALES
LOS M	ATERIALES.	
		Procedencia
	1.1.2.	Colas y gelatinas
	1.1.3.	Colores y pigmentos
	1.1.4.	Boles
	1.1.5.	El oro y sus clases
	1.1,6.	La plata
	1.1.7.	Barnices
	1.8.	La madera
	1.8.1.	Condiciones para su tala
	1.8.2.	Algunas características
		Referente al encolado de la madera
	1.8.4.	Algunas especies madereras
	1.8.5.	•
	1.9.	Instrumentos de dorador
	1.9.1.	Descripción de instrumentos
ТЕМРІ	AS DE GEL	ATINA AL USO.
TEMPL		
TEMPL	AS DE GELA 2.1.1. 2.1.2.	Sistema castellano
TEMPL	2.1.1.	Sistema castellano
TEMPL	2.1.1. 2.1.2.	Sistema castellano
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3.	Sistema castellano
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4.	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5.	Sistema castellano Sistema cordobés Sistema onubense Sistema sevillano Colas de pescado al uso Para pegar la plata
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6.	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7.	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate. Resanes sobre oro bruñido.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate. Resanes sobre oro bruñido. Resanes sobre oro mate.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate. Resanes sobre oro bruñido. Resanes sobre oro mate. Limpiado del oro antes de ser bruñido.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2.	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate. Resanes sobre oro bruñido. Resanes sobre oro mate. Limpiado del oro antes de ser bruñido. Barniz para encarnaciones a pulimento.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2. 2.2.1.	Sistema castellano Sistema cordobés Sistema onubense Sistema sevillano Colas de pescado al uso Para pegar la plata Cola flor Refuerzo y pegado del oro Oro bruñido Oro mate Resanes sobre oro bruñido Resanes sobre oro mate Limpiado del oro antes de ser bruñido Barniz para encarnaciones a pulimento Preparación
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2. 2.2.1.	Sistema castellano. Sistema cordobés. Sistema onubense. Sistema sevillano. Colas de pescado al uso. Para pegar la plata. Cola flor. Refuerzo y pegado del oro. Oro bruñido. Oro mate. Resanes sobre oro bruñido. Resanes sobre oro mate. Limpiado del oro antes de ser bruñido. Barniz para encarnaciones a pulimento. Preparación. Goma laca.
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2. 2.2.1. 2.2.2. 2.3.	Sistema sevillano Colas de pescado al uso Para pegar la plata Cola flor Refuerzo y pegado del oro Oro bruñido Oro mate Resanes sobre oro bruñido Resanes sobre oro mate Limpiado del oro antes de ser bruñido Barniz para encarnaciones a pulimento Preparación Goma laca Templa para el bol
TEMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2. 2.2.1. 2.2.2. 2.3. 2.3	Sistema castellano Sistema cordobés Sistema onubense Sistema sevillano Colas de pescado al uso Para pegar la plata Cola flor Refuerzo y pegado del oro Oro bruñido Oro mate Resanes sobre oro bruñido Resanes sobre oro mate Limpiado del oro antes de ser bruñido Barniz para encarnaciones a pulimento Preparación Goma laca Templa para el bol ya pulimentado
EMPL	2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.1.4. 2.1.5. 2.1.6. 2.1.7. 2.1.8. 2.1.9. 2.1.10 2.1.11 2.1.12 2.1.13 2.2. 2.2.1. 2.2.2. 2.3.	Sistema castellano Sistema cordobés Sistema onubense Sistema sevillano Colas de pescado al uso Para pegar la plata Cola flor Refuerzo y pegado del oro Oro bruñido Oro mate Resanes sobre oro bruñido Resanes sobre oro mate Limpiado del oro antes de ser bruñido Barniz para encarnaciones a pulimento Preparación Goma laca Templa para el bol

	2.6.	Sistema sevillano	47
		CAPÍTULO 3	
	PROCED	IMIENTOS Y TÉCNICAS	
	1 11 0 0 2 2		
3.1.	PROCEDIMIENTO	S Y TÉCNICAS	48
	3,1.1	•	48
	3.1.2		49
		Embolado	50
		El proceso del dorado	51
		Dorado a la sisa	52
		Preparación del aparejo	53
		Lavado y preparación del bol	54
	3.1.8	•	55
	3.1.9		57
		0 Las encarnaciones	59
		1 Técnica de la encarnación mate	60
		2 La técnica de la encarnación a pulimento	
	3.2.	<b>U</b>	72
	3.2.1	•	72
	3.2.2		72
	3.2.3	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	73
	3.2.4	•	73
	3.2.5		73
	3.3.	Glosaio	75
		CAPÍTULO 4	
	T 1		
	E L	RENACIMIENTO	
4.1.	EL RENACIMIEN	ΓΟ ESPAÑOL	79
		. Semblanza histórica del Renacimiento español	79
		Su introducción en España	79
	4.2.	El Renacimiento en Castilla	85
	4.2.1	. Sus principios	85
	4.3.	* *	87
	4.3.1		87
	4.3.2	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	87
	4.3.3	La función religiosa	87
		Características	88
	4.4	El retablo del Renacimiento	91
	4.4.1		91
		. La policromía	94
		CAPÍTULO 5	
	AGUILAS	S DEL RENACIMIENTO	
<b>5</b> 1	EELIDE DICADAN		98
5.1.		. Datos biográficos	98
	3.1.1	. Daios diograficos	, 0

	5.1.2.	Su trayectoria en Castilla	99
	5.1.3.	Su estilo	99
	5.1.4.	Lo importante de sus obra	100
5.2.	DIEGO DE SILOE		106
	5.2.1.	Su origen y formación	106
	5.2.2.	Su trayectoria artística	106
	5.2.3.	Lo mejor de su obra en Castilla	107
	5.2.4.	Características de su estilo	108
	5.2.5.	La policromía como complemento	108
5.3.	ALONSO BERRUGUET	E	113
	5,3.1.		114
	5.3.2.	*	115
	5.3.3.	Lo importante de su obra	115
	5.3.4.	Su policromía	117
5.4.	GASPAR BECERRA		121
	5.4.1.	Semblanza biográfica	121
	5.4.2.	Características	122
	5.4.3.	Obras capitales	122
	5.4.4.		123
	5.4.5.	_ · · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	123
	5.4.6.	Traza y configuración	124
	5.4.7.		125
	5.4.8.	La policromia	127
5.5.	5.5.1. 5.5.2. 5.5.3. 5.5.4. 5.5.5. 5.5.6.	El entierro de Cristo	136 137 137 138 140 143 143
		La temática	143
	5.5.8.		
	5,5.9.		154
5.6.	HERMANOS CORRAL	La capilla de los Benavente	
		La policromía	155
		La poncionna	
5.7.		Datos biográficos	161
	5,7,1. 5,7,2	Características	161
	~ · · · - ·	Lo más representativo de su obra	
		Hombre de reconocido prestigio	
	<i>3.1.</i> 4.	Homore de reconocido prestigio	102
	Е	CAPITULO 6 L B A R R O C O	
6.1.	EL BARROCO		167
J. A.		Situación histórica	167

	6.1.2.	El naturalismo	168
	6.1.3.	Un arte místico	168
	6.1.4.	La grandiosidad del retablo	169
	6.1.5.	Un realismo exacerbado	
6.2.	GREGORIO FERNÁNDI	EZ	172
	6.2.1.	Semblanza biográfica	172
	6.2.2.	Su estilo	173
	6.2.3.	La madurez de su estilo	174
	6.2.4.	Características	174
	6.2.5.	Su iconografía	175
	6.2.6	La policromía	175
	6.2.7.	La vestimenta	177
	6.2.8.	Un hombre organizado	177
	6.2.9.	Su popularidad	177
	6.2.10	Sus Inmaculadas	178
	6.2.11	Su escuela	178
6.3.	PEDRO DE MENA EN O	CASTILLA	185
0.5.		Su aportación a la escuela castellana	186
	0.5.1.	aportuoion a la obsessa sustantamento	
6.4.	LA ESCUELA TORESA	NA	198
		El Dúo Ducete Rueda	198
6.5.	LA SEMANA SANTA C	ASTELLANA	198
I.2.	CONCLUSIONES EPOC	A RENACENTISTA	202
I.3.	CONCLUSIONES EPOC	A BARROCA	212
	NOTAS		222
	BIBLIOGRAFÍA		223
	ÍNDICE DE LÁMINAS.		225
	ÍNDICE DE NOMBRES.		230
	DOCUMENTACIÓN HIS	STÓRICA	304

INTRODUCCIÓN

## I. INTRODUCCIÓN

En ningún momento de la realización de este trabajo ha estado en nuestro ánimo la pretensión de hacer una valoración crítica de una determinada parcela del arte, sino más bien, de sus técnicas prácticamente olvidadas.

Su realización no ha sido fruto de un momento de brillante inspiración, sino consecuencia de una larga y paciente labor que en ocasiones pudo resultar ardua, llena de tropiezos e impedimentos pero apasionante. Han sido tres años de investigación, de tiempos robados al sueño, y por que no decirlo, también a la propia familia.

Durante este tiempo, unas ideas fueron cambiando mientras otras maduraban y adquirían consistencia científica. No ha sido fácil encauzar y dar forma a una serie de prolegómenos de distinta índole; unas veces, mediante la consulta de archivos y bibliotecas, otras, viajando a los lugares, para sí, poder contemplar in situ, observando y escudriñando las obras hasta en sus mínimos detalles a la menor distancia posible, ya que la fotografía, aún siendo de excelente calidad, no llega a captar la infinidad de calidades, detalles y matices que sólo pueden apreciarse desde la proximidad, debido a la pátina del tiempo acompañada, en ocasiones, de la desidia y el abandono han ido ocultando verdaderas maravillas y filigranas.

Pretendemos en la medida de lo posible, contribuir a un conocimiento más profundo de las técnicas de un arte, posiblemente poco sentido y casi olvidado, al que la historia le ha negado el honor que en justicia le corresponde; en raras ocasiones se ha parado a realizar un análisis y detenerse en la técnica para la cual fueron creadas. El gran problema de no afrontar el estudio del color en la escultura, no es otro

que la carencia de ciertos conocimientos técnicos y que en cierto modo poco se diferencian de otras regiones, técnicas en las cuales influyeron únicamente las modas que en ocasiones fueron ejercidas al dictado, llegando incluso a los repintes que alteraron origen primitivo.

Sin lugar a dudas, y en honor a la verdad, si muchas esculturas fueran desposeídas del color, probablemente perderían gran parte de su valor plástico para caer en la mediocridad. No obstante, es honesto decir que algunas de ellas sin tanto atributo como ropas, postizos y demás zarandajas ganarían como tales obras de arte, siendo en su mayor parte una consecuencia de las modas populares que en ocasiones se llegó a la mutilación de algunas imágenes, para así, poderlas vestir.

En este campo, la técnica y el arte se unieron para formar una simbiosis entre escultura y pintura que dieron grandes momentos de explendor a nuestra escultura, sin embargo, creo que no hemos sabido valorar en toda su amplitud y grandeza. Es una parte de nuestro arte poco conocido, y no debe entenderse como un híbrido, como algunos la denominan, sino como la síntesis de dos artes; fruto de la perfecta armonía entre la forma y el color.

De esta conjunción nace un afán supremo de realismo centrado, en su mayor parte, en el tema religioso, y, como tal, tuvo una gran influencia en este nuevo lenguaje plástico, donde se puede apreciar una cierta búsqueda de lo sobrenatural, de la presencia divina (como forma de impactar al espectador).

Solamente cuando la obra es examinada desde la proximidad, uno se da cuenta que el escultor no buscó en la policromía la mejora o realce de su obra, sino el complemento justo a los fines de la propia obra.

Detrás de los grandes escultores, casi siempre se encuentra un gran

pintor-dorador, menos conocido o casi olvidado, pero sin cuya intervención no hubiera sido posible valorar de igual forma sus obras.

La pintura de imágenes llego a constituir una verdadera especialidad dentro de los propios talleres, a los cuales recurrieron muchos escultores; otros, confiaron a ilustres pintores de la época la pintura de sus esculturas, surgiendo de estas estrechas colaboraciones, las mejores policromías.

Para muchos es desconocido el hecho de que grandes pintores del Renacimiento y Barroco, considerados hoy maestros de la pintura, colaboraron estrechamente con los escultores de la época policromando sus imágenes; tal es el caso de Zurbarán, que pintó esculturas de José de Arce, Valdés Leal, algunas de Pedro Roldán; Pacheco a Montañés; Valentín Díaz a Gregorio Fernández; Jerónimo Vázquez a Manuel Álvarez, entre otros.

Dentro de la gran parcela de nuestra escultura, la imaginería llegó a ocupar un lugar importante, tanto es así, que muchos expertos no hablan de escultura religiosa, sino de imaginería policromada por ser el color consustancial al carácter impresionante que debían tener las obras destinadas al culto de la iglesia, sobre todo, a esas impactantes y austeras estampas de la Semana Santa castellana, donde parecen hermanarse arte y fe para mezclarse con la emoción popular.

Al hablar de escultura policromada, parece como si sus técnicas tuvieran algo de magia, por supuesto que no lo tenían, pero si eran celosamente guardadas algunas de sus fórmulas que pasaban de padres a hijos por ser estos, generalmente, los continuadores del taller.

El oro, es la aportación policroma de España al arte universal. Su raiz podríamos encontrarla en el torrente cultural dejado por el arte

musulmán, su cultura y refinamiento artístico contribuyeron de forma decisiva a la gestación de un arte tan peculiar.

El arte de dorar y policromar es un arte paciente, complicado y costoso, tanto es así, que la pintura de los retablos solía ser más costosa que la propia talla y ensamblaje. El desmesurado coste que alcanzó la pintura de retablos hizo que muchos llegaran hasta nuestros días en su color natural.

Ningún país de la tierra ha gastado tanto metal precioso en el ornato de sus retablos como España, sobre todo, en períodos en que este arte surgió con tanta fuerza, el Renacimiento y Barroco, tanto es así, que en ciertos momentos la situación llegó a ser preocupante por la continua destrucción de algunos tipos de moneda.

Finalmente diremos que el tema a desarrollar tratará sobre la escultura policromada en Castilla en los períodos Renacentista y Barroco, centrándonos de forma especial en su técnica; pero debemos admitir que resulta difícil enumerar y estudiar con cierto rigor, el gran plantel de artistas que formaron parte de la escuela castellana; es por lo que, solamente haremos una breve mención de aquellos que más destacaron o contribuyeron notablemente al desarrollo de esta especialidad, dejando para el apartado de conclusiones la aportación y juicios personales que mi entender, han merecido los dos períodos artísticos investigados en el transcurso de estos tres años.

LOS ORÍGENES

## I.1. LOS ORÍGENES DEL COLOR EN LA ESCULTURA

No resulta fácil ahondar en los verdaderos orígenes y el porqué de la escultura policromada a través de la historia. Lo que sí sabemos con certeza es que, las grandes culturas que dieron origen a nuestra civilización utilizaron el color en la escultura. Su fundamento podría estar en aspectos mágicos, o simplemente en el goce de una apariencia real, tal y como aparece ante nuestros ojos; formada por dos elementos consustanciales el uno al otro, forma y color, que sólo el arte puede separarlos mediante la abstracción.

Por todos es sabido que la más pura de las formas se origina mediante la pura y simple línea, y, sin embargo, siendo un elemento tan abstracto, el hombre ha sido capaz de dar expresividad a la forma de la marera más precisa y sutil.

El color amorfo en si mismo, es el goce de la parte más primitiva del ser humano, capaz de impresionar los sentidos, mientras que el refinamiento de esta apreciación reside en los matices, en las armonías y contrastes que sólo la vista y la inteligencia es capaz de apreciar en toda su extensión.

Desde el punto de vista de la lógica, sin indagar demasiado, y aún menos elucubrar, el color en la escultura desde sus orígenes, no persiguió otros fines que el de la apariencia o reflejo real de la propia naturaleza. Ya en los alvores de la vida, el hombre trató de aproximarse a la realidad de su entorno; buscó y aprovechó la oquedad y lo sinuoso de los salientes de las rocas para dar impresión de volumen a sus pinturas, en un intento de representar la vida tal y como aparece ante sus ojos, en toda su plenitud.

Una de las más grandes y completas civilizaciones como la egipcia, no le importó la clase de material empleado para que este fuera objeto del color, ya fuera parcial en algunas de tamaño colosal, y completas en aquellas más dóciles al color como fueron la piedra caliza, la madera y el barro cocido.

También caldeos, asirios y persas emplearon en mayor o menor medida el color en sus esculturas; y aunque en sus materiales predominaron siempre la piedra a falta de la madera. Pero en cambio, nadie como ellos dominó la técnica del barro cocido, que luego vidriaron en sus más variados colores.

Por otro lado, sabemos con toda precisión que gigantes de la Grecia antigua policromaron la escultura y arquitectura. Hallazgos recientes vienen a corroborar la vieja idea de que el noble mármol blanco fue cubierto por el color, siendo este, compañero inseparable de sus esculturas. Plinio hace constantes alusiones -Pausias, pintor de la escuela de Sicione, hijo del pintor Bries, pintó según las crónicas el pórtico de Pompeyo en el siglo IV. También el famoso pintor Nicias, hijo de Nicomedes el ateniense y miembro de la escuela de Arístides, comenzó pintando las esculturas de Praxiteles y de algunos conjuntos de las fachadas de los templos-.

En un periodo anterior a Fidias y al Partenón, la escultura griega fue policromada con mucha más intensidad y fuerza en el color, para luego, en el siglo V suavizarse hasta cubrir únicamente la blancura del mármol con suaves veladuras. Los genios del renacimiento que tanto preconizaron la blancura del mármol, y el verde y negro de lo broncíneo, hubieran quedado perplejos al contemplar el Partenón en su color primitivo. Por tanto, apartemos la idea de la Grecia blanca que nunca existió; los griegos furon doctos indiscutibles en el arte de la escultura,

y no vieron en el color otra razón que la pura y simple estética que permite una mejor apreciación y goce de la propia forma.

Roma, más calculadora y positivista, carente de la sensibilidad y el genio griego, pero más dada a lo ostentoso y opulento, no quiso recoger la herencia griega del color, pero en cambio, fue muy dada al bronce dorado y al empleo de diferentes colores del mármol, al reundido de la pupila y el iris, queriendo así, dar la impresión de realismo.

No ocurrió así en algunos retratos, sobre todo, en los llamados "maiorum" o efigies de sus antepasados que para lograr más naturalidad fueron policromados. También algún retrato sin que este fuera de carácter funerario fue policromado, tal es el caso del retrato de Augusto desenterrado en Roma en 1.910, que aún conservaba restos de lo que fue su verdadera policromía.

La invasión de los barbaros sume a Europa en la noche de los tiempos, donde el recuerdo de Roma vivirá por largo tiempo. Durante siglos, el tiempo parece detenerse, es un periodo prácticamente vacio de contenidos artísticos, parece como si el arte no hubiera existido.

Los fenicios fueron viajantes infatigables más que viajeros, comerciaron con todo, pero gracias a ellos que sirvieron de puente entre Oriente y Occidente, a la vez que intercambiaron productos, también fueron los verdaderos transmisores de cultura y conocimientos, tanto es así, que probablemente fueran ellos los que trajeron a España la cultura griega antes que los propios griegos.

La cultura hispánica, también dejó verdaderas muestras de una escultura policromada en la Dama de Elche y Baza, donde la huella del tiempo ha borrado la mayor parte de su policromía, dejando restos que hacen pensar en la existenncia de una policromía hispánica, que aunque

de forma arcaica, es un fiel reflejo de la existencia de una escultura policromada.

Con el cristianismo, se impone un nuevo concepto de la vida con importantes manifestaciones en el arte, lleno de una espiritualidad y simbolismo que gira entorno a Dios, retrocediendo más tarde hasta convertirse en pura ingenuidad primitiva para resurgir con carácter propio en el medievo para convertirse en objeto religioso al servicio del culto.

Con el románico nace un nuevo estilo, y toda su producción se destina la arquitectura y al culto religioso. No existe en esta escultura el menor atisbo de realismo, se decora para dotarla de dignidad por el fin a que se destina, pero progresivamente adquiere en todo Occidente un sentido más sabio y uniforme, influenciado en gran medida al generalizarse las peregrinaciones. Este es un tipo de escultura simple donde predomina lo religioso, que en apariencia puede parecer pobre, pero lleno de espiritualidad y fantasía.

Las esculturas se pintan al temple, predominando los colores planos, carentes de matices a la vez que rebosantes de ingenuidad. También se produce otro tipo de escultura dedicada al culto, más rica, y que en cierto modo, trata de imitar la realidad mediante el chapeado de sus ropajes con láminas de oro, plata, cobre y piedras preciosas.

El gótico no es más que una consecuencia de la evolución del románico, que en su fase terminal, está influenciado por los aires de Borgoña y Flandes, su plástica refleja una fuerte espiritualidad que adquiere una difusión más amplia que el románico, el Dios del amor y del dolor se hace sensible a lo humano, dotándola a su vez de una extraordinaria espiritualidad contenida.

En este tiempo casi se prescinde del color en las vestiduras, suplen

a este, grandes campos de oro bruñido; en ellos se imitan brocados, unas veces mediante grabados, y otras, mediante la técnica del dorado a la sisa, para más adelante, llegar a la técnica del estofado; cuyos orígenes, posiblemente estén más en las tablas italianas del siglo XIV que en Flandes.

Esta técnica aparece de golpe e inunda nuestra imaginería a finales del siglo XV, perdurando hasta bien entrado el siglo XVIII, alcanzando el cenit de su máximo explendor la escuela andaluza en el siglo XVII con el periodo barroco.

# CAPÍTULO 1 LOS MATERIALES

## 1.1. MATERIALES

En la mayor parte de los contratos queda precisado con toda claridad que los colores que se debían emplear en el proceso policromo serían "de los más finos que pudieran encontrarse, bien molidos y distribuidos". Gran parte de los pigmentos que se utilizaron fueron de origen mineral, oxidos, tierras y carbonatos; también fueron utilizados otros de origen animal y vegetal como la cochinilla y el añil. Entre ellos los había muy cubrientes como el alballalde y otros transparentes, más apropiados para veladuras como azul ultramar, carmín y el rojo carmesí.

## 1.1.1. PROCEDENCIA

Los materiales se adquirían fuera de Castilla, sobre todo en el extranjero. En Italia, Florencia era la capital del comercio de estos productos; en España, lo fue Sevilla por su puerto, al cual arribaban los barcos procedentes de las Indias y otras partes del mundo, de esta forma la Ciudad de Sevilla durante los siglos XVI y XVII, se convirtió en el centro e intercambio de mercacias llegadas de países lejanos.

## 1.1.2. COLAS Y GELATINAS

En muchos casos, los nombres que adquirieron ciertos productos estuvieron relacionados con el nombre del lugar de procedencia; cola fuerte de Flandes o de guantes, es decir, la piel curtida de oveja o cabritilla, así como la llamada de retazo de Castilla.

#### 1.1.3. COLORES Y PIGMENTOS

Entre los colores más apreciados por su delicadeza y finura se encuentran el carmín de Florencia, el de Indias y Honduras, este ultimo, también llamado de "cochinilla", carmín de Alemania y azul "ultramar" de Sevilla, el de Prusia, cenizas de Hungría, sombra o tierra de Italia, Venecia y Ubieto.

#### 1.1.4. **BOLOS**

Los más solicitados por su color y fina textura, fueron el rojo intenso de Arménia y Llanes. Se utilizaron muchísimo menos los tonos claros o pajizos como el amarillo y el ocre, casi siempre rechazados por evitar en gran medida los resanes; su color, se confunde fácilmente con el oro y no permitía apreciar la buena doradura.

#### 1.1.5. EL ORO

El oro es un material inerte y permanente que no oscurece ni cambia de color con el transcurrir del tiempo, es dúctil y maleable. Con él se hacían las finísimas láminas, llamadas "panes".

El oro que se comercializa en la actualidad para dorar, apenas si ha cambiado el proceso de obtención excepto en el tamaño y espesor, y son pocos los artesanos que se dedican a este menester. El pan de oro es hoy en día muy fino, mientras que antiguamente era mucho más grueso, dando unas calidades que con los oros actuales no se pueden conseguir. Asimismo, existe un polvo de oro (cuya venta se ha prohibido recientemente), y unas pastillas de acuarela de oro fino dentro de cápsulas de porcelana, que vienen a ser el equivalente del antiguo "oro de concha" (gota de acuarela de oro en una concha de mejillón), que permite realizar pequeñas iluminaciones.

Este precioso metal era proporcionado por el batihojas en forma de panes. Así era como se le conocía al artesano que mediante su laminado y posterior batido a base de martillo, obtenía las finísimas láminas que más tarde los doradores utilizarían en la decoración de retablos y otros objetos.

La tradición del oficio de batihojas puede resultar desconocida para muchos, pero no resulta dificil rastrear a través de una tradición de doradores que se remonta hasta el Antiguo Egipto, donde ya se realizaba en sarcófagos y mobiliario; tradición que continuó en la Grecia Clásica y en la Antigua Roma donde algunas esculturas eran cubiertas con finas láminas de oro (bractae). En la Edad Media las técnicas del dorado se enriquecen de forma progresiva, utilizándose sobre tablas en madera y en los retablos, amén de su empleo en los libros y el mobiliario, geralizándose con el gran aporte cultural árabe en la decoración de interiores y en la cerámica.

De la misma forma quedaba estipulado en los contratos que el oro debía ser de buena ley, el más subido que se pudiera encontrar, pudiendo oscilar su pureza entre los 22 y 24 quilates pero nunca "partido". tanto es así, que en ocasiones se llegó a fijar la condición de que los panes serían extraídos de ciertos tipos de moneda, " trenzados de Portugal, castellanos o doblones españoles". "Suponía ello una desamortización, cuyas consecuencias, si fueron graves y aún no han sido estudiadas. Desde luego no se comprende como el Estado consentía tal perjudicial costumbre". (1)

Fue preferido el oro de Castilla al sevillano, mucho más subido y con más cuerpo, siendo requerido de forma especial para lugares húmedos y costeros, llegando a costar ocho ducados el millar. Junto al castellano fue muy apreciado el oro de Milán, ya en el siglo XVIII, el oro de Madrid llegó a alcanzar un gran prestigio.

También fue utilizado el oro molido para iluminar ciertas partes, sobre todo, en los brocados de algunas indumentarias femeninas

### 1.1.6. LA PLATA

La plata prácticamente estuvo proscrita, su empleo se redujo a la imitación de esmaltes mediante la superposición de colores transparentes; pero en el siglo XVII, debido al decaimiento económico, en algunos

momentos se llegó a utilizar un oro de baja ley y plata dorada, mediante corladuras, pero siempre fue considerado como falsedad, el empleo de otro metal que no fuera el oro fino o de buena ley.

En el libro de Cennini "El Libro del Arte" hace una amplia referencia al modo de obtenerlo, así como algunas peculiaridades. "Has de saber que, por lo que respecta al oro para dorar planos, habrían de sacarse solamente cien panes de un solo ducado, a pesar de que se llegan a sacar ciento cuarenta y cinco; aunque el oro de las zonas lisas tenga que ser más delgado". (2)

### 1.1.7. BARNICES

Existieron diversos tipos de aguardientes y espíritus (más concentrado en grados) que mezclados con ciertas variedades de resinas tales como, goma arábiga o pez griega, se obtenían ciertos tipos de barnices para dar lustre a las terminaciones, a la vez que protegían la policromía de agentes exteriores, entre ellos, la humedad.

## 1.8. LA MADERA

El material más empleado en la escultura policromada, siempre fue la madera en sus distintas variedades. En Castilla se empleó mucho el nogal, pino de Soria, álamo, castaño y peral.

Fue siempre muy importante el elegir el tipo de madera adecuado para la talla, teniendo en cuenta diversos factores. En caso que nos ocupa la apariencia exterior era lo de menos; pero había otros aspectos a tener en cuenta, tales como: durabilidad, veta, sequedad, porosidad, densidad y la resistencia que esta ofrecía al corte de la gubia, así como el tamaño de la pieza, que por regla general, si las tallas o labores a realizar eran pequeñas, la madera debía de ser poco porosa y de fibra muy apretada, mientras que para las piezas grandes se elegían maderas mayor porosidad y tamaño.

## 1.8.1. CONDICIONES PARA SU TALA

Estas maderas para la talla, bien de imágenes, de retablos o sillerías, tenían que reunir ciertas condiciones; solía tenerse en cuenta, no sólo la dureza, sino la fortaleza e intensidad de su veta y carencia de nudos, pero sobre todo que hubiera sido cortada en buena luna.

Los árboles maderables siempre han tenido una época concreta para su tala. La tradición más antigua aconsejaba que esta se realizara a la entrada del invierno, es decir, entre los meses de diciembre hasta comienzos del mes de marzo, ya que durante este período es la época en que el árbol se considera "muerto", esto es, que la savia apenas si circula por su médula y canales. Este estado del árbol propicia una mínima cantidad de glucosa y albúmina que es el alimento base de los insectos, así la madera tiene menos riesgo de ser atacada. No obstante, la tradición de los artesanos mantiene que el corte se realice una fase lunar de cuarto menguante y a ser posible en el mes de enero. Otros en cambio,

pensaban que los árboles de hoja redonda, debían ser cortados en cuarto creciente, mientras que los de hoja aserrada debía llevarse a cabo en menguante y cuando no tienen hojas.

Normalmente las figuras no eran talladas en madera de una sola pieza, sino de varias, perfectamente ajustadas y encoladas, para evitar las grietas y rajas que pudieran producirse por el paso del tiempo, siendo este trabajo misión de los entalladores, "profesión equivalente al actual carpintero" (3).

Desde la antigüedad existieron métodos de reproducción que posiblemente también sirvieran para ampliar o reducir. Por este tiempo eran ya conocidos sistemas como el " medias escuadras, sistema de los tres compases y círculo graduado;" entre otros. Con el Renacimiento estos métodos recobraron cierto vigor y con el transcurrir del tiempo fueron modificándose hasta llegar a la primera maquina de sacado de puntos; inventada en siglo XIX por el francés Nicolás Marie Gatteaux (1.735 - 1831).

La talla directa y el sacado de puntos se diferencian en que la primera obedece única y exclusivamente a un trabajo concebido y realizado directamente sobre el bloque de madera, sin otra ayuda que un boceto previo realizado en barro, escayola o cera, pudiéndose variar la idea en el transcurso de la ejecución.

El sacado de puntos de un original ya sea de barro o escayola o cualquier otra materia a otra definitiva, viene determinado por el traslado de las medidas del modelo al bloque de madera por medio de diversos procedimientos. El sistema moderno de sacado de puntos es el más fiable y rápido de cuantos han existido, pudiendo ampliar y reducir. Esta maquina sacadora de puntos consiste en una cruceta con tres puntos de apoyo, siempre iguales e equidistantes en el modelo que en bloque de donde queremos extraer la copia; abandonando así el viejo sistema de

plomada y compás.

Cuando la figura se tallaba directamente sobre el bloque, sin más ayuda que la presencia del modelo, frecuentemente a mayor tamaño, era el maestro el que realizaba el desbaste, porque en esa labor se definían el movimiento y las proporciones. Existieron también procedimientos mecánicos, basados en soluciones como los que hoy conocemos. Otras veces eran los ayudantes los que liberaban al maestro de la labor más ingrata que era el desbaste. Una vez quitada la madera sobrante a grandes cortes, era el maestro quien daba forma definitiva a la figura.

## 1.8.2. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS

La madera es una materia viva, sujeta a contracciones y dilataciones producidas por los cambios climatológicos. Cuando los cortes están bien realizados, la madera sufre menos deformaciones. El tablero central casi nunca se deforma, mientras que cuanto más se acerca a la corteza la contracción es más fuerte y propensa a las grietas.

En el encolado del bloque se debe tener en cuenta que el grosor y posición de los tableros siempre sea el mismo, permitiendo así un equilibrio el las tensiones que ejercen, a la vez que es conveniente pintar las testas de los mismo que es por donde penetraba humedad con más facilidad. Otros antiguos opinaban que el encolado debía realizarse oponiendo las vetas en direcciones contrarias unas a otras, evitando así que la fuerza de la madera fuera ejercida en una misma dirección y tendiendo a la curvatura.

Las maderas que presentan una estructura desigual, son más proclives a no resistir los envites de algunos organismos externos; hongos, insectos y termitas que constituyen un peligro casi irreversible cuando son atacadas, ni tampoco los cambios climatológicos bruscos.

Para saber si la madera está curada, aplicamos yodo sobre la parte cortada, si sobre la superficie que hemos aplicado el yodo, se produce un color azulado, significa que esta aún no está curada. Ello es debido a la reacción del yodo con el almidón que reacciona químicamente.

## 1.8.3. REFERENTE AL ENCOLADO DE LA MADERA

a) Para encolados en general.- Primeramente se deberá observar, mirando a la testa, la posición que tenían las piezas en el tronco; y para trabajos finos y de compromiso, se deberán rechazar las piezas que pertenezcan a la albura, y escoger las de la zona del duramen.

Eliminar, si es posible, la parte que contiene la médula, o al menos la tangencial a esta; o utilizarla haciendo unos cortes previos para eliminar la médula, y encolar ambas piezas, invirtiendo antes el sentido de una de ellas (fig.14). Verificando el encolado de las piezas según la figura 15, vemos que la contracción se verifica uniformemente por ambas partes. Pero a veces la médula supone (en especial en maderas blandas) una zona de poca consistencia, por lo que conviene eliminarla. En la figura 16 como en la anterior, se indica el modo de encolar dos medias tablas de una misma tabla central, una vez descartada la médula. Es muy notable la diferencia de contracción entre la madera de duramen y la de albura.

Encolado de albura con duramen, se origina un resalte(fig.17), que hace imposible un trabajo perfecto.

b) Para encolado de piezas gruesas. Tratándose de encolar piezas gruesas, conviene colocarlas invertidas, poniendo en contacto las dos caras izquierdas (fig. 18). Pues, encolando las dos caras del duramen entre sí, es muy fácil que las piezas se curven y queden desencoladas (fig. 19). Las superfícies de las tablas tienen una cara izquierda y otra derecha; se entienden por derecha, la posición más cercana al corazón; y por izquierda a la más alejada de la médula (fig. 20).

Las figuras estudiadas muestran alguna exageración los movimientos debidos a la merma o contracción. Trabajando con maderas secas y de buena calidad, a veces el ojo humano no percibirá estas desigualdades; pero si no se pueden ver a simple vista, el tacto y en especial el abrillantado final de las superficies, nos mostrarán con toda claridad.

c) Para encolado de tableros sin revestir.- Teniendo necesidad de encolar tablas por sus cantos, para formar tableros de dimensiones notables con caras a la vista, procúrense que aquéllas sean lo menos posible. cuanto más numerosas sean las uniones, tanto menos se combará el tablero.

No se deben encolar las piezas, con las caras todas en sentido derecho o todas en sentido izquierdo (fig.21), porque ocurrirá que todo el tablero se curvará notablemente, formando una saeta (fig. 22).

Sígase el sistema ilustrado en la figura 23, encolando las piezas alternativamente: derecha con izquierda. Según este sistema. las

ondulaciones serán mínimas (fig. 24), pudiéndose aplanar toda la superficie con un desgaste mínimo del grueso de los ejes.

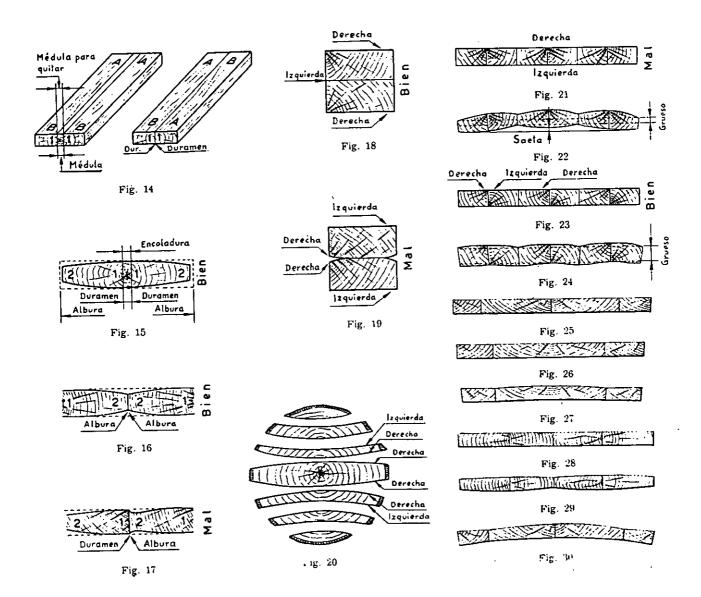
Cuando se necesite un tablero de gran superficie, se podrán encolar uno o varios paneles centrales más anchos con otros laterales, de modo que guarden simetría (fig. 25); y esto por razones estéticas, prefiriéndose además las tablas costeras por su veteado más vivo. Los tableros macizos, siendo muy propensos al alabeo, deberán ir encajados en ranuras, o asegurarse con listones mediante rebajos. En todos casos, se preferirá que la cara derecha vaya hacia fuera, por su mayor vistosidad, y porque el duramen es menos sensible a las variedades higrométricas un tablero según la figura 26 formado por una tabla central excesivamente ancha, sufrirá una notable deformación al verificarse su secado; y se combará y se reducirá en buena parte su espesor, al ser aplanado (fig. 27).

d) Para encolado de tableros con superficie cubierta.- Hemos visto algunos de los inconvenientes que se derivan de no acertar en el encolado de las juntas. Veamos ahora lo que procede en el encolado de varias tablas.

Si se encolan cuatro tablas del corazón (fig.28), las tablas quedan disminuidas de grueso por la parte de la albura (fig. 29); pero se mejora mucho el resultado, empleando exclusivamente material de duramen. Así deberá hacerse siempre que se trate de trabajos de cierta importancia.

En la figura 30 se ha representado un tablero formado por tablas costeras, encoladas de modo que coincidan albura con albura, y duramen con duramen. Siendo las tablas relativamente estrechas (7-12 cm.), la deformación que sufren puede ser considerable. El tablero se curva con concavidad hacia el interior, o sea, hacia la cara de la albura.

## FORMA DE PEGAR LA MADERA



La redacción de las características de los árboles más destacados se ha hecho tomando datos de las siguientes obras: Elisa sánchez Sanz. Maderas Tradicionales Españolas, Editorial Nacional. Madrid 1.993. W. Whereler./ C.H. Hayward. Tallado de la Madera. Editorial edebe. 5º edición. Barcelona 1.993.

# 1.8.4. ALGUNAS ESPECIES MADERERAS (CONÍFERAS Y FRONDOSAS)

Los árboles se dividen en dos tipos: los resinosos y los frondosos.

Las especies resinosas tienen frutos en forma de cono y reciben el nombre de coníferas. Entre ellas se pueden incluir, a modo de ejemplo, el abeto rojo, el alarce, el enebro, el pinabete o el pino... Integran el grupo de maderas blandas que se obtienen de aquellos árboles cuyos frutos son conos, con hojas aciculares, o con forma de agujas, pertenecientes al grupo de las gimnospermas o plantas con semillas al descubierto.

Las especies frondosas tienen frutos encerrados en ovarios. A este grupo pertenecen el fresno, el haya, la encina, el tilo, el álamo, el olmo, el roble, etc. Integran el grupo de maduras duras, procedentes de árboles de hoja ancha, tanto caducifolias como perennefolias, pertenecientes al grupo de las angiospermas.

A continuación se enumeran las características<sup>7 bis</sup> más importantes de algunas maderas empleadas por artesanos y carpinteros.

#### **ABEDUL**

Género: Betula sp. Especies: 35 especies. Familia: Betuláceas.

Origen: Europa, América Septentrional, Norte y Este de Asia. En España se distribuye por Pirineos, Cordillera Cántabro-astúrica, llega hasta La Coruña y baja hasta Toledo.

Características: Hojas enteras, acorazonadas o deltoideas. La corteza se separa del tronco en forma de láminas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Resiste los muy fríos (hasta los-35°C), aunque se desarrolla mucho mejor en climas templados. Empieza a echar hojas cuando la temperatura del día pasa de 7,5°C y la pierde en otoño.

Suelos: El mejor es el arenoso silíceo. Busca suelos frescos y secos. Sus raíces se desarrollan poco y prosperan en suelos poco profundos.

Madera: Es compacta, fina, flexible, fuerte y de color blanco con ligero tono rojizo.

## **ABETO**

Género: Abies sp. Especies: 20 especies. Familia: Abietíneas.

Origen: Asia Central y Oriental, Centro y Sur de Europa y Norteamérica.

Características: Arbol, siempre verde, que crece hasta alcanzar una altura de 70 m. Su tronco es recto, casi cilíndrico; sus ramas principales dispuestas en verticilos irregulares, y las secundarias ordinariamente en dos filas; hojas aplanadas, de color verde oscuro, en la cara superior.

Multiplicación: Por siembra, a golpes, en surcos poco profundos.

Clima: Prefiere clima de verano algo largo, pero constante; nunca sufre los extremos de temperatura y humedad. En los Pirineos españoles vegeta a una temperatura media de - 2 a - 1,5°C con luz viva.

Suelos: Prefiere las vertientes y los valles sombríos de las regiones montañosas y subalpinas, de suelo profundo y fresco, mucho mejor si procede de la descomposición de las rocas de los antiguos terrenos de transición y plutónicos. Se halla indistintamente en granito, pizarra, arcillosa, caliza, marga y conglomerado.

Madera: De color blanco cremoso y ligera. Menos dura y resistente que la de pino, es homogénea y se hiende fácilmente; elástica, suave y llena de nudos. Dura largo tiempo porque la resina impide la acción destructora de la madera.

#### **ALAMO**

Género: Populus L.

Especie: 18 especies. (Para España: P.alba L., P. tremula L., en el Norte y centro, y P. canesceus sm. en la Rioja y La Mancha.)

Familia: Salicáceas. Origen: Europa.

Características: Arboles altos, ramosos, de crecimiento rápido, con hojas anchas, triangulares, elípticas o acorazonadas.

Multiplicación: A veces, su crecimiento es espontáneo.Plantación.

Clima: Ocupa regiones templadas.

Suelos: Prefiere las orillas de los ríos o los terrenos húmedos.

Madera: Blanca y ligera y se abre fácilmente. Se echa a perder si no está bien seca.

## **ALARCE**

Género: Larix Tournef.

Especies: Larix Pendula, Fastigiata, Glauco, etc.

Familia: Conníferas.

Origen: Centroeuropa, Norte de Asia, Norteamérica y Rusia septentrional.

Características: Arbol alto, esbelto, con ramas las primeras dispuestas en verticilos irregulares y las secundarias dispuestas en dos series laterales; hojas blandas, articulares, solitarias y esparcidas en ramas largas.

Clima: Necesita mucha luz, no desarrollándose en sitios umbríos. En los extremos alcanza mayor desarrollo y belleza que en los templados. Necesita más agua que el haya.

Suelo: Prefiere montañas a terrenos llanos.

Madera: Color pardo rojizo claro o medio, con anillos de crecimiento bien marcados. Resinosa y olorosa, con varios nudos muertos. Es muy frágil resistente a la humedad y a la sequía.

## **ALISO**

Género: Alnus L.

Especie: Aliso blanco (A. incana), negro (A. glutinosa) y rojo (A. rubra), aunque se conocen otras cinco más.

Familia: Castanáceas.

Origen: Europa, América ( regiones montañosas del Hemisferio Boreal ).

Características: Arbol con hojas esparcidas, sencillas y dentadas.

Multiplicación: Por siembra y en semilleros especiales.

Clima: Crece en lugares húmedos, con una altura moderada y un tronco de 30 a 50 cm. de diámetro.

Suelos: En riberas pantanosas y terrenos húmedos y en las montañas, sobre todo, en las zonas alpinas y en la cuenca del Rhin.

Madera: De color brillante pardo anaranjado. Textura fina y dibujo poco decorativo.

En la mitología germánica la mujer está relacionada con el aliso y el hombre con el fresno.

### **ALMEZ**

Género: Celtis L. Especies: 60 especies.

Familia: Ulmáceas.

Origen: Costa mediterránea penetrando hasta Istria y Tirol y llega por el Oeste hasta Canarias y las Azores.

Características: Arbusto espinoso, de hojas aserradas, duras, ásperas y caducas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Zonas templadas y cálidas.

Suelos: Crece en todos los terrenos, sobre las rocas, en las margas calizas, sobre granitos esquistosos, pero se recomienda el profundo y fresco.

Madera: De color negro, dura, firme, casi tanto como la de boj. Ramas flexibles. La de tono amarillento se emplea para hacer horcas de labranza, instrumentos de viento, esculturas, mangos y látigos. Sirve como protección de viñas y límite de posesiones.

#### **ARCE**

Género: Acer L.

Especies: Acer pseudo- platanus L., Acer opulifolium vill, y Acer campestre L. Pero además, existen 110 más.

Familia: Aceráceas.

Origen: Centro y Sur de Europa y Asia Anterior.

Características: Arboles con hojas opuestas, simples, palmedohendidas y flores polígamas, en espigas, racimos, umbelas...

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Resiste las alturas y los climas fríos.

Suelos: Alcanza un mayor desarrollo en terrenos frescos, ricos en materia fertilizante, permeables y de color oscuro.

Madera: De color amarillento o rojizo, dura, fina y veteada y se pulimenta fácilmente.

## **BOJ**

Género: Buxus sempervireus L.

Especies: 19 especies. Familia: Buxáceas.

Origen: España ( Pirineos, montes calizos del centro ), Portugal, Grecia y Europa Central.

Características: Arbusto con hojas opuestas, enteras, coriáceas, persistentes; flores monoicas, dispuestas en geomérulos axilares. Arbusto lampiño, muy tortuoso y con la corteza del tallo grisáceo.

Clima: El propio de las regiones cálidas y subcálidas del antiguo continente.

Madera: La madera del tallo, ramas y raíz es dura, compacta, homogénea de color amarillo de limón, de corte limpio y capaz de un bello pulimento. Utilizada para hacer instrumentos de música, bolillos, juguetes, cucharas y tenedores, es fácil de ser grabado.

Brezo ( o < urce> )

Género: Erica L.

Especies: 420 especies. Familia: Vacciniáceas.

Origen: Región mediterránea.

Características: Arbusto muy ramoso, lampiño, con hojas sencillas, pequeñas, lineales o lanceoladas, estrechas, alternas, esparcidas o verticiliadas. La raíz que llega a ser muy gruesa se emplea como combustible y también para fabricar carbón y ramas para construir escobas.

Suelos: Crece sobre rocas y dentro de los bosques.

Madera: La madera de las raíces, muy voluminosa, sirve para hacer pipas.

### Caoba

Género: Swietenia Mahagoni L.

Especies: 3 especies. Familia: Meliácias.

Origen: Jamaica, Venezuela, Cuba, Antillas.

Características: Arboles grandes con madera de color pardo rojizo y hojas alternas.

Suelos: Crece en los terrenos pedregosos.

Madera: Lisa, fina, dura, compacta y con veteado contínuo careciendo de nudos. Utilizada para la construcción de muebles.

### Castaño

Género: Castanea Sativa.

Especies: Castanea pyramidalis, Latifolia y Discolor.

Familia: Castanáceas.

Origen: Sur de Europa (de Grecia a Portugal), algunas islas del Mediterráneo y región caucásica.

Características: Arbol de hojas grandes, alternas y aserradoespinosas, con tronco ramoso y altura de 35 m. y corteza cenicienta.

Fruto: Las castañas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Caliente ya que no soporta ni los fríos intensos ni las heladas fuertes. Crece en montañas poco elevadas y en lugares descubiertos expuestos hacia el Noroeste o Este.

Suelos: Terrenos sueltos, profundos, frescos y ricos en sílice.

Madera: De color amarillento, semidura, flexible, elástica, de fibra fina. Se utiliza para hacer barriles, perchas, astiles, mangos para horcas, madreñas, muebles, etc...

#### **CEDRO**

Género: Cedrus Loud.

Especies: Cedrus Libani, Adlantica, Deodara.

Familia: Pináceas. Origen: Líbano.

Características: Arbol grande que alcanza hasta 40 m. de altura. Copa espesa cónica, formada por ramas largas y robustas.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: Los cedros son sensibles a los inviernos demasiado rigurosos.

Suelos: Terreno seco, arenoso y profundo, perjudicándole los arcillosos y compactos.

Madera: De color marrón claro, con anillos de crecimiento muy definidos. Desprende un agradable aroma. Es compacta y de gran duración.

#### CEREZO

Género: Prunus Sp. Cerassus L.

Especies: Cerezo silvestre y el negro americano, etc...

Familia: Rosáceas.

Origen: Zonas templadas del Hemisferio Norte.

Características: Arbusto de corteza lisa que se desprende fácilmente en láminas delgadas, hojas bastante grandes, ovallancioladas, muy verdes.

Multiplicación: Por semilla, renuevo e injerto.

Clima: Fresco. Las costas del mar no son favorables. Se da mejor en alturas, pendientes y llanos en los que circule el aire.

Suelos: Terrenos secos y pedregosos y contrarios los húmedos y demasiado compactos.

Madera:De color pardo rosado. Es fácil de trabajar y muy apreciada por carpinteros, torneros, ebanistas y fabricantes de instrumentos.

#### **CIPRES**

Género: Cupressus L.

Especies: 20 especies.

Familia: Pináceas.

Origen: Zonas cálido-templadas; regiones templadas de Asia, en la mediterránea, en América del Norte y en Méjico.

Características: Arbol siempre verde, con hojas pequeñas, escaniformes dispuestas en cuatro o seis series empizarradas y provistas en el dorso de una glándula. Forma piramidal y fusiforme.

Multiplicación: Por semilla.

Clima. El propio de las regiones cálido-templadas.

Suelos: Se adapta a suelos pobres y secos y soporta la caliza.

Madera: De color pardo amarillento claro, de textura fina. No es, resinosa, pero desprende un ligero aroma. Es dura y se ha tenido por incorruptible.

## CHOPO (Sinónimo del álamo)

Género: Populus pyramidalis.

Características: Arbol de ramas muy erguidas, casi aplicadas al tronco. Arbol característico de las riberas de los ríos, de los arroyos y de las zonas donde abunda el agua.

Madera: Liviana. De color blanco ligeramente amarillento, con veteado azul.

#### **EBANO**

Género: Diospyros sp.

Especies: Importante, el ébano negro.

Origen: India y los países tropicales del Viejo Continente. Región indoeuropea. Madagascar.

Características: Color pardo negruzco muy oscuro, con zonas más claras.

Clima: El propio de las regiones tropicales.

Madera: De color negro azabache o marrón oscuro con vetas negras. Muy compacta. Se emlpea en las teclas negras de todos instrumentos de teclado. Aveces, se le embuten piececitas de marfil.

#### **ENCINA**

Género: Querus sp.

Especies: Crispa, Fastigiata, etc.

Familia: Fagáceas. Origen: Europa.

Características: Arbol de corteza hendida y hojas persistentes, de peciolo corto y espinosas: llega a tener unos 12 m. de altura.

Multiplicación: De barbado o de semilla.

Clima: Propia de zonas cálidas y de algunos países tropicales.

Suelos: Aridos y poco profundos de tierras sueltas y areniscas mejor que en gruesas y pesadas. Muy bien en el fondo de los valles estrechos en donde la capa vegetal presenta un espesor considerable.

Madera: De color marrón claro y presenta dibujos debido a los anillos de crecimiento.

#### **ENEBRO**

Género: Juniperus sp. Especies: 30 especies. Familia: Pináceas

Origen: Regiones alpinas y subalpinas de Europa, Siberia, América del Norte, Argelia y el Himalaya.

Características: Arbolito de 10 m., con hoja aciculares punzantes y como fruto unas bayas que dan la enebrina y la ginebra.

Multiplicación: Espontáneo en toda Europa, Norte de Africa, y de América.

Clima: Muy resistente al frío y al calor.

Suelos: Se adapta a todos pero prefiere los pedregosos y calizos.

Madera: De color pardo rojizo, de textura fina, no resinosa pero de agradable olor. Se utiliza para hacer cajas de cigarros y para lapiceros.

#### FRESNO

Género: Fraxinus sp.

Especies: Fraxinus excelsior.

Familia: Oleáceas.

Origen: Regiones templadas del Hemisferio Septentrional. Características: De corteza lisa y con grietas profundas en el

tronco cuando envejece.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: No resiste temperaturas inferiores a 1,5°C. Vive bien en climas templados.

Suelos: Se da bien en las llanuras y valles donde hay humedad, pero en las montañas le perjudica el aire.

Madera: Blanca anacarada. Compacta y untuosa al tacto.

#### **HAYA**

Género: Fagus sylvatica L.

Especies: F. sylvatica ( europea ) y F. orientalis ( asiática ) y otras dos más.

Familia: Fagáceas.

Origen: Zona templada del Hemisferio Norte.

Características: Tronco recto y corteza lisa. Hojas caducas de contorno ligeramente dentado. Fruto: el hayuco.

Clima: Se caracteriza por una temperatura de 16 a 18°C, un 70% de humedad relativa y 250 mm. de lluvia caída durante el período vegetativo y ausencia de heladas de mayo a septiembre. Media anual de 7 a 2°C y mínima de-25°C. Soporta la sombra.

Suelos: Ligeros y calizos. Falta en el norte de Galicia. Profundos y ricos en cubierta humífera que ponga a su disposición gran cantidad de sales asimilables. En España baja hasta el Hayedo de Montejo (Madrid).

Madera: Blanca y presenta dibujos veteados o moteados. Pesada, elástica y de gran resistencia, de olor característico. Resiste poco la sequía y emplea en la construcción naval, muebles, sillas, cazuelas, juegos de ajedrez, husillos, mangos, fundas de instrumentos de música, remos, zuecos y aros para tamices.

#### **MANZANO**

Género: Malus sylvestris.

Especies: 6 especies importantes.

Familia: Rosáceas.

Origen: Europa ( menos las regiones septentrionales ) y Asia Occidental.

Características: 10 m. de altura, tronco corto y copa redondeada. Ramas casi horizontales.

Multiplicación: Semilla, estacas, sierpes e injertos de púa y escudete.

Clima: Sitios abrigados y en altura de países templados y hasta de los fríos, si no son excesivos.

Suelos: Tierras sueltas y ligeras con buen fondo.

Madera: Clara o pardo rosado, de textura muy fina y uniforme.

#### NARANJO

Género: Citrus.
Especies: Varias.
Familia: Rutáceas.

Origen: Sureste de Asia.

Características: Arboles con hojas esparcidas, ternadas, con o sin espinas.

Multiplicación: Estaca, acodo e injerto.

Clima: No vegeta a alturas mayores de 400 m. a la proximidad de las costas ni en las superficies a 250 en el interior.

Suelos: Arena silícea, con algo de arcilla y caliza de mucho fondo y susceptible de poderse regar con frecuencia durante el verano.

#### **NOGAL**

Género: Juglans sp. regia.

Especies: J. regia (europea) y J. nigra (Estados Unidos y Canadá).

Familia: Yuglandáceas.

Origen: Regiones templadas y cálidas del Hemisferio Norte.

Características: Tronco de corteza agrietada y escanosa. Hojas caducas, alternas y compactas. Fruto: la nuez.

Multiplicación: Por semilla, rama desguajada e injerto.

Clima: Templado y algo fresco. Prefiere valles y sitios abrigados. Teme inviernos muy rigurosos y las heladas en primavera.

Suelos: Terrenos secos y ligeros y en las rocas hendidas.

Madera: No pierde ni absorbe humedad y presenta veteado. Se empleó para los muebles hasta el siglo XVIII en que se sustituye por la caoba. La madera es dúctil, pesada y no muy dura, tallable y permite elpulimento. Se dedicó a escritorios, arcas, bancos, mesas y sillas. Sin embargo, el nogal siempre se ha tenido como perjudicial. Se cree que las aguas que pasan por debajo de él producen el bocio (Asturias) y y está muy extendida la creencia de que la sombra del nogal produce enfermedades. En Aragón, se cree que quedarse dormido a la sombra de una noguera, sin cubrirse la boca del estómago, produce un corte de digestión seguro.

#### OLIVO

Género: Olea europea.

Especies: O. Hochtetteri y O. Welwitschii, si bien se conocen 31.

Familia: Oláceas.

Origen: Países mediterráneos.

Características: Arbol del tronco grueso, ramificado desde muy abajo, mas nudosas y angulosas, corteza gruesa con grietas profundas y hojas pequeñas.

Multiplicación: Por siembra, estacas, acodos, raíces, brotes e injertos.

Clima: Templado, pudiendo alcanzar la temperatura de 19°C.

Suelos: Sustanciosos y areniscos que abundan en guijos, los calcáreos y los volcánicos.

Madera: De color beige o marrón, con vetas más oscuras, grises o negras y de textura fina. Se emplea en ebanistería y talla menuda.

#### **OLMO**

Género: Ulmus.

Especies: 16 especies. Familia: Ulmáceas.

Origen: Hemisferio Norte.

Características: Tronco derecho y lleno, corteza lisa y cenicienta en los jóvenes que luego se resquebraja, copa ancha con ramas y hojas de peciolo corto.

Multiplicación: Por semillas, acodos, estacas y renuevos.

Clima: Templado y cálido a la vez que sitios de alguna frescura.

Suelos: Terrenos sueltos de fondo.

Madera: De marcado dibujo debido a los anillos de crecimiento y de textura gruesa, es muy apreciado en ebanistería.

### PALISANDRO ( o Jacarandá )

Género: Dalbergia nigra. Machaerium.

Especies: 60 especies. Familia: Bignoniáceas.

Origen: India y Brasil y América Central.

Características: Arbol erguido, con hojas pequeñas y alternas.

Madera:De colorido oscuro casi marmóreo, con finura, veteado y olor agradable y muy dura.

#### PERAL

Género: Pyrus comunis. Especies: 60 especies. Familia: Rosáceas.

Origen: Zona templada y septentrional.

Características: Ramillas espinosas, con hojas caducas y alternas.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: Temperatura bastante elevada para madurar los frutos aunque un exceso de calor le perjudicaría.

Suelos: No se da bien en suelos demasiado secos ni en los muy húmedos, las tierras impermeables y los terrenos guijarrosos. Necesita tierras ricas en materias fertilizantes, nitrógeno, ácido fosfórico y potasa. Suelos arcillosilíceos y ricos en humus.

Madera: Pardo rosada pálida, de textura muy fina y uniforme, más que la de manzano. La madera del peral silvestre es dura, rojiza, suave, compacta y lisa. A la madera de peral no le descompone la sal, por lo que ha sido empleada para hacer los canales en las salinas.

#### **PINO**

Género: Pinus.

Especies: 70 especies ( silvestre, marítimo, laricio, piñonero, etc.).

Familia: Pináceas.

Origen: Europa, Asia y los Estados Unidos. Características: Arbol siempre verde y resinoso.

Multiplicación: En viveros, a voleo, en surcos, cuadros y albitanas.

Clima: Resiste el frío y el calor. Prefiere la luz. Suelos: Es indiferente a la composición de suelos.

Madera: De color amarillo claro, de fibra muy recta, elástica y resinosa y se trabaja muy bien.

#### **ROBLE**

Género: Quercus.

Especies: Roble albar, roble borne y roble negral.

Familia: Caducifolias.

Origen: Centro y Oeste de Europa.

Características: Arbol de hojas lobuladas o dentadas, caducas y tronco casi recto.

Clima: Húmedo.

Suelos: Crece sobre suelos silíceos pobres.

Madera: De color pardo amarillento, dura y compacta. Se emplea en la construcción y en la ebanistería. Tiene gran resistencia a la intemperie.

#### **SAUCE**

Género: Salix sp.

Especies: Salix caprea y salix babilónica, entre otras.

Familia: Salicáceas.

Origen: Zona templada y fría del Hemisferio Boreal.

Características: Arbol de 15 a 20 m. de altura, con corteza del tronco hendida en sentido longitudinal y hojas lanceoladas, finamente dentadas, blancas y sedosas por el envés.

Multiplicación: Por estacas o ramas.

Clima: Crece en las riberas y lugares húmedos de la región eurosiberiana. Es insensible a los fríos invernales.

Suelos: Frescos y húmedos, aunque se adapta a los secos.

Madera: Parecida a la del álamo, presenta correosidad y blandura. Es blanca, ligera y muy blanda, de hebra gruesa fácil de hendir y tenaz al doblarla.

#### TILO

Género: Tilia.

Especies: 6 importantes.

Familia: Tiliáceas.

Origen: Regiones templadas del Hemisferio Norte.

Características: Tronco de corteza lisa que luego se agrieta, hojas caducas acorazonadas.

Suelos: Se adapta a todo tipo de suelos, pero en los secos pierde las hojas.

Madera: Clara, casi blanca y en contacto con el aire, marrón pálido. De textura fina y uniforme, desprovista de dibujo. Es un árbol metorológico venerado.

#### 1.8.5. MADERAS INDICADAS

Tilo (Tilia Vulgaris). Alrededor de medio kilo cada decímetro cúbico. Tiene un tono amarillento, es de fibra apretada y de veta poco realzada. Es muy apropiada para la talla, pues siendo firme no resulta excesivamente dura. No tiene mucha durabilidad y la carcoma la ataca.

Nogal (Juglans regia) Pesa entre los seiscientos y ochocientos gramos por decímetro cúbico. El color es marrón bastante frío y la fibra muy apretada. Algunas veces tiene un veteado muy bonito y otras es prácticamente lisa. Es muy apropiada para todo tipo de talla.

Caoba de Honduras (Swietenia macrophylla). Pesa alrededor de los cuatrocientos o seiscientos gramos por decímetro cúbico. El color es marrón rojizo, y la fibra relativamente apretada. El veteado varía desde el muy complicado hasta el completamente liso. La fibra puede resultar incómoda para la talla, y en ocasiones corre en tiras paralelas de dirección opuesta. No la ataca la carcoma, por lo que resulta especialmente apropiada para piezas de interior.

Caoba cubana (Swietenia mahogoni). Unos setecientos gramos cada decímetro cúbico. De tono marrón rojizo con depósitos de un polvo blanco en los poros. Puede ser lisa o de veteado rico.

Es más dura que la de Honduras y más apropiada para talla. La superficie se pule por simple fricción, pero tiene tendencia a astillarse. Es dificil de conseguir.

Caoba africana (Khaya ivorensis). Entre los quinientos y los setecientos gramos cada decímetro cúbico. Tiene un color marrón rojizo. Varía mucho en calidad, desde fibra abierta a bastante dura a relativamente blanda. Algunos tipos se tallan fácilmente, y otros no son tan apropiados. Algunas veces se comba.

Roble inglés (Quercus robur). Pesa entre ochocientos y novecientos gramos el decimetro cúbico. Suele ser muy dura, pero se talla bien. La fibra es poco apretada, lo que hace que resulte poco apropiada para tallas delicadas. Es muy duradera, y tiene algo de tendencia a deformarse. Cuando está cortada al cuarto quedan visibles los rayos, dando un veteado muy rico.

Peral (Pyrus communis). Alrededor de los ochocientos gramos por decímetro cúbico. De color amarillento y quizá algo rojizo. Es excelente para la talla, quedando perfecta la superficie al salir de la herramienta de talla. A no ser que esté muy bien curada se puede deformar.

Roble europeo. Las mismas características que el inglés, pero de madera

más blanda.

Roble japonés (Quercus mongolica). Más ligero que el inglés, pero de apariencia similar. También es más blando de fibra y menos apretada. Es muy apropiado para la talla y no tiene mucha tendencia a deformarse.

Sicomoro (Acer pseudoplatanus). Alrededor de los setecientos gramos por decímetro cúbico. Color muy claro que se hace amarillento al ser expuesto a la luz. Se puede conseguir en trozos grandes. Tiene fibra apretada y resulta dificil de tallar.

Teca (Tectona grandis). Pesa alrededor de ochocientos gramos el decimetro cúbico. Es de tono beige frío y tiene líneas negras. Es una madera muy grasa y tiene la fibra muy suelta. No agarra bien la cola, pero es fácil de tallar y resulta excelente para piezas que vayan a ir colocadas a la intemperie.

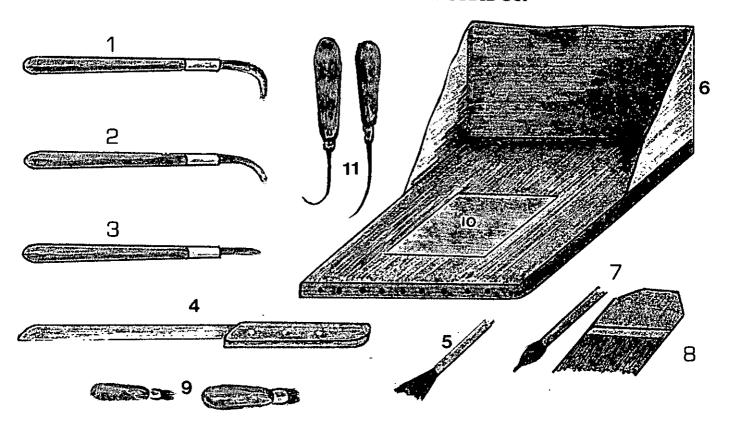
Tola blanca (Gossweilerodendron balsamiferum). Pesa unos quinientos cincuenta gramos cada decímetro cúbico. El tono varía desde el rosa amarillento al marrón rojizo. Resulta blanda y la fibra está medianamente apretada. Es muy apropiada para la talla.

Pino. Varía mucho según las especies y la calidad. El mejor el pino albar(Pinus strobus) que es fácil de tallar, aunque conviene hacerlo con herramientas bien afiladas y el bisel grande. El pino báltico (Pinus sylvestris) no es tan apropiado para la talla, pues las capas alternativas de fibra dura y blanda hacen dificil la presión del corte. También resulta esencial tallarlo con herramientas bien afiladas. Conviene evitar los nudos siempre que sea posible. El pino parana no es apropiado para la talla.

Padauk (Pterocarpus dalbergioides). Viene a pesar alrededor de un Kilo cada decimetro cúbico. Tiene un rico tono rojizo y a veces marcas de color más oscuro. Tiene tendencia a oscurecerse al exponerlo a la luz. La fibra es bastante abierta y por lo tanto no es adecuado para los trabajos delicados, pero talla bien.

Maderas duras de gran densidad. Entre ellas incluye el ébano, el lignum vitae, el boj etc. Generalmente se vende al peso, y sólo se puede conseguir en trozos pequeños. Su fibra densa las hace muy apropiadas para piezas delicadas, pero son dificiles de tallar, debiéndose utilizar gubias con biseles largos. De hecho muchas veces se emplean buriles de grabador.

## 1.9. INSTRUMENTOS DE DORADOR



- 1,2,3. AGATAS DE DISTINTAS FORMAS PARA BRUÑIR EL ORO.
- 4. CUCHILLO PARA CORTAR EL ORO
- 5. APLACADOR DE PLUMA DE AVE PARA ASENTAR EL ORO
- 6. POMAZON DONDE SE DEPOSITA Y CORTA EL ORO
- 7. PINCEL DE PLUMA DE AVE PARA MOJAR LAS SUPERFICIES
- 8. PELONESA CON LA CUAL SE TOMA EL ORO
- 9. FROTADORES PARA BRUÑIR EL BOL.
- 10. PAN DE ORO DISPUESTO PARA CORTAR
- 11. RAEDERAS PARA RASPAR LAS SUPERFICIES

## 1.9.1. INSTRUMENTOS Y DESCRIPCIÓN

Pomazón o almohadilla.- Es sobre el cual se deposita y corta el oro. Es una especie de almohadilla de fino espesor de unos 15 X 25 cms. confeccionado con algodón y serrín cubierto de cuero suave. Va de codo a muñeca y lleva una visera en tres de sus lados de forma achaflanada para que el oro vuele. (Fig. 10)

Cuchillo de dorador.- Este instrumento sirve para cortar el oro; suele ser hoja larga y de filo recto (no muy afilado). El movimiento de corte debe ser de vaivén, sin que la hoja se desplace por el cuero para no cortarlo. (Fig. 4)

Pelonesa.- Sirve para transportar el oro y suele ser de pelo de marta. Es de pelo largo y suave que va insertado en un cartón duro. (Fig.8)

Aplacador.- Es un pincel abierto de pelo de marta o meloncillo. Sirve para transportar pequeños trozos del oro y ejercer una suave presión para asentarlo en el momento de pegarlo. Suele ir embutido en pluma de ave. (Fig. 5)

Pincel.- Suele ser de pelo suave, abundante y tupido pelo; sirve para mojar las superficies con la templa para posteriormente pegar el oro. (Fig. 7)

Piedras de agata. Estas piedras sirven para bruñir el oro. Actualmente se fabrican en diferentes tamaños y formas. Antiguamente se bruñía con un colmillo de perro o de oso y también con pedernal. (Figs. 1, 2 y 3)

Frotadores.- Suelen ser pinceles de cerda muy corta y dura; con los cuales se frota hasta pulir las superficies cubiertas por el bol. Antiguamente solía pulirse el bol con esparto. (Fig.9)

Raederas.- Son una especie de hierros con mango y diferentes curvaturas en sus extremos; sirben para raer o repasar las superficies embotadas por el aparejo, sobre todo, en fondos y detalles. (Fig. 11)

# CAPÍTULO 2 FÓRMULAS

## 2.1. COLAS Y TEMPLAS DE GELATINA AL USO

Conviene tener en cuenta a la hora de preparar las templas, sobre todo aquellas que componen el aparejo, la región climática done se realiza la obra. No es lo mismo un clima frío y seco, que un clima húmedo y templado; debiendo ser más suaves en las zonas frías, para evitar que cuartee y más fuerte en aquellas templadas. Con buen criterio y acierto dice Pacheco: "Conviene tener en cuenta las tierras donde se hallare el maestro: si son calientes o frías, para aplicar el los engrudos convenientemente". (4)

## APAREJO Y PRIMERAS MANOS DE IMPRIMACIÓN A LA MADERA

#### 2.1.1. SISTEMA CASTELLANO

100 gramos de cola seca de conejo por 800 cm3. de agua.

#### 2.1.2. SISTEMA CORDOBÉS

100 gramos de cola seca de conejo por 650 cm3 de agua.

## 2.1.3. SISTEMA ONUBENSE

100 gramos de cola seca de conejo por 500 cm3. de agua.

#### 2.1.4. SISTEMA SEVILLANO

100 gramos de cola seca de conejo por 600 cm3. de agua.

## 2.1.5. COLAS DE PESCADO AL USO (PISCIS)

1 hoja de cola de pescado gruesa por 220 cm3, de agua

#### 2.1.6. PARA PEGAR LA PLATA

25 cm3. de agua por 10 cm3. de cola piscis al uso.

#### 2.1.7.COLA FLOR

Se entiende por cola flor, aquella que se prepara para el aparejo.

## 2.1.8. REFUERZO Y PEGADO DEL ORO

#### 2.1.9. ORO BRUÑIDO

25 cm<sup>3</sup>. de agua destilada.

3 cm3. de cola de pescado.

4 cm<sup>3</sup> de alcohol de 96°.

#### 2.1.10. ORO MATE

25 cm<sup>3</sup>. de agua destilada.

6 cm3. de cola de pescado.

4 cm3. de alcohol de 96°.

Con esta templa, se da una mano a toda la superficie cubierta por el bol, a ser posible tibia, por su contenido en cola. A las partes que no van bruñidas se le suele dar una segunda mano con la composición de la segunda fórmula.

#### 2.1.11. RESANES SOBRE ORO BRUÑIDO

25 cm<sup>3</sup>. de agua destilada.

6 cm3.. de alcohol de 96°.

Debe tenerse en cuenta, que el bruñido de los resanes, debe realizarse transcurrido poco tiempo, pudiéndose comprobar perfectamente por el sonido de la parte húmeda comparándola con cualquier otra de las partes secas.

#### 2.1.12. RESANES SOBRE ORO MATE

Se puede resanar con la misma templa que se dio para reforzar el bol.

## 2.1.13. LIMPIADO DEL ORO ANTES DE SER ESTOFADO

2,5 cm3. de agua destilada.
7 cm3. de alcohol de 96°.

La cantidad a preparar dependerá de la superficie que se desee limpiar.

## 2.2. BARNIZ PARA CARNACIONES A PULIMENTO

250 cm3. de aceite de linaza.

3 cabezas de ajos peladas.

gramos de goma arábiga.

#### 2.2.1. PREPARACIÓN

Se pone a cocer a fuego rápido añadiéndole las tras cabezas de ajos peladas; cuando estos adquieran un color dorado se retiran del fuego y se introduce una pluma de ave, si la pluma sale quemada será el momento de añadir la goma en polvo, se deja hervir lentamente a la vez que se remueve constantemente hasta su completa disolución. Finalmente se pasa por un tamiz para eliminar todas las impurezas.

#### 2.2.2. GOMA LACA

1 Volumen de goma laca por 10 de alcohol.

Con la goma laca no se debe trabajar a temperaturas de ambiente frías, ya que esta tiende al craquelado. Para evitar este problema se aplica calor al mismo tiempo que se está dando, favoreciendo un secado más rápido y seguro. Tampoco conviene una goma excesivamente densa por que con el tiempo se torna parda.

#### 2.3. TEMPLA PARA EL BOL

(SISTEMA CASTELLANO)

100 cm3. de cola al uso. (Válida la que se usó en el aparejo).300 cm3. de agua limpia.

5 gramos de grafito molido.

#### **PREPARACIÓN**

Lista la templa se le añade el bol hasta obtener un cuerpo lo suficientemente cubriente; para las últimas manos, se añadirá más bol de forma que resulte más cubriente.

El bol solía prepararse en un recipiente de barro para conservar mejor la temperatura, <u>va que este debe darse tibio</u>, y a ser posible en ambiente cálido nunca caliente ni excesivamente frio.

#### **COMPROBACIÓN**

En la primera mano, si el color es intenso y poco cubriente, se entenderá que está escaso de cola; por el contrario, si al frotar una vez seco, adquiere un color negruzco, será señal de que tiene abundancia de cola. En ambos casos, y siempre que sea al principio puede arreglarse, si esta fuerte se añadirá agua, si flojo cola.

#### 2.3.1. TEMPLA PARA BOL YA PULIMENTADO

(SISTEMA CASTELLANO)

25 partes de agua por 4 de cola al uso, mezcladas también con 4 partes de espíritu de aguardiente (alcohol).

Con esta templa tibia, se da una mano a todas las superficies emboladas. Las partes que van bruñidas se da una segunda mano, añadiendo una parte más de cola.

## 2.4. TEMPLE A LA YEMA DE HUEVO

Se prepara los pigmentos, a ser posible lavados por decantación, humedeciéndolos y batiéndolos con agua, mejor si es destilada, pero vale un agua potable corriente. Se remueven bien con el agua dejándolos reposar hasta que el pigmento quede depositado en el fondo del recipiente, y el agua queda arriba con las impurezas que el pigmento pudiera tener. Con cuidado se va cambiando y agitando y volviendo a dejar reposar entre agua y agua, hasta que esta resulte limpia.

Finalizada esta operación el pigmento se mantiene cubierto con dos dedos de agua, la suficiente como para inclinar el recipiente hacia un lado, y con espátula de madera poder extraer la cantidad necesaria en cada momento. Conviene protegerlo siempre por un trapo que medie entre la tapa y recipiente; es mejor que este sea de boca ancha y cierre esmerilado.

El pigmento y la yema de huevo se deben batir muy bien sobre un cristal o moleta en una proporción aproximada de un 50%. Se sabe que el temple está bien hecho cuando al secarse no cuartea.

Para separar la yema de la clara una vez partido el huevo, se pasa de una cáscara a otra hasta perder la clara por completo. A continuación ponemos la yema en la palma de la mano y retiramos la telilla que la envuelve. Es muy conveniente guardar yema en recipientes pequeños y no se corrompa tan rápidamente.

#### 2.5. TEMPLA PARA BOL AL HUEVO

1. clara de huevo por 250 cm3. de agua.

(1) Se bate la clara a punto de nieve y se añade el agua, mezclándola bien hasta obtener una mezcla homogénea. Se tamiza la mezcla y se deja reposar unas 24 horas.

Pasado este tiempo templamos el bol con este agua-cola removiendo muy bien; sin olvidar que las manos de bol oscilan entre seis y ocho manos, por tanto debe resultar un bol suave y no excesivamente cargado. Se da con pincel suave y procurando que este no deje huella.

#### 2.6. SISTEMA SEVILLANO

(2) Se toman 225 cm3 de agua, mezclados con el volumen de una castaña grande de cola de conejo al uso. Con esta templa se prepara el bol de la misma manera que en la fórmula anterior, procurando ligar bien el bol con la templa.

<sup>1.</sup> Cennino Cennini. Libro del Arte. Pág.167.

<sup>2.</sup> Francisco Pacheco. Arte de la Pintura, libro 3º capítulo VII, pág.126.

## CAPÍTULO 3 PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

## 3.1. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

Las fases del proceso policromo son cuatro y de aplicaciones sucesivas: aparejado, dorado, estofado y encarnación, esta última culmina con la matización de sombras. perfilado de ojos y boca, para terminar con un barnizado de protección y lustre que proteja de agentes externos.

En muchas ocasiones, el escultor se comprometía a entregar la talla ya lechada, es decir, preparada para recibir el dorado y la policromía. Esta misión se confiaba al taller de policromía, que la mayoría de las veces era ajeno al propio escultor. Estos talleres eran dirigidos por un maestro, donde cada uno de los operarios tenía su cometido o especialidad concreta, limitándose el maestro a intervenir únicamente en aquellas partes de labor más delicada.

#### 3.1.1. PREPARACIÓN PREVIA

La operación previa a la policromía es el aparejo, sobre el que se asientan sucesivamente el dorado y la pintura. "Tal operación es muy semejante a la que se practica en la pintura sobre tabla, para lo cual se escogía la época más calurosa del año, para que las sucesivas capas de aparejo estuvieran bien secas, desechando los meses más frios, dos meses antes de navidad y dos después". (5) Pese a ser un proceso que queda oculto, los pintores concedían suma importancia al aparejado, su duración y consistencia dependía de las manos que se dieran. Esta fase requería otra anterior que consistía en limpiar la superficie de polvo, grasa y manoseado por medio de una agua de cola, después de haber sido alisada la superficie. Costumbre muy extendida era el quemar los nudos y extraerlos, posteriormente dichas zonas se untaban con ajo con el fin de evitar que el sudor de la resina no hiciera saltar el aparejo. Esta fórmula evitaba que la sustancia resinosa saliera al exterior y el nudo pudiera soltarse, produciendo un considerable deterioro en el dorado.

#### 3.1.2. APAREJADO

Durante el período de espera, la talla en su estructura ha sufrido modificaciones y cambios produciéndose grietas en la madera. Las grietas o hiendas surgidas en la superficie eran subsanadas mediante la introducción en las ranuras de cuñas, chirlatas, lienzos encolados, grapas y clavos que luego eran emplastecidos. A este respecto Cennini nos dece: " si hubiese algún clavo o punta que sobresaliese del plano, húndelo bien dentro de la tabla. Después pega con cola un trozo de estaño batido en forma de monedas allí donde estén las puntas del hierro: esto se hace para que el orín del hierro no aparezca nunca por encima del yeso". (6) De esta forma, la escultura quedaba lista para recibir la primera mano de templa de cola, que algunos doradores mezclaban con la misma el jugo de unas cuantas cabezas de ajos triturados y cocidos al mismo tiempo, para favorecer mejor la adherencia, sobre todo, en aquellas zonas resinosas. Esta se daba muy caliente que abriera el poro de la madera, a la vez que producía una textura rugosa que permitiera una mejor adherencia al aparejo, que oscilaba entre cuatro y ocho manos, ni muy finas ni muy gruesas, dependiendo de la densidad que tuviera el el aparajo, siendo necesario un perfecto secado natural de una mano a otra. La densidad del aparejo, al igual que numero de manos, siempre estuvo condicionada al tipo de talla, y tamaño de labor realizada.

Para llegar al proceso de aparejado, se consideraba importante la mediación de un tiempo prudencial entre la terminación de la talla y su policromado. Esta espera favorecía la seca de la madera, llegando a ser en ocasiones hasta de diez años; siendo los meses más benignos entre primavera y verano.

Las últimas manos se daban con pincel suave y un yeso mate, bien molido y cernido, menos fuerte de cola según aumentaba el numero de

manos, añadiendo un poco de agua en cada una de ellas, para compensar evaporación producida por los sucesivos recalentamiento; tratando siempre de conservar hasta las formas más sutiles, -aunque los buenos pintores no necesitaron de un aparejo grueso, sino que consideraron suficiente una leve imprimación que impidiera la absorción del color, que a veces, consistía en una simple aguacola que permitiera pintar y matizar a punta de pincel; tal es el caso del granadino Alonso Cano-

Finalizada esta operación, se procedía al lijado del aparejo mediante escofina y lija de distintos granos, allí donde estas no entraban se utilizaban unos hierros llamados rascaderas o raederas, que permitían llegar a los lugares más estrechos y profundos.

#### 3.I.3. EMBOLADO

Sobre las parte que iban a ser doradas, se aplicaba también entre seis y ocho manos de bol, que a la vez que servían de almohadilla al oro para ser bruñido, permitía una mejor adherencia si el dorado era al agua.

La operación de aplicar el bol es un proceso delicado, cuya dificultad consiste en lograr una templa perfecta, lo más exacta posible en la cantidad de cola, ya que el posterior bruñido del oro depende enteramente de este proceso. El bol debía de darse muy estirado, sin que el pincel dejara la más mínima huella, cubriendo todas las zonas por igual, no dando otra mano hasta que la anterior estuviera completamente seca y de forma natural. Es conveniente que en las ultimas manos la templa sea menos fuerte, para que no tire. Una vez que se habían las manos suficientes, se procedía con un frotador hasta dejar la superficie totalmente pulimentada, si la templa había sido buena, el brillo era limpio, transparente e intenso. Llegado este momento se debía tener mucho cuidado de no tocar la pieza con las manos y evitar la grasa; las superficies engrasadas traen como consecuencia una doradura tomada y un posible desprendimiento Todo el proceso mencionado, quizás sea el

más dificil de todo lo que concierne a la policromía, requiere mucha experiencia y nunca se dejaba a los ayudantes o aprendices preparar el bol, y, aún menos la templa.

Por último se preparaba una templa mucho más rebajada que al uso; aproximadamente una parte de cola al uso en diez partes de agua con la se daba una mano a todas las superficies a dorar. Esta templa servía para que el oro agarrara perfectamente a la susperficie del bol.

#### 3.1.4. EL PROCESO DEL DORADO

El pegado del oro, requiere mucha experiencia, y, sobre todo mucha pulcritud y limpieza. Los panes de oro enormemente finos, no se pueden tocar con los dedos ni respirar bruscamente cerca de ellos. Generalmente se empleaba el oro puro y de buen cuerpo, es decir, mucho más grueso que el fabricado actualmente, que por regla general son sumamente finos.

El oro se deposita sobre el pomazón, este cae por si sólo del librillo al pomazón. Con el cuchillo se van cortando los trozos del tamaño deseado sobre la almohadilla del mismo. Se toma trozo a trozo con la polonesa -en ocasiones es conveniente el frote de las cerdas sobre el cabello para producir una carga estática, esto permite levantar con facidad la hoja de horo- o aplacador (según tamaño) posándolo sobre la superficie mojada de forma suave, teniendo la precaución que el oro sobresalga de la pelonesa para evitar que esta se ensucie y ala vez vaya montado. El pan de oro es atraído como un imán por la superficie que previamente hemos mojado uniformemente con una templa suave para pegar. Si quedaran arrugas, sobre todo, en las hendiduras de difícil acceso pueden quitarse con el aplacador o con un algodón, haciendo una leve presión sobre el mismo, así hasta cubrir la superficie destinada a tal fin. El oro debe ir siempre montado, de forma que se evite en lo posible los resanes, siempre mojando la misma proporción de espacio que el tamaños

del oro, colocando las piezas de tal forma que el escurrido vaya siempre hacia abajo, evitando que el oro se ensucie.

Es muy conveniente dorar primero las superficies mates, darles la templa, y después dorar los bruñidos.

Cuando el oro está seco, se procede al bruñido con la tradicional piedra de ágata en forma de colmillo, normalmente no deben transcurrir más de 24 horas en condiciones normales, ya que el excesivo secado no favorece ni facilita el buen bruñido. Para saber si el aparejo está seco, se roza con la piedra haciendo una leva presión, si el brillo que sale es intenso es la mejor prueba de que está seco, si el brillo es ténue, aún conserva demasiada humedad.

Antiguamente se consideró la conveniencia de dar una mano de goma laca a todas las partes, tanto si se dejaban mate o pulimentadas. Esta mano de goma laca tenía la misión de evitar dañar el oro al ser esgrafiado a la hora de realizar cualquier estofado sobre la superfície

#### 3.1.5. DORADO A LA SISA

Se denomina dorado a la sisa cuando el aparejo se cubría con una capa de cera. Esta técnica se empleó mucho durante el siglo XV, permitiendo imitar los más suntuosos y finos brocados, pero lo que en principio parecía una buena técnica, con el tiempo tuvo que ser desechada, la cera se ennegecía y el oro mate se tornaba sucio, siendo sustituido este tipo de estofa, por otra tallada en relieve sobre la propia madera o yeso del aparejo, o incluso podía ir superpuesto. También existía otra técnica que se conoce con el nombre de barbotina, que se realizaba a punta de pincel con el mismo yeso que se aparejó la figura, permitiendo realizar bellísimas estofas, que al contrario que la cera permitía un perfecto bruñido.

#### 3.1.6. PREPARACIÓN DEL APAREJO

Este tipo de cola por su dureza, debe de partirse con tenazas en trozos pequeños, poniéndola en remojo con la cantidad de agua exacta durante un mínimo de veinticuatro horas, (en las proporciones dadas en el capítulo 1). Transcurrido este tiempo, se le cambiará el agua por otra limpia, teniendo la precaución de reponer la misma cantidad que haya sido retirada.

Se procede a su disolución en un recipiente al baño de maía hasta que esté completamente licuada y muy caliente; llegado este momento se cuela para liberarla de impurezas y estando aún muy caliente se va añadiendo el sulfato de cal (yeso mate) dejándolo caer por entre los dedos con suavidad, cuando falten unos tres centímetros para llegar a la superficie, será el punto exacto para que el aparejo alcance una densidad adecuada.

Todo este proceso se efectuará habiendo separado previamente el recipiente del fuego. Transcurridos unos quince minutos se procede a tamizarlo de nuevo, liberándolo también de las impurezas que pudiera tener el sulfato de cal.

Se coloca otra vez en el fuego (baño de maría) y no se deja de remover hasta conseguir una especie de papilla líquida; llegado este punto el aparejo está listo para ser aplicado sobre cualquier superficie a dorar.

Cuando se prepare un aparejo, se tendrá siempre en cuenta la precaución de separar una cantidad de cola, por si el aparejo quedara fuerte de yeso, se le añadiría parte de esta, cola hasta conseguir el punto optimo de consistencia.

## 3.1.7. LAVADO Y PREPARACIÓN DEL BOL

La operación de preparar el bol o bolo arménico (especie de tierra finísima), se encuentra en varios colores: rojo, negro, amarillo y gris, este último fue el más empleado para la plata, y el más apreciado por los doradores, el rojo intenso.

Se comienza por machacar muy bien la tierra, y una vez que esta esté convertida en polvo, se deposita en un recipiente de boca ancha, para poder extraerlo con facilidad en el momento que se precise y se cubre con agua unos cuatro dedos por encima de la superficie y se bate hasta conseguir una papilla homogénea, dejándolo reposar entre cuatro y seis horas aproximadamente. Cuando el polvo lavado se deposita en el fondo, se sustituye el agua por otra limpia superando siempre el nivel de la tierra, dejándolo destapado durante unos días hasta que la mayor parte del agua se haya evaporado, siendo este el momento en que el bol se encuentra listo para templarlo.

Se extrae siempre con paleta de madera y se evitará todo contacto con cualquier tipo de cola, ya que si por cualquier descuido entrara en contacto con la misma, esta entraría en un estado de putrefacción en muy poco tiempo.

Para una perfecta conservación, el bol siempre debe de estar cubierto por dos dedos de agua, mediando un paño limpio entre la tapa y recipiente, evitando así toda impureza que acarrearía graves consecuencias para el dorado.





Lám. I.- Nuestra Señora de Arbás, detalle del esgrafiado de su manto. Toro ( Zamora). Foto del autor.

#### 3.1.8. EL ESTOFADO Y SUS COMIENZOS

Parece ser que su origen se encuentra en Flandes, no obstante, otros autores apuntan más hacia las tablas italianas del siglo XIV, donde ya se practicaba este tipo de decoración.

La técnica del estofado aparece en la escultura castellana ya finalizado el siglo XV, para perdurar hasta bien entrado el siglo XVIII.

En las postrimerias del gótico aparece en Burgos con Gil de Siloe que cuando talla la madera gusta de enriquecerla con espléndidas policromias, que realiza un tal Diego de la Cruz, también de origen extranjero. Posteriormente, esta técnica se extiende a tierras toledanas, al resto de Castilla y Andalucía.

El estofado aparece en nuestra imaginería casi de golpe hacia el siglo XV. Consiste en imitar las estofas o tejidos ricos mediante el



Lám. II.- Imitación de brocado mediante la técnica de la barbotina. Trabajo y foto del autor

empleo del color de óleo o temple sobre oro bruñido, esgrafiando finalmente en aquel los motivos ornamentales de los brocados y matizando, el oro de los campos lisos, mediante finas rayitas arañadas al color sobre toda la superficie de las ropas, de forma que el oro dé al color esa vibración sin que se note su presencia. (Láms. III y IV.)

Durante el siglo XVI, la policromía adquiere caracteres muy definidos. Se emplean indistintamente el grabado y la pintura a punta de pincel. De todas formas, como herencia del gótico, aún predominan las grandes superficies o campos solamente cubiertos por el oro. Los rajados suelen hacerse sobre pintura de un sólo color, sin matices, con imitación de telas, brocados y temas clásicos llamados al romano.

Motivo muy difundido en castilla fue la disposición en fajas horizontales, de distintos colores y motivos, reservando los más finos y bellos estofados para las cenefas de capas y vestidos, imitando bordados.

Fue muy importante también en Castilla, la decoración con grutescos a punta de pincel; se pintaban guardando siempre el relieve. Hubo otros de tipo naturalista, tales como niños desnudos, pájaros y cogollos a todo color que no fueron muy frecuentes en Castilla; (Láms.V y VI.) pero donde verdaderamente irrumpe con fuerza el estofado es en el período barroco, sobre todo en la escuela andaluza y más concretamente en la granadina, que en este sentido obtiene la primacía que en el Renacimiento tuvo Castilla.

En el siglo XVII en Castilla coexisten dos tipos de estofado: el de colores planos y austeros con escasas o nulas labores, otro lleva adornos imitando diversos tipos de telas, grabadas o pintadas. Estos ornamentos por lo común suelen ser grandes y estilizados motivos de ramas y hojas bordeadas en blanco y negro que hacen resaltar la propia labor. (Lám VII.) También se imitan las ricas telas, picándose los motivos a la vez que se rajan los fondos con líneas paralelas o concéntricas, sobre todo, en la primera mitad de siglo.

El estofado de "colores sobre colores" fue una técnica muy empleada como ventaja de ahorrar el dorado buscando nuevos efectos cromáticos. Con esta manera de hacer, las figuras destacan mucho menos al carecer de los fulgores que produce el reverberar del oro. (Lám.VIII.)

Las escuelas andaluzas de Sevilla y Granada (más arrogantes y opulentas) superaron con creces el buen hacer de sus estofados a los sobrios y austeros de Castilla. Su alarde técnico, heredado, en cierto modo, de la vieja Castilla no tiene parangón en toda la imaginería española.

#### 3.1.9. TÉCNICA DE LA ESTOFA

La forma más sencilla de realizar labores de estofado, es aquella que consiste en pintar con colores lisos sobre el oro bruñido y después,

ir abriendo el oro imitando las ricas telas u otros tejidos que en ocasiones, posteriormente eran graneados o picados. Otras se dejaban los rajados limpios y brillantes, dejando que los fulgores del oro llamaran la atención. (Lám. IX.)

El estofado consiste en policromar el dorado una vez protegido, aplicando sobre el mismo temple u óleo, si es este último conviene que el oro se proteja con un barniz al alcohol -goma laca-, para evitar dañar el oro al ser esgrafiado. El temple se desprende mucho mejor que el óleo, quedando las labores mucho más limpias.

Los colores deben ser limpios, bien batidos y cubrientes, si es necesario se puede dar una segunda mano de color. Conviene que los colores sean vivos para que las labores realizadas destaquen. Sobre los colores se dibujan los motivos, y cuando la pintura aún está tierna, se van esgrafiando los motivos que anteriormente hemos dibujado, matizando algunas zonas que luego serán perfiladas con diferentes tonos a punta de pincel.

En lo que respecta al brocado se refiere, Cennini nos comenta:
"Una vez hayas estarcido tu brocado, toma un estilete de brezo, de
madera fuerte o de hueso; puntiagudo como un estilete por un lado y
plano por el otro, para rascar. Y con la punta del estilete vé dibujando y
marcando el brocado; y con el otro lado del estilete vé rascando y
retirando el color con delicadeza para no dañar el oro. Y rasca lo que
quieras, el fondo o los adornos; y granea con roseta lo que hayas dejado
al descubierto". (7)

Otra técnica que cobra cierto auge, es el uso de la pedrería "contrahecha", que consistió en la imitación de piedras preciosas, con sus engastes igualmente fingidos. De estas características tenemos una extraordinaria muestra dejada por Gregorio Fernández en Santa Teresa de

Jesús (del Museo Nacional de Escultura de Valladolid), artista más dado a los colores planos y de escasa decoración o nula, reducida a estrechas orlas o cenefas que en ocasiones esran postizas. (Lám. X.)

Otra técnica que no proliferó, pero que en ciertos momentos fue empleada, fue la de realizar adornos en tenue relieve, se doraban de forma que tales motivos destacasen sobre un sólo color, o bien, sobre un fondo de oro punteado o graneado.

Policromados los vestidos de la figura, con o sin estofado, sólo restaba pintar las carnaciones, parte esta que se reservaba para el pintor. Este tipo de policromía es muy diferente, pues el color, ya sea al temple o al óleo, pulimentado o mate, va completar la parte de la figura donde los volúmenes definen la verdadera expresión de la obra.

#### 3.1.10. LAS ENCARNACIONES

Las encarnaciones que siempre fueron a pulimento, hacia mediados de siglo XVI, se van tornando mates, modalidad que en cierto modo fue impuesta por Francisco Pacheco; que él mismo recogió de la vieja escuela Castellana, ya que este tipo de encarnación expresa mejor el apagamiento de la vida y apariencia más naturalista, si lo comparamos con el excesivo brillo del pulimento. El lustre desmesurado de algunas imágenes realizadas a "pulimento", puede justificarse por el hecho de ser muchas de ellas figuras procesionales, y en la calle, a la luz de los cirios, la imagen resulta aún más impresionante y deslumbradora. Siempre coexistieron las dos modalidades o técnicas, pero con el tiempo surgió la solución más acertada que podríamos considerar intermedia entre las dos: encarnar primero a pulimento y luego a mate. El pulimento daba una gran consistencia a la encarnación, el mate atenuaba el excesivo brillo, a la vez que permitía sombrear y matizar "unir dulcemente" como bien dijo Pacheco.

#### 3.1.11. TÉCNICA DE LA ENCARNACIÓN MATE

En primer lugar se tenía en cuenta la perfección de la talla, ya que de esta perfección dependían las manos de aparejo o albayalde con cola al uso no muy fuerte Una vez realizada esta operación del aparejo, se procedía a lijarla con toda perfección. En una segunda vuelta se preparaba la carnación con el tono deseado, a veces mezclado con albayalde, matizándola posteriormente con color a punta de pincel. Por último, se pintaban la boca y los ojos cuando la pintura estaba fresca, entonando y matizando los colores. (Lám. XI.)

#### 3.1.12. TÉCNICA DE LA ENCARNACIÓN A PULIMENTO

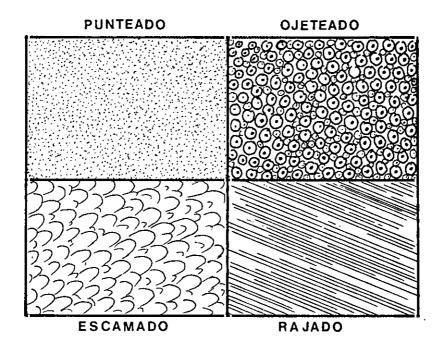
El pulimento era conseguido en parte por ciertos aceites y barnices de tipo graso mezclados con la pintura y albayalde. Para encarnar a pulimento, primeramente se daban entre dos y tres manos de albayalde molido al agua y bien cernido, con una templa de cola no muy fuerte. Una vez seca y lijada perfectamente, se daba una última mano de cola con pincel suave que sirviera de imprimacion al color. Para esta técnica se empleaban brochas ásperas que permitieran crispar la pintura, a la vez que igualar el sombreado, templando con carmín de Florencia para conseguir tonalidades frescas, de juventud y lozanía en las mujeres y niños, mientras que para los hombres se escogían tonos más bronceados y varoniles. (Lám. XII.)

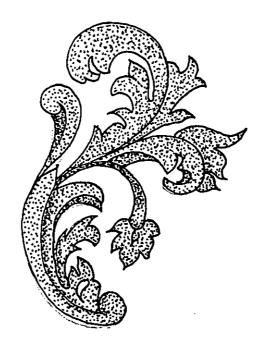
Por último, se procedía al pulimento mediante coretes, "vejiga de cordero o la piel de lo que hoy llamamos vulgarmente criadilla", con la cual se frotaba la pintura fresca. Donde los coretes no podían llegar, la piel era atada a un pincel con el cual permitía llegar a todos los rincones, consiguiendo así, ese pulimento casi vítreo. Estos coretes debían permanecer en agua limpia por lo menos dos días, para que adquirieran blandura y suavidad. Los cabellos, boca y ojos eran perfilados y entonados con el resto de la carnación.

Las carnaciones debían conseguirse limpias y de tonos claros para conseguir efectos pictóricos, con toques sueltos y pinceladas de medias ,tintas, que como el lienzo modelan los volúmenes

El afán naturalista, además de las modas y gustos impuestos por la devoción popular, lleva a los artistas al empleo de elementos postizos que se generalizan, tales como: ojos, pestañas, lágrimas de cristal o resina, pelo, ropas, uñas y dientes. Castilla no es lugar donde abunden los elementos postizos, aunque conserva algunas piezas, más en las zonas rurales que en las urbanas, donde se muestra un escaso aprecio.

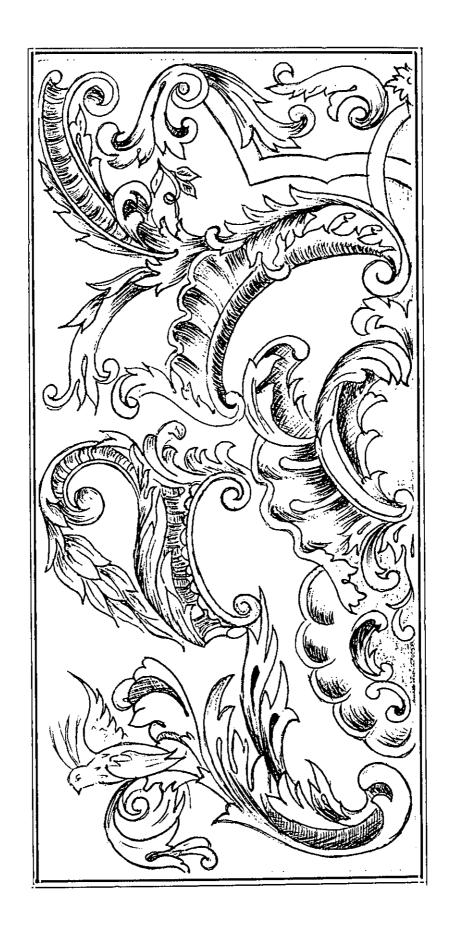
## **GRAFISMOS DEL ESTOFADO**





**EJEMPLO DE GRANEADO** 











LÁM.III.- Santa teresa..Anónimo de la escuela castellana, siglo XVII. Finísimo estofado donde se convinan el esgrafiado y la punta de pincel. Convento de Mercedarios. Toro (zamora). Foto del autor.



LÁM. IV.- San Félix. Anónimo de la escuela castellana, siglo XVII. Detalle del estofado de su vestimenta. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.



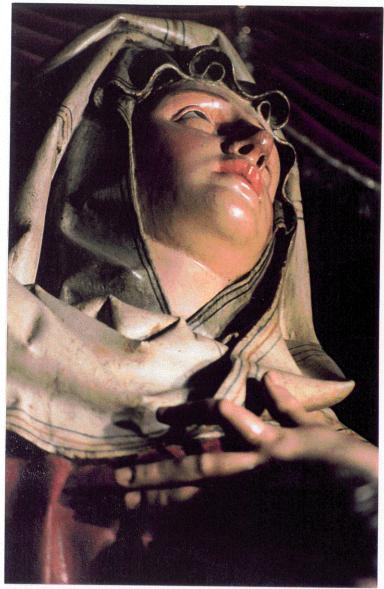
LAM. V.- Inocencio Berrugute, detalle de Calvario. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor.



LAM. VI. Magnífico estofado a punta de pincel, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. VII.- Detalle de manto. Anónimo del siglo XVII. Seminario de Zamora. Foto del autor.



LAM. VIII.- Austera policromía a un solo color, carente de matices. Gregorio Fernández. Iglesia de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor



LÁM. IX.- Detalle de esgrafiado sobre oro bruñido a un solo color. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. X.- Ejemplo de pedrería y encajes contrahechos, finísima policromía de color sobre color con extraordinarios matices. Gregorio Fernández. Catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XI.- Cabeza de San Juan Bautista. Perfecto ejemplo de encarnación mate. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XII.- Juan de Juni prefirió las encarnaciones a pulimento. Obsérvese el primor con que está realizada la policromía de esta magnífica pieza. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.

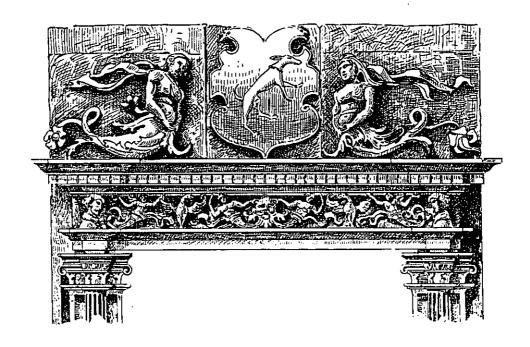


LÁM. XII.- Anónimo, escuela castellana del siglo XVII, detalle del manto. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XIV.- Santa Teresa. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Detalle de cenefa estofada a punta de pincel. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.





#### 3.2. EL GRUTESCO

### 3.2.1. LA RIQUEZA DECORATIVA

Los tratadistas de la época denominaron tal decoración "como la resurrección de reliquias antiguas sacadas de lo que fue el viejo y adormecido Imperio de Roma," refiriéndose probablemente al lugar donde se hallaron los que, según Pacheco, se refieren a las grutas del Palacio de Tito, donde fueron hallados los primeros elementos decorativos con que se conoce tal evento. En realidad, estas pinturas romanas fueron halladas en la Domus Aurea de Nerón, lugar conocido el siglo XV, época de su descubrimiento, como las Termas de Tito.

#### 3.2.2. TÉCNICA

Consiste en pintar sobre el oro bruñido los grutescos a punta de pincel, matizados de diversos colores o de un mismo color en gradación de tonos y guardando siempre el relieve. Fueron muy empleados el azul y rosa, matizados de oro mediante esgrafiados, logrando de esta forma,

una espléndida variedad de efectos lumínicos. Esta es una técnica que se puede apreciar en la piedad de Juni 1.545, pero donde verdaderamente puede verse su culminación es en la catedral de Astorga, en ella, Gaspar de Palencia y Gaspar de Hoyos dejaron las más bellas muestras, aunque posiblemente, un poco sesgadas por el decoro trentino.

Al grutesco, debemos entenderlo como lo que es: un capricho de formas inventadas que escapan a toda comprensión lógica natural, que se adentra en los caminos de la irracionalidad, capaz de confundir la realidad con la fantasía y de una variedad infinita, que sólo la imaginación es capaz de agotar. Lo integran elementos humanos y mitológicos que se entremezclan en armoniosas extremidades de exuberante vegetación.

## 3.2.3. EL GRUTESCO EN ESPAÑA

Este elemento decorativo es introducido por los artistas italianos que llegan a España para servir a monarcas y mecenas, colaborando con estos, aquellos artistas que completaron su formación en Italia, que también se ocuparon de difundir este tipo de arte.

Cuando los grutescos llegan a España, éstos pierden lo que de simple y ornamental tienen, para transformarse y adquirir un recargamiento de cabezas heroicas y torsos dragontescos que pugnan por escaparse del propio soporte que los contiene. Poseen una fuerte vitalidad y virilidad en su talla, que se retuerce sobre sí mismos.

## 3.2.4. EL SELLO HISPÁNICO

El temperamento hispano los recrea y fantasea, a la vez que los dramatiza, hasta tal extremo que los convierte en las llamadas "bichas" de colas viperinas y poderosas garras, cargadas de una fuerte, cruda y feroz expresividad. En ellos se agita y se retuerce todo elemento, para adentrarse en las más pequeñas y angostas cavidades.

Este ornamento de talla refinada, en España adquiere una imaginación desbordante y desenfrenada; todo un alarde de prodigio creador marcado por el carácter expresivo de lo hispánico, su gracia reside únicamente en el capricho de sus formas inventadas, que con su decoración inundan palacios y templos. Su desmesurada capacidad creadora llega a ser tan desorbitante, que sólo la imaginación es capaz de poner coto a tal desenfreno decorativo.

#### 3.2.5. LO EFÍMERO

Este tipo de ornamentación se mantiene, aunque de forma mucho más modesta hasta las postrimerías del Renacimiento.

Toda la tensión y vitalidad que encierra el grutesco, llegó a ser en ocasiones tan sublime como efimero, ya que ni la imaginación ni la técnica, supieron retener para sí mismos, con la llegada de tiempos más austeros, como el escurialense que los hace retroceder en el tiempo, como si de alguna forma quisieran devolverlos de nuevo a las grutas de la vieja Roma.

**GLOSARIO** 

## 3.3. GLOSARIO

ACROLITO Dicese de la estatua compuesta de diferentes materiales

ACROPODIO Dicese del pedestal sobre el cual descansa la escultura.

AJARACA Dícese de la ornamentación árabe y mudejar, adorno

decorativo formado por líneas y florones entrelazados entre

sí.

ALBEO Dícese de la acanaladura de una columna trazada

longitudinalmente.

ARABESCO Dícese del motivo decorativo compuesto de complejos

dibujos geométricos y entrelazados, a veces vegetales, que se emplea en zócalos y cenefas. El arabesco fue utilizado por el arte helénico y en la decoración romana, alcanzando

su máximo explendor y desarrollo en el arte musulmán.

ATAURIQUE Dícese de la labor o decoración vegetal hecha con yeso o

estuco. Forma inspirada en la hoja de acanto clásico, muy

característica califal y cordobesa.

ATLANTE Dicese de la figura masculina, musculosa hecha en escultura

que hace las veces de columna para sostener el entablamento, bóveda o en mobiliario. Es el equivalente

masculino a la cariátide.

AGALLONADO Dícese de la escrecencia redondeada en el roble y otros

árboles, por la picadura de ciertos insectos al depositar sus

huevos.

ALBALLALDE Carbonato de plomo de color blanco y aspecto lechoso.

(Blanco de plomo).

ALMÁCIGA Sustancia resinosa parecida al vidrio, frágil, de color

amarillo, se obtiene de ciertas variedades de lentisco; se

emplea como adhesivo y lacas.

ANTIPAGMENTO Dicese de la decoración fijada en la jamba.

ANTIPENDIO Velo o tapiz de tela preciosa, que tapaba los soportes y

parte delantera del altar, entre mesa y suelo.

A PUNTA DE PINCEL Dicese de la pintura cuando la labor decorativa es ejecutada

con el pincel sobre el oro.

BAQUETILLA Dícese de la pequeña moldura redonda.

BAQUETÓN Moldura redonda de mayor tamaño que la baquetilla, a

modo de tallo o junquillo.

BATEA Dicese de la forma que toma el retablo cuando tiene

guardapolvo.

BATIHOJA Dicese del operario que transforma el oro y la plata en

finisimas láminas llamadas panes, para dorar o platear.

BOL Arcilla finisima que sirve de asiento al dorado; existen

ciertas variedades, siendo el más apreciado el rojo intenso,

llamado de Armenia.

BRUÑIR Dicese del pulido o abrillantado de la superficie de un

objeto mediante frotación, hasta dejar un acabado brillante

o lustroso

CALLE Dícese de cada una de las divisiones verticales del retablo.

CARNACIÓN Dicese del tratamiento pictórico de las carnes. Por

carnaciones se entiende las partes desnudas de las figuras

representadas, tanto pintóricas como escultóricas.

CONTRAPOSTO Voz latina que significa la forma en que se dispone

armoniosamente las partes del cuerpo humano, de forma especial cuando las figuras tienen movimiento, a la vez que sus simetrías están en reposo. Su origen se encuentra en la

escultura griega

CANOSIS Dícese del compuesto de aceite, cera y colorantes utilizado

en la antigüedad para colorear y dar brillo a las esculturas

en mármol.

CARNACIÓN Dícese del tratamiento pictórico de las carnes en la figura

humana. Por carnación se entiende las partes desnudas de

las figuras esculpidas, no ocultas por la ropa.

CORETES Dícese de la tripilla o vejiga con la cual se obtiene el

pulimento en las carnaciones.

CORLADURA Dícese del color traslucido de cierto barniz, que dado sibe

la plata puede parecer oro.

DORAR Dicese del procedimiento para cubrir exteriormente con oro

un objeto, ya sea aplicando una fina lámina o pan de oro sobre cualquier superficie, madera pergamino, cuero, etc.

sobre cualquier superficie, madera pergamino, cuero, etc.

Dícese del dorado cuando el yeso se recubre con una capa de cera. (Primera técnica que se usó para imitar el brocado).

ENCARNAR Dicese en la imaginería en madera a la forma de dar color

carne, sobre una capa de yeso, aquellas partes del cuerpo

no cubiertas.

DORADO A LA SISA

ENTALLADOR Nombre antiguo del que tallaba cualquier forma decorativa

en cualquier superficie.

ENSAMBLADOR Dicese de la persona que realiza cortes en la madera para

acoplar una con otra.

ESCAMADOS Dicese del color arañado al oro mediante grafio en forma

de escama.

ESTOFA Referido al color en la escultura. (Imitar ricos tejidos

mediante el empleo del color, casi siempre sobre oro

bruñido

GRABAR Dicese de la labor que reproduce el grafio. (Grafiar o grabar

el color mediante finos hilos de oro por eliminación del color. Por grabar también se entiende la labor dibujada

sobre sobre el yeso del aparejo.

GRUTESCO Dicese del elemento decorativo de origen italiano,

compuesto de seres fantásticos, humanos, animales que casi

siempre van unidos a formas vegetales.

OJETEADOS Dicese de la decoración compuesta de pequeños círculos

con un punto en el centro.

PAN DE ORO Hoja de dicho metal, de tamaño reducido y finísimo

espesor; se aplica sobre superficies para dorarlas.

PICADOS Dicese de la huella dejada por un mateador o puntero de

punta redondeada sobre una superficie dorada.

PREDELA Llamase de esta forma a la parte inferior donde se asienta

el retablo; generalmente alargada y de poca altura, punto de arranque del altar en la que se suelen pintar o tallar

escenas alusivas al retablo.

RAJADOS Dícese de los trazos finos y paralelos que llenan o

completan los campos vacíos dejados por las labores.

REVERBERAR Dícese de los brillos o destellos del oro al ser este

pulimentado.

YESO MATE Dícese del yeso cuando este ha sido sometido a una coción

demasiado elevada, que al perder el agua de cristalización,

pierde su capacidad de endurecimiento.

ZARZANES Especie de tela de seda como el tafetán con vistosas listas

de vivos colores.

# CAPÍTULO 4 . EL RENACIMIENTO

#### 4.1. EL RENACIMIENTO

El Renacimiento debemos entenderlo como un movimiento no sólo artístico, sino también cultural y social, transmisor de experiencias e intercambio de ideas que se inicia en Italia a comienzos del siglo XV.

Es un acercamiento a lo humano, que en ocasiones se atreve a cuestionar lo divino. Este despertar trae consigo también inquietudes religiosas que cuestionan su autoridad, a la vez preconizan un sentido laico de la vida.

La fuerza con que irrumpe este humanismo, deforma en gran medida el pensamiento del hombre del Renacimiento, no sólo en el campo de las artes, sino también en el sentido más amplio de lo moral.

La escultura de este tiempo, refleja quizás más que otras artes, ese afán desmedido de vuelta al mundo clásico de la antigüedad, que exalta el desnudo con gran ímpetu, al igual que la individualidad del hombre, cuya creatividad en ocasiones, sobrepasa el mundo antiguo para crear un nuevo estilo, que favorece la escultura religiosa en madera policromada, sabiendo aceptar lo que de belleza formal tiene.

En ningún otro campo artístico como la escultura, se manifestó ese afán de personalidad y exaltación del desnudo clásico ya olvidado, que surge con fuerza y espíritu renovador.

## 4.1.1. SEMBLANZA HISTORICA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Desde el segundo tercio del siglo XVI, la economía española comienza un declive que duraría hasta bien entrado el siglo XVII, golpeando con fuerza la corona de Castilla, llegando a un empobrecimiento del que sólo salieron indemnes tres estamentos sociales bien diferenciados: la corona, la nobleza y el clero. Por tanto, éstos se convirtieron en los únicos clientes del arte y a éste, no le queda otro

remedio que ser el transmisor o intérprete de los mencionados estamentos al servicio de la religión; desempeñando así el mejor papel de toda la historia del arte español, teniendo en las clases privilegiadas sus mejores clientes y aliados.

#### 4.1.2. SU INTRODUCCIÓN EN ESPAÑA

La introducción del Renacimiento en España es un fenómeno un tanto complejo de nuestra historia del arte. En él confluyen una serie de elementos que actúan unos en contra de otros en cuanto a su desarrollo. Todo esto ocurre en un momento político y religioso nada propicio, ya que se está forjando una política de unidad, que en cierto modo, también lleva implícita la unidad religiosa.

Con hechos tan importantes de fondo como los ya mencionados, la nueva forma de pensar importada de Italia, debió tomarse con cierta timidez y recelo por la excesiva exaltación del mundo antiguo, que en principio, choca con toda una tradición medieval, resultando dificil renunciar a lo ya establecido y aceptar las nuevas corrientes que obligan a dejar ese mundo lúgubre y medieval, que había imperado durante siglos y cuyos valores chocaban con aquellos que traían los vientos del nuevo estilo.

Con estos elementos en juego, no cabe duda que la aportación de las nuevas corrientes humanísticas debió ser fuerte y encontrada, pero como en todo enfrentamiento, surgen actitudes distintas y en este caso no faltaron detractores, aunque también surgieron defensores entusiastas que preconizaban una vuelta a la antigüedad, sabían perfectamente que el nuevo estilo llegaba preñado de una nueva savia, que auguraría un nuevo horizonte cuyo infinito es el hombre en sí mismo.

Aceptadas ya las nuevas ideas, el arte español da un viraje para

renovarse y cambiar el rumbo hacia una nueva etapa que duraría más de cien años.

La evolución de la escultura española se realiza a través de la castellana, que es la que irradia el resto de nuestra geografía. Esta irradiación es debida en gran parte al carácter itinerante de los artistas, además de los encargos de la realeza, la nobleza y el clero.

El gusto por lo italiano se instrumentaliza a comienzos del siglo XVI, como forma de prestigio y diferenciación de las grandes familias de la nobleza, sobre todo, en los sectores urbanos más renovados. El desarrollo de relaciones políticas y económicas con Italia, la importación de obras, casi siempre funerarias, y un nutrido grupo de artistas extranjeros atraídos por el auge de la península y el Nuevo Mundo, fueron las principales causas que de forma decisiva agudizan la divulgación, asimilación y aceptación del nuevo estilo, situando el arte español en un contexto renovador de la cultura europea.

De entre una serie de escultores figuran a al cabeza como verdaderos introductores del Renacimiento en España, por la importancia de su labor los siguientes: Micer Domenico Alesandro Fancelli de Settiñano 1.469- 1.519, que en torno a la corte de los sucesores de la Reina Isabel la Católica y de los personajes más allegados a ella, entre los cuales desarrolla su labor.

Deja en la Catedral de Sevilla hacia 1.509 el sepulcro del Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, y el del Infante don Juan con tres años de diferencia en Santo Tomás de Avila; modelo este último que repetiría más adelante en 1.517 para los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada, en el cual destaca por su realismo el rostro de don Fernando.

Otra figura de gran releve representativa del Renacimiento español y condiscípulo del genial Miguel Ángel, fue Pietro Torrigiani; de

vida un tanto aventurera y borrascosa, su presencia en Sevilla data de 1.521. De las creaciones dejadas por este artista, solo poseemos las de la última etapa de su vida. San Jerónimo del Museo de Sevilla realizado en barro cocido y policromado. Magistral interpretación es la que hace de este anciano que potencia con exquisita anatomía; versión perfecta vehemente dejada por el Renacimiento italiano en España. Otra magnifica pieza custodiada en el mismo museo es la Madona con niño.

Un tercer artista italiano afincado en Granada es Jacobo Florentin Indaco, su presencia en dicha ciudad data de 1.526. Este artista aparece trabajando en Granada después de la muerte de Fancelli. A él corresponden la Anunciación de una de las puertas de la Catedral, así como los grupos de las Virtudes que decoran la puerta de la sacristía de la Catedral de Murcia. Estas dos piezas se identifican por expertos con el Santo Entierro de San Jerónimo de Granada, posiblemente su obra maestra en España.

Importantes propagadores no extranjeros fueron Bartolomé Ordoñez, formado en Italia y Vasco de la Zarza, mayor que Bartolomé y un poco más arcaico, pero muy fructífero en la última etapa de su vida, pero su estilo nunca llegó a desprenderse de reminiscencias cuatrocentistas que acompañaron toda su obra. Entre sus obras se encuentra el retablo de la Catedral de Avila (hacia 1.499-1.508), retablo de estructura Gótica que inunda de exuberante ornamentación; sepulcro del Obispo Carrillo en la Catedral de Toledo, de estructura más barroca pero también plagado de elementos decorativos.

La obra que con más ahínco esculpiera fue la decoración del Trasaltar Mayor de la Catedral de Avila, el cual dio por finalizado en 1.518, y los altares del crucero del mismo templo entre (1.521-1.524). Su obra resultó rica y está dotada de una fuerza expresiva, a la vez que cargada de cierta tristeza.

Bartolomé Ordoñez fue un hombre entregado desde el primer momento al nuevo estilo, muere muy joven pero dejó tras de sí una intensa labor, digno de ser colocado a la cabeza de los escultores miguelangelescos del Renacimiento español. Entre sus obras se encuentra el trascoro de la Catedral de Barcelona; el sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y el del padre de Carlos V en Granada.

Otra celebridad del momento y que será tratada en capítulo aparte fue Diego de Siloe, que pasó la mayor parte de su vida en granada, pero dejó en Casilla obras importantes, algunas de ellas compartidas con Felipe Bigrany.

Otro nombre importante unido a la tierra de Castilla, y que también será objeto de capítulo aparte, fue el Felipe Bigarny, que junto a Diego de siloe son dos figuras importantes del Renacimiento Castellano. Mantuvo su taller en Burgos hasta casi el final de sus días, a excepción del último período de su vida en que se trasladó a Toledo con motivo de la obra de la sillería de la Catedral de toledo donde finaliza sus días a la vez que deja inconclusa la que fuera su última obra.

Desde el punto de vista artístico, fue un período muy sugestivo donde Castilla obtiene la primacía. Sugestivo porque a ella afluyen y coinciden maestros de excepcional calidad y temperamentos muy diferentes, venidos todos ellos de países extranjeros, produciéndose una síntesis de influencias que se mezclan con el austero espíritu castellano, dando origen, de esta forma, al Renacimiento Castellano.

Existe también una buena corriente de artistas españoles que fluyen hacia Italia, unos para formarse y otros para completar la formación que ya tenían, cuyas consecuencias fueron modificando el panorama del arte español.

Su carácter eminentemente religioso y devocional obliga a nuestros

escultores a mantenerse, salvo raras excepciones, dentro de unas actividades artísticas como son los grandes retablos. Estas grandes máquinas de escultura que se alzaron en iglesias y catedrales, actuó en detrimento de otro género más propio del Renacimiento.

Con la entrada del siglo XVI, el arte español adquiere una madurez de personalidad y rasgos hispánicos, que con el transcurrir del tiempo, se acentuarían dando origen al Renacimiento español, cuyos artistas logran la categoría y el prestigio que nunca habían tenido.

#### 4.2. EL RENACIMIENTO EN CASTILLA

El Renacimiento en Castilla arranca con dos elementos que en cierto modo resultan antagonistas. Un sedimento Gótico cargado de espiritualidad y delgadez en las formas, que en ocasiones rozan el patetismo, por otro, las nuevas corrientes traídas de Italia por artistas extranjeros, impregnados ya de la nueva savia cargada de un arrebato creador y un mismo denominador común, la ausencia casi total de temas profanos y un afianzamiento de los temas religiosos.

#### 4.2.1. SUS PRINCIPIOS

El principio del Renacimiento en la escultura castellana está cargado de reminiscencias góticas, a la vez que una gran dosis de elementos italianos, que se nacionalizan y adquieren la sensibilidad hispánica que Castilla sabe acentuar con la severidad que le caracteriza. Severidad que se contrarresta por la fuerza de la belleza clásica, que parece desahogarse de forma torrencial en la imaginería castellana, no perdiendo por esto, ni originalidad ni su acento español.

Entre las escuelas castellanas destaca la burgalesa, que posiblemente fuera la más progresiva, más tarde, esta es sustituida por la vallisoletana que llegó a convertirse en el centro de la escultura castellana; siendo figuras clave Alonso Berruguete y Juan de Juni; pero llega un momento en que sólo se mantiene y se refuerza en los géneros tradicionales al servicio del culto religioso, fundamentalmente retablos.

Valladolid, Toledo, Burgos y Palencia se constituyen en los focos más importantes del Renacimiento castellano, pero pasado un tiempo, nuestros mejores artistas parten hacia tierras andaluzas como Sevilla y Granada, atraídos posiblemente por el movimiento constante de un puerto donde arriban los barcos procedentes del Nuevo Mundo, cargados de oro

y plata. Este evento, propicia en gran medida el éxodo de artistas castellanos a tierras andaluzas, propiciando de esta forma el florecimiento y la primacía que anteriormente tuvo Castilla.

Los retablos se inundan de relieves con historias del Viejo y Nuevo Testamento; son relieves carentes de planos perspectivos, tallados con técnica de bulto redondo y cargados de abundantes ropajes que producen un fuerte claroscuro.

Las composiciones aparecen inundadas de un violento caudal expresivo y a la vez cargado de un arrebato pasional. Composiciones que a su vez adquieren violentos escorzos; los rostros se ven surcados por arrugas profundas, cabelleras ondulantes a mechones que parecen agitados por el viento, una policromía de aspecto y rigidez marmórea y unas carnaciones excesivamente blandas.

## 4.3. LA IMAGEN RELIGIOSA

La gracia de las actitudes, la elegancia y sobriedad de sus líneas, la grandiosidad de sus formas y de los conjuntos de la escultura del Renacimiento, son elementos demasiado sensuales para que no chocaran de alguna forma con el espíritu evangélico.

Si en Florencia un Savonarola se enfrentó a los Médicis y al papa defendiendo una doctrina lúgubre y anclada en lo medieval, no es extraño que en la Península Ibérica, también surgieran opositores a las corrientes renovadoras dentro del propio seno de la jerarquía eclesiástica; aun así, la Iglesia española como institución, no dudó en adcribirse sin reservas al empleo de imágenes como medio de explicación e interpretación de las verdades de Fe.

#### 4.3.1. UNA IMAGEN ORIENTADA

La imagen, orientada a la palabra de los predicadores resultó ser un instrumento idóneo y cotidiano utilizado por el clero. De esta forma, la iconografía religiosa alcanza un valor de primer orden.

El afán de engrandecimiento de las catedrales góticas, además de la construcción de otras nuevas, motivó un extraordinario auge de algunas actividades artísticas como la imaginería.

#### 4.3.2. SURGEN DOS TENDENCIAS

Al principio, surgen dos tendencias en cierto modo confrontadas; una de corte clasicista a la manera italiana y otra que propugna planteamientos más emocionales y dramáticos, más en consonancia con los modelos nórdicos, entendiendo esta última como más devota que la surgida de la corriente italiana.

#### 4.3.3. IA FUNCIÓN RELIGIOSA

La imagen religiosa asume una persuasión más orientada a

potenciar el sentimiento de los fieles devotos, que a cautivar la razón dentro de la propia belleza. Nuestra imaginería, no sólo trata de conmover el espíritu, sino que al propio tiempo, trata de conmover al devoto, a la vez que potencia un sentido emocional y persuasivo, cargados de sentimiento que no sólo tratan de convencer, sino de conmover

En España, las alternativas emocionales no solamente adquieren un carácter más profundo y relevante que en el resto de Europa, sino que además, artistas vinculados a los modelos formales italianos ejercen esta función con gran maestría, a la vez que se fundamenta en gran parte la actividad artística del siglo XVI, adquiriendo así, un valor de primer orden como elemento de persuasión, en la medida que contribuye a afirmar las creencias religiosas y obrar en consecuencia.

Esta actitud, fue duramente criticada, sobre todo, durante el reinado de Carlos V; las reflexiones que habían hecho Erasmo de Rotterdan y sus seguidores españoles, sobre el uso desmesurado de la opulencia y el ornato en los interiores de los templos, opuestos al sentir piadoso del cristianismo primitivo, motivo de distracción de la mayoría de los fieles quedaron como el simples testimonios alejados de la práctica real y diaria.

Pero no debemos olvidar que la imagen religiosa se vio condicionada a asumir de forma reiterativa determinados mecanismos y recursos técnicos, así como su desarrollo temático, de un marcado carácter tradicional.

## 4.3.4. CARACTERÍSTICAS

Su peculiaridad estriba en el carácter impresionante; barbas borrascosas, ceños cargados de presentimiento, extrema pesadez en la materia, abultados y pesados pliegues, llenos de una plástica densa y

caudalosa. Nunca la escultura religiosa alcanzó tanta potencia en lo emocional. (Lám. XV.)



LÁM. XV.- San Antón Abad. Todos los elementos apuntan a Juan de Juni como autor; otros se inclinan por Gaspar de Tordesillas. Es de tamaño mayor al natural, tallada en madera de pino y ahuecada en su parte posterior. Su encarnación está realizada en mate y su hábito posee un bellísimo estofado. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.

#### 4.4. EL RETABLO DEL RENACIMIENTO

#### 4.4.1. EL RETABLO Y SU FUNCIÓN

Destinado a cerrar por completo la perspectiva final de las naves o laterales, formando una especie de pantalla panorámica, que a veces rebasa la parte frontal para extenderse hacia los lados.

Su finalidad es atraer la atención de los fieles y hacerles partícipes como espectadores, no permitiéndole la abstracción, ya que donde quiera que las miradas sean dirigidas son sometidas en un orden previamente establecido por la sabia disposición, tanto de su construcción, como de las estampas que lo componen; es como una especie de publicidad que se apoya en la sugestión, afirmación y repetición, de forma que pueda ser grabado en la memoria.

El Retablo constituye el gran repertorio que, además de dar la impresión de riqueza y atraer la atención los fieles que lo contemplan, sirve de extraordinaria herramienta de adiestramiento.

El nuevo estilo buscó siempre la claridad temática, a la vez que una limpieza decorativa, dando más importancia al peso específico de las imágenes y relieves que buscan la sensación de monumentalidad. Este ejemplo se encuentra bien patente en la Catedral de Astorga. "Que no haya talla para el ático, decía Becerra, pues causaría gran confusión". De esta forma se crea más claridad en la estructura que sirve de soporte a la escultura propiamente dicha; esta diafanidad que se logra durante el Renacimiento, será un elemento carente en el Barroco. (Lám. XVI.)

Los grandes retablos de Astorga y Briviesca fueron los que marcaron la pauta de este nuevo estilo denominado romanismo. Una característica muy significativa de modificación que lo diferencia del astorgano, es la verticalidad, sobre todo, en la calle central además de los cuatro cuerpos como media, así es el de Medina de Rioseco, que introduce un nuevo elemento decorativo, el arco dintel, también llamado "serliana" que permite destacar la calle central.

Las columnas, generalmente, son tipo clásico y con frecuencia de fuste estriado, empleándose también con profusión un revestimiento de copiosa talla, que más que estético, solía ser una demanda del cliente, como así consta en los contratos previos a la ejecución.

Muchos de estos grandes retablos se convierten en verdaderas catedrales marianas; retablos como el de Astorga, Medina de Rioseco, Alaejos y capillas como la Natividad de la Catedral de Burgos son vivo ejemplo de la reafirmación tridentina. Iconográficamente, la Virgen adquiere en los retablos un lugar de privilegio e importancia, situada casi siempre sobre un gran pedestal formado por un remolino de ángeles entre nubes que parecen ascenderla; Lám. (XVII.) es Gaspar Becerra el gran introductor de este tipo iconográfico, que muchos copiarían después, sobre todo en Castilla: Esteban Jordán, Ancheta y Arbulo entre otros. Otro esquema que predomina son las alegorías representadas por las virtudes, de clara influencia miguelangelesca de las sibilas que viera en la Capilla Xistina.

Indudablemente, los grandes retablos del Renacimiento sufrieron, en cierto modo, un empobrecimiento causado por las imposiciones tridentinas que influyeron notablemente e impusieron una decoración más naturalista llamada "follamen de talla" para más tarde, convertirse en rameado.

Si el concilio reafirmó la presencia de Cristo en la Eucaristía, el sagrario encontró en esta reafirmación su gran protagonismo. Se

construyen grandes templetes que en ocasiones se realizan de forma exenta del propio retablo. No existe gran variedad iconográfica en su decoración, más bien; se reduce y simplifica quedando reducida a dos grupos bien diferenciados: los templetes de formas poligonales rematados en cúpulas como el de Briviesca o San Salvador del Nido, este último en el Museo Diocesano de León; otro mediante estructuras circulares y abiertas en su contorno, a la manera de las procesionales con expositor interior central como el de Astorga y Alaejos. (Láms. XVIII.) La puerta del sagrario, por lo general, sirve de marco al relieve del resucitado en la gloria de su resurrección, mostrando los estigmas de su muerte y también la última cena.

Los retablos se recubren de figuras exentas y relieves que llaman la atención, algunas veces, más por la grandiosidad que por la calidad aparente, ya que mucha de esta escultura se encuentra llena de escorzos exagerados que en ocasiones resultan violentos; santos de agitadas barbas, amplios y voluminosos rodajes de gruesos y profundos pliegues, fueron utilizados como prototipo, esquema que en líneas generales fue introducido en España por Becerra, basado e inspirado en los grandes creadores italianos, siendo la Capilla Xistina fuente de modelos y actitudes.

Los temas más frecuentes son los ciclos de la pasión de Cristo, desde su infancia hasta su crucifixión; vida de la Virgen y los doce apóstoles, ditribuyéndose estos últimos entre los intercolumnios, queriendo dar a entender de esta forma que son los transmisores de la doctrina. También suelen representarse figuras clave del Antiguo Testamento, Moisés, David, etc.

Los retablos de esta época, la mayoría de ellos solían ir coronados

en su ático por un gran calvario de colosales proporciones, compuesto por el Crucificado, la Virgen y San Juan

#### 4.4.2. LA POLICROMÍA

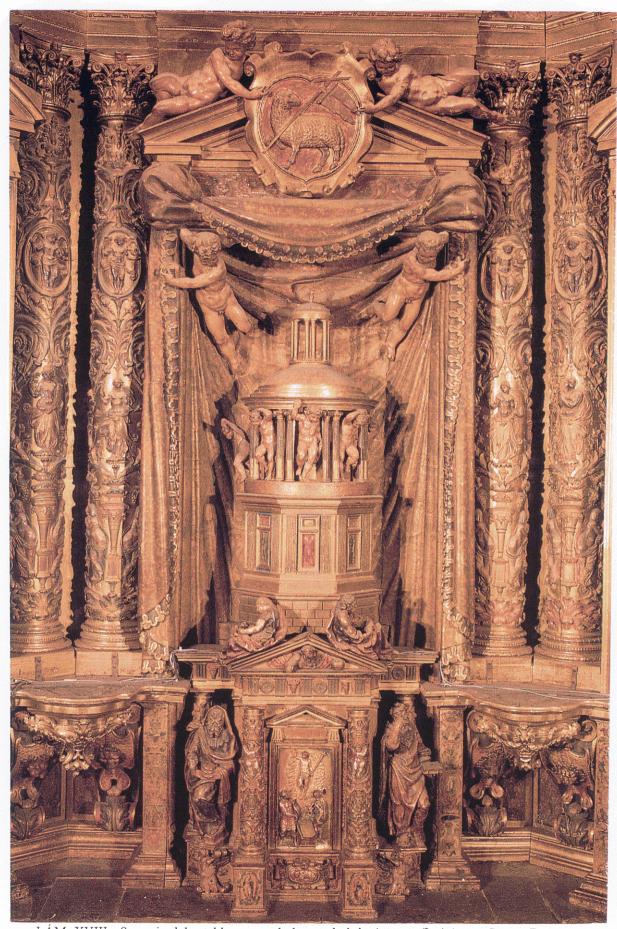
Las disposiciones tridentinas afectaron mucho y muy directamente a la policromía; la fantasía quedó en cierto modo, coaccionada, reduciendo el campo de actuación, excluyendo aquellos motivos que pudieran causar indevoción, indecencia y motivos fantásticos. De esta forma, la policromía adquiere un carácter más naturalista; los grutescos, y todo aquello que de alguna forma pudiera resultar deshonesto a los ojos de la propia Iglesia, fue desapareciendo hasta llegar a ser proscrito. El grutesco poco a poco va sutituyéndose por una decoración a base de niños, pajaros y follamen.



LÁM. XVI.- Retablo mayor de la catedral de Burgos, por los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya. Foto del autor.



LÁM. XVII.- Detalle del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), por Gaspar Becerra. Foto del autor.



LÁM. XVIII.- Sagrario del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), por Gaspar Becerra.

## ABRIR CAPÍTULO 5

