

# BREVE RESEÑA ACERCA DE LA TRADICIÓN E INNOVACIÓN POLÍCROMA LLEVADA A CABO EN LA REALIZACIÓN DEL PASO DE SEMANA SANTA “LA CRUCIFIXIÓN DEL SEÑOR”

Enriqueta González Mtnez Alonso<sup>a</sup> y Rosario Llamas Pacheco<sup>b</sup>

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

<sup>a</sup>Taller de dorados, policromías, mobiliario y expertización

<sup>b</sup>Taller de análisis y actuación en pintura de caballete y retablos

AUTOR DE CONTACTO: Enriqueta González Mtnez Alonso, [www.upv.es/res-dorados](http://www.upv.es/res-dorados)

*RESUMEN: Realización conceptual y tecnológica de cinco figuras de tamaño real que conforman un paso tradicional de semana santa. Aplicación de las claves que la restauración de obras de arte ofrece en la comprensión y estudio de la tecnología de realización de obras artísticas que permiten el establecimiento de pautas a seguir en la realización de obras de nueva factura, rescatando métodos y sistemas tecnológicos de realización perdidos en el tiempo, y engendrando y alumbrando diferentes metodologías de acción con conceptualización actualizada a partir de lo tradicional.*

PALABRAS CLAVE: escultura, policromía a mate, policromía a pulimento, carnaciones, encarnaduras, mascarilla, estofas, soportes de madera, estucos

## INTRODUCCIÓN

El paso, perteneciente a la Hermandad de la *Crucifixión del Señor* del Cabañal, viene a completar la representación secuencial de la Pasión del Cristo dentro del la Semana Santa Marinera de Valencia. Esta composición escultórica, formada por cinco figuras, representa el momento de la elevación de la Cruz, donde la pasión llega a su punto culminante y en el momento previo a la redención.

Fue realizada a partir de la maqueta y establecimiento de las figuras, en barro y escayola, por los escultores D. Rafael Grafiá y D. José Vicente Grafiá, padre e hijo, ensamblada, sacada a puntos por técnica pantográfica mecanizada en los Talleres de Reproducción Escultórica de Horche, Guadalajara, y finalizada por sus autores en su taller de Torreñel, Valencia. Su periodo completo de ejecución comenzó en 2001, finalizando en Marzo de 2003.

La representación de esta escena entrañó gran dificultad tanto para los escultores, ya que elementos plásticos tan importantes a la hora de crear una obra como la perspectiva, la composición y el estudio anatómico de los personajes, especialmente de los verdugos realizando el esfuerzo de elevar la cruz, requiere gran destreza y dominio profesional como para el equipo de policromía de la obra, puesto que la personalización de los personajes que engloban la escena, el simbolismo de sus vestiduras en el conjunto de la representación y los aditamentos que pueden completarla, son cruciales para una puesta en escena rigurosa, basada y fundamentada en cuantos datos iconográficos, estilísticos y tecnológicos sean precisos.

## EL PROYECTO Y SU INVESTIGACIÓN

Desde el origen de la idea, surgió la filosofía, por parte de la Cofradía y transmitida a los dos equipos de trabajo, escultores y policromadores, de realizar una obra serena, escueta, ciertamente austera y alejada de la banalidad y manierismo ornamental de lujo y boato del barroco que, en cierto modo, parecían fuera de lugar.

El proyecto y la posterior talla de las imágenes recogieron estos conceptos, conformando una representación en la que cuatro personajes ejecutan la acción de elevación de la cruz con Cristo crucificado. Estos personajes aluden a gentes comunes, del pueblo, próximos al espectador y, posiblemente, mucho más próximos a la realidad objetiva del momento social en que tuvieron lugar los hechos que iconográficamente representan.

Partiendo de esta filosofía se planteó en el equipo de policromía que, para que algo funcione, y funcione bien, debe haber un hilo conductor. Por tanto debía haber un hilo conductor en la ejecución policroma de la obra, en la caracterización de los personajes, en la intensificación de texturas y ornatos, y en la modulación de tonos, ya que por medio de la policromía se puede hacer resaltar o no, o según convenga en la obra escultórica, determinados aspectos y actitudes que únicamente pueden ser clarificados por medio del color.

Tendiendo a la representación de los cuatro grupos étnicos más representativos de la época: los pescadores del lago Tiberiades, gente del pueblo llano, palestinos; los sanedritas, judíos ortodoxos; los romanos y los esclavos, las esculturas debían responder, además, a personalidades reales, con historia, pensamiento e individualidad, a fin de dotarlas de la veracidad que a las mismas se puede llegar a conferir.

La investigación realizada dió como resultado el rescate y puesta al día de las formas policromas tradicionales de la escultura del Siglo de Oro español con innovaciones actualizadas en cuanto a criterios de actuación y uso de materiales de nueva factura, como más adelante analizaremos y paralelamente se realizó un estudio de color del conjunto del paso, con tratamiento informático, que posibilitó una mayor información sobre su correcta y conjunta resolución.

## REALIZACIÓN DE LA OBRA

### Preparación e imprimación del soporte de madera

*Embón*<sup>2</sup> constituido por encolamiento de bloques de madera de pino de Suecia, devastado a *grosso modo* por técnica pantográfica mecanizada a partir de modelos en escayola y finalizado manual por devaste de gubia, dejando, sobre todo en zonas de vestiduras, la marca de la gubia<sup>3</sup>.

Sinópticamente, las fases del trabajo realizado fueron las siguientes:

- Tratamiento del soporte, con eliminación de nudos y saneamiento de fisuras.
- Relleno de nudos y fisuras.
- Reintegración volumétrica.
- Protección de la madera.
- Estucado de las piezas o capa de preparación.
- Acabado.

En la realización de este trabajo se planteó desde el principio una línea de intervención relacionada con la manera de trabajar tradicional, estudiando recetarios y tratados antiguos y entresacando de los mismos formulas y modos de ejecución<sup>4</sup>.

Observando las piezas a simple vista y detenidamente, se advirtió que presentaban un acabado inadecuado ya que, al ensamblar las maderas, algunas están a contra fibra o contra malla, tras lo cual se procede a preparar las piezas a medida que van entrando en el taller. Había ya algunas intervenciones realizadas en el taller del escultor donde, para unir piezas, tapar y rellenar grietas, se había colocado un engasado basado en resina de poliéster con fibra de vidrio y en algunos casos se dio la necesidad de colocar clavos para fijar este tipo de problemática.

La metodología seguida fue la siguiente:

Fase 1. Se rebajaron todas las zonas que presentan restos de golpes de gubia en pequeños trocitos de madera e imperfecciones con ayuda de escofinas, limas y gubias, acabando zonas de intersección de dedos y resanando nudos, ya que los mismos pueden soltarse con el tiempo y desprenderse del cuerpo de la madera. La conveniencia de retirar los nudos es evidente debido a la exudación de resina en muchos de ellos, lo que indica un escaso y desigual secado de las partes constitutivas del *embón*.

Para este tipo de trabajo se empleó una maquina micro incisora específica Dremel, con punta de tungsteno, rebajándose hasta eliminarlos totalmente. Una vez vacíos se rellenaron con resina sintética Araldit sv427 y se protegieron, secos, con goma laca desecada diluida en alcohol (1:3).

Fase 2. Relleno de los agujeros que quedaron al descubierto por medio de masilla sintética de dos componentes a partes iguales en peso.

Las zonas de grietas o unión de las piezas, en donde se encontraron estucos de resina o masilla para su disimulo y conformación de volúmenes que habían quedado "cortos" en el desbaste primero, fueron en unos casos vaciados y rellenos de nuevo, y, en otros, rebajados y estucados con yeso, según estado y necesidad. Una vez seca la resina sobrante se retiró con bisturí y se pulimentó suavemente.

A continuación se lijó toda la superficie, consiguiendo así un acabado lo más fino posible. Encontramos zonas, como ya hemos mencionado con anterioridad, en donde la madera estaba *a testa*, es decir, a contra fibra o contra malla, con grano oblicuo a la superficie. Dado que este tipo de alteración puede ocasionar, y ocasiona de hecho, agrietamientos y fisuras por movimientos mecánicos distorsionados del soporte, se procuró solucionar, en la medida de lo posible, tapando los poros con masilla de Araldit sv427 diluida en agua destilada para mejor penetración y, en casos más puntuales y concretos, rellenando con preparación de gesso<sup>5</sup> diluido hasta saturación de los poros, siendo conscientes



Figura 1. Maqueta primaria

de que esta es una solución media encaminada a una mejor sustentación de la policromía que nos ocupa pero que, en modo alguno, puede solucionar una problemática tan grave como la descrita dada la importancia tan fundamental que la dirección de la veta o mallado presenta, sobre todo en figuras o imágenes de gran tamaño como éstas.

Fase 3. Capa de impermeabilización del soporte. Antes de determinar el tipo de adhesivo con el que cerrar el poro se estudió el soporte, observando la gran cantidad y las pequeñas fisuras que presentaba. Se decidió utilizar cola de conejo muy rebajada, aplicada en caliente con paletina para sellar toda la superficie, dejándose secar para dar una segunda mano con mayor perceptual de adhesivo, dado que la cola de conejo es flexible y produce poca tensión al secarse permitiendo obtener un buen resultado.

Fase 4. Pruebas de estuco. Previamente se realizaron diversas tablas de prueba para la determinación de las proporciones idóneas en función de la absorbencia del soporte.

Para el estucado, enyesado o imprimación de las figuras se empleó estuco tradicional, basándonos en las proporciones del autor Ralph Mayer (1985: 242), constituido con cola de conejo hidratada + sulfato de calcio y carbonato de cal al 50%, aplicando de tres a cuatro capas e insistiendo en las zonas puntuales de madera *a testa* con algunas capas más.

Fase 5. Limitación de absorbencia del estuco. Finalmente, cuando se terminó de realizar el último lijado, se dieron a todas las figuras tres capas de goma laca desecada 1/3 vol. en ambos sentidos, horizontal y longitudinal, dejando la superficie en su punto justo de absorbencia para poder comenzar el proceso de policromía.

### Policromía de la obra

Antes de pasar a exponer el trabajo de policromía efectuado es fundamental señalar que previamente al inicio del mismo se realizó una interesante revisión técnica e iconográfica de la escultura policroma española. La pretensión fue analizar el uso del color, el tipo de ornamentaciones utilizadas en la realización de telas, y los acabados empleados en las vestiduras y carnaciones efectuados a lo largo de distintas épocas y escuelas.

Se recabó así una documentación que permitió visualizar el amplio abanico de posibilidades existente con el fin de aprehender y afianzar conocimientos para, partiendo de ellos como base, afrontar con creatividad y libertad de concepto la realización de la policromía de esta nueva obra y se analizaron los datos existentes en fuentes escritas y textos técnicos sobre el tema efectuándose una recopilación de información gráfica de gran número de imágenes policromas obtenida de libros, catálogos y a través de la navegación en la red que permitió rea-



Figura 2. Personaje número 1. Levantamiento de nudos y sellado de los mismos

lizar un estudio comparativo, constatado con la observación directa de obras en iglesias y museos de Valencia, Cartagena y Murcia, Sevilla, Madrid, Cuenca y Valladolid.

Paralelamente se realizó una revisión tecnológica de la metodología de aplicación de técnicas tradicionales en escultura policroma religiosa y su evolución durante los siglos XVI, XVII y XVIII, tomando como referente obras tanto exentas como de grupo, especialmente pasos de Semana Santa de la imaginería castellana, andaluza y levantina. Igualmente se realizó una revisión de las técnicas policromas de la estatuaría de Semana Santa del s. XX y, muy concretamente, de los pasos de la Semana Santa conquense real Gimeno Monrava<sup>1,6</sup> que presentan una muy alta calidad de ejecución.

Asimismo se realizó un conjunto de trabajos experimentales encaminados a comprobar los datos obtenidos y verificar el resultado técnico y metodológico de las diferentes técnicas.

### Tecnología y materiales

El policromado se usa para acentuar la sensación de realismo de la escultura. Martín González (1988) señala que "el color puede ocultar la madera, pero el buen artista no debe ocultarla, debe ser el complemento justo, como un guante".

A veces es el propio escultor el que policroma su obra, como Alonso Cano, o Alonso Berruguete, pero la mayoría dejaba ese trabajo al pintor o policromador ya que el nivel gremial, que se lo impedía, duró hasta el siglo XVIII. El pintor parte del trabajo del escultor aprovechando la luz y sombra, y completa su trabajo.

Del s. XVI al XVIII, los procesos técnicos tradicionales de la ornamentación policroma de las imágenes los podemos resumir, según los manuales y artífices consultados, en los siguientes pasos<sup>7</sup>:



Figura 3. Primera capa de estuco una vez aislado el soporte con goma laca



Figura 4. Personaje número 3. Detalle del soporte, agujeros de los nudos y sellado de los mismos una vez retirados y, finalmente, estucado y pulimentado del soporte

1. El aparejo: la operación previa al dorado y la pintura. El pintor va a dar a la superficie del soporte varias capas de yeso grueso y yeso mate, pulimentándolas, para a continuación embolar con bol<sup>8</sup> amarillo, rojo o negro según convenga a la policromía de la obra. Se darán hasta 5 capas de cada una.

2. El dorado: El policromador se sirve de los panes de oro, que tenían 20 cm. por cada lado, siempre de 23 o 24 quilates. El batihoja o batidor de oro (De Quinto, 1984) proporcionaba estas láminas se aplicaba al agua y cola o al aceite, humedeciéndolo hasta que quedaba adherido. Para que quedasen bien las uniones se utilizaban las agujas de crochet (?). En el siglo XVI se emplearon también panes de plata. Posteriormente al XVI comienzan a realizarse las policromías con técnica al óleo.

3. El estofado: se denomina estofado o estofa a la imitación de suntuosas telas en la realización de ropajes y vestiduras. Encontramos diversas topologías:

- el estofado mediante grabado es el típico que se hacía en el siglo XVI mediante el garfio o grafio (de ahí el denominativo actual de *esgrafiado*), que consiste en raspar el color aplicado a la superficie dorada, haciendo los dibujos con el punzón y apareciendo el oro por debajo. Los motivos que se hacían eran: picados, ojeteados, escamados y rajados.
- el estofado a pinta de pincel, que consiste en raspar el color en determinadas zonas y pintar con un pincel sobre el oro bruñido. Se imitan brocados y motivos grotescos (González-Alonso, 2002:cap 4).

4. Y, finalmente, el encarnado, encarnadura o carnación, denominación según diferentes talleres y zonas geográficas, que proporciona la “piel” de las esculturas. El material tradicionalmente más idóneo para obtener un buen resultado era el Albalalde de Venecia<sup>9</sup>

Hay dos tipos o sistemas de encarnado:

- el encarnado *a mate*, técnica factible de ser retocada y que se obtiene por aplicación sobre la base de albalalde de óleo graso de nueces.
- el encarnado *a pulimento*, procedimiento semejante al anterior, con aplicación posterior de barniz impidiendo su retoque. La superficie queda más marfileña pero menos natural.

La información de la existencia de ambas metodologías no implica, en un principio, el conocimiento secuencial de su tecnología de realización, sobre la que encontramos un mutismo total tanto en documentación de época como actual, y, por ende, un desconocimiento de la misma entre numerosos artesanos o artífices contemporáneos.<sup>10</sup> La investigación realizada ha dado como resultado la constatación de que efectivamente se produce en torno a estos sistemas un secretismo de taller, pocas veces roto, que únicamente hemos podido vislumbrar a través del conocimiento tradicional y las realizaciones actuales en determinados talleres y centros hispanoamericanos del área actual de Bogotá y Pasto, en Colombia, y en Quito y Cuenca de Ecuador.

Una vez fijados y concretizados los posibles pasos de realización era importante su constatación y verificación para, a partir de la medición de los resultados poder optar y decidir la técnica más adecuada y que podía proporcionar unos resultados más óptimos.

Ambas técnicas se especifican detenidamente en el apartado correspondiente.

### **Policromía de vestiduras**

La forma de representar y trabajar la policromía en las vestiduras de los distintos personajes de este grupo escultórico ha sido el resultado, como ya mencionamos con anterioridad, de ejecutar una obra serena, escueta y ciertamente austera. Esto hizo que desde un principio se desechara la idea de crear motivos complejos en la ornamentación de las telas, o el empleo de lámina metálica en las mismas con realización de procesos técnicos y acabados asociados a ella, esgrafiados, estofados o brocados, que supondrían decoraciones de mayor riqueza y profusión.

En la organización conceptual de acabados se respetaron en todo momento las diferentes texturas y aspectos de acabado de la talla introducidos por el escultor en la obra y que, por tanto, se consideran inmanentes a ella. Metodológicamente se resuelve mediante el uso de diferentes materiales y tratamientos en las zonas de carnaciones y en las zonas de ropajes. En estos, la talla viene marcada por el trabajo en pequeños planos que dejan constancia de la huella de la gubia, que va dando forma, movimiento y fuerza

a las telas. Se confiere así un marcado contraste con las zonas de carnaciones que, a su vez, se caracterizan por el detalle y la finura de los acabados y la expresividad latente en la plasmación de los rostros.

Estos motivos nos llevaron a la elección de un tipo de tratamiento simple en las vestiduras, partiendo de tintas planas tanto en la realización de las tonalidades de base de las diversas telas como en las grecas y elementos decorativos efectuados en las mismas. Estas tintas planas, realizadas con técnica acrílica, fueron matizadas con posterioridad mediante la aplicación de veladuras al óleo, lo permitió establecer tonalidades más oscuras en las zonas internas y veladuras más claras en las superficies salientes de los pliegues, complementando y potenciando los volúmenes de la talla por medio de claro-oscuros y creando luces. Hay zonas en las que se potencia el color por medio de capas más cubrientes y otras en las que se ha dejado respirar el color aplicado en la base.

El óleo se ha trabajado fundiendo con pincel de abanico, creando arrastrados mediante trapo y por frotamiento con el pulpejo de la mano.

Uno de los factores primordiales de estudio ha sido la selección y ubicación de los colores a emplear en las vestiduras de cada personaje dentro del conjunto, puesto que se debían crear masas de color que se complementasen y visualmente equiparasen pesos en la escena y, al mismo tiempo, funcionasen bien dentro del esquema tonal y compositivo individual de cada figura.

Para ello se realizó una investigación informatizada sobre la interacción de las posibles variaciones tonales a introducir en los diversos ropajes así como los distintos efectos psicológicos que los colores creaban, dependiendo de su ubicación dentro del grupo escultórico. Según los resultados obtenidos, el color de las telas quedó definido de la siguiente manera:

Atendiendo al concepto de los esquemas tradicionales de la representación artística de la figura de Cristo crucificado en la iconografía cristiana, el paño púdico o de pureza, *perizonium*, se definió de una tonalidad clara, apuntando al tono marfil, con volumetría de sombreados en gris claro y suciedad medioambiental.

A continuación, y siguiendo la idea de mantener el marco iconográfico en la representación de las crucifixiones que suele asociarse a cielos plumizos, se optó por una gama azul grisácea como predominio tonal en la túnica de la figura posterior a la cruz, con lo que se procedió a mantener el telón de fondo característico de este tipo de escenas.

Justo en el lado opuesto, es decir a los pies de la cruz, se encuentra un sólo personaje medio arrodillado, sujetando la base del madero y haciendo fuerza para que las otras tres figuras lo levanten. En este caso era necesario emplear un color fuerte en los ropajes, con el peso y la potencia suficiente como para contrarrestar la solidez que crea el resto del conjunto agrupado en el otro extremo, transmitiendo, al mismo tiempo, la sensación de tensión que supone la acción que está realizando. Así, la gama cromática predominante elegida fue la del rojo inglés, tonalidad terrosa de gran valor cromático.

Las otras dos figuras, situadas cada una a un lado de los brazos de la cruz, presentan unas tonalidades que equilibran el conjunto. En el personaje recostado y más próximo a tierra, sobre el que apoya el brazo derecho de la cruz, predominan tonalidades verdosas; mientras que, en el lado opuesto, el trapo que cubre al personaje situado de pie está en la gama de los ocres.

De este modo se crean unas interrelaciones de color en las que se juega con varios conceptos:



### Relación de colores cálidos y fríos:

En este caso se dan dos tipos de asociación, por un lado aquella en la que predominan colores que indican sensaciones de un tipo u otro, y la que se da por opuestos.

En el primer caso tenemos una interacción de colores cálidos que corresponde a los personajes que más fuerza realizan en la acción de levantar la cruz, marcando una acción **ascendente** desde el rojo al ocre, mientras que la interacción de los colores fríos forman una línea **descendente** del azul al verde, sobre el que vuelve a reposar la cruz. Esto viene a reforzar visualmente, aún más, el sentido del movimiento que marca la acción y la composición del paso.

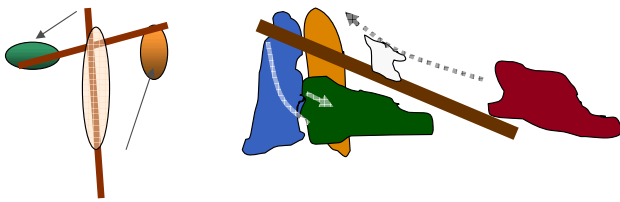


Figura 5. Relaciones visuales que se crean por asociación

En un esquema compositivo visto desde arriba, los colores y relaciones de equilibrio-complementariedad quedarían establecidos según se muestra en figura 5.

En el segundo tipo de asociación, la que se da por opuestos, existe una contraposición entre colores fríos-cálidos y viceversa, situados en posiciones totalmente opuestas, que van siguiendo la dirección marcada por los travesaños de la cruz, reforzando así el elemento central

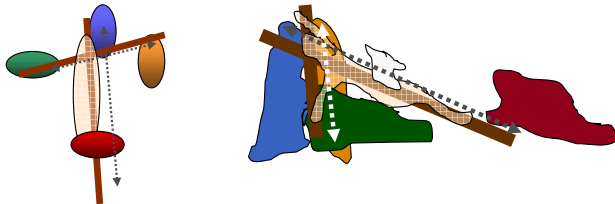


Figura 6. Relaciones visuales que se establecen por oposición

del paso y enmarcando el tema de la crucifixión, en la que la figura de Cristo, en cuanto a tonalidad de vestiduras se refiere, se establece como un elemento neutro, ver figura 6.

### Relaciones entre colores complementarios:

Se establecen dos nuevas diagonales visuales.

Estas se crean, en primer lugar, entre las figuras que están recostadas (rojo-verde) marcando la horizontal, y, en segundo lugar, entre las que están de pie (azul-ocre), que definen la vertical, creándose dos grupos bien diferenciados que marcarán los ejes básicos en la acción de la elevación de la Cruz, es decir, el paso de la horizontal a la vertical.

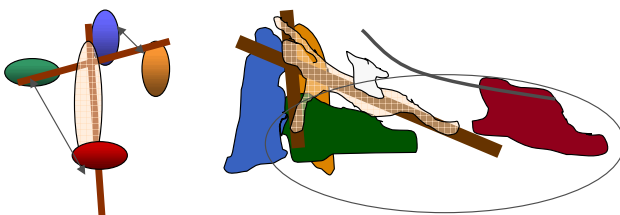


Figura 7. Efectos visuales por relaciones de complementariedad cromática

Además al complementarse se potencian y, con ello, lo que se consigue es remarcar por un lado las figuras que sirven de apoyo y por otro las que la están levantando, que es lo que la escena trata de representar, ver figura 7.

### Policromía de Carnaciones o Encarnaduras

Paralelamente a las investigaciones que se realizaron en relación a vestiduras y aspectos generales de color del conjunto del paso, se realizó una revisión documental y técnica de los diferentes procesos y procedimientos empleados en la policromía de carnaciones en los s. XVI y XVII y su desarrollo posterior, tanto en la península como en los diferentes talleres que tuvieron lugar en Hispanoamérica y que cuajaron sobre todo en el Reino de Nueva Granada<sup>11</sup>.

Hacemos referencia a los mismos porque, mientras en la península tiene lugar el desarrollo del gran Siglo de Oro de la escultura española, refrendado tanto en los talleres castellanos de León, o Valladolid, como en los sevillanos y granadinos, donde la policromía alcanza durante los s. XVI, XVII y XVIII, su mayor cenit, sobre todo en la organización ornamental de túnicas y mantos profusamente ornamentados con suntuosos oros y estofados de gran valor plástico, las carnaciones, es decir, las encarnaduras, se realizan fundamentalmente, como ya hemos mencionado en el apartado correspondiente, mediante dos metodologías técnicas bien diferentes en cuanto a resultado, la policromía *a mate* y la policromía *a pulimento*, apelativos que aluden a su diferente efecto visual final.

Sin embargo hay que señalar, y repetimos y ampliamos este tema para una mayor comprensión, que no es solo en la Península donde los sistemas cromáticos de las carnaciones o encarnaduras adquiere su máximo desarrollo, y encontramos casos interesantísimos, como por ejemplo el Cristo Crucificado, o el Cristo Yacente, ambos de Gregorio Fernández, o el Crucificado de Luis Salvador Carmona (s. XVIII), que demuestran el alto grado de dominio técnico adquirido.

La realización metodológica de las carnaciones adquiere un gran desarrollo a partir de la conformación de los talleres de Bernardo de Legarda<sup>12</sup> y Caspicara<sup>13</sup> en el área geográfica de Nueva Granada ya mencionada y que corresponde a lo que en la actualidad son Colombia y Ecuador, donde todavía, en la actualidad, se mantiene la tradición de uso, como ya dijimos, en la realización de obras escultóricas en escuelas y talleres artesanos

La policromía *a pulimento*, estrella indudable de los sistemas cromáticos, es la más utilizada y mejor adaptada metodológicamente a la resolución de veladuras y *sfumatos* en pro de conseguir la imitación de una epidermis con un valor, textura y matización fuera de serie que proporcionan, por su peculiar sistema técnico, un plus de luz irradiante hacia el exterior, muy naturalista en los talleres castellanos y andaluces y de una pulcritud marfileña irreal en los hispanoamericanos. Sin embargo su sistema y modo de realización, como ya vimos, secretos técnicos de taller de difícil acceso que se transmiten únicamente de maestro a aprendiz, no están ni se encuentran refrendados en escrito alguno, dificultando su mantenimiento en el tiempo, dificultando el acceso a su conocimiento, y perdiéndose, prácticamente, en la noche de los tiempos.

### El método

La primera realización cromática en la resolución de una escultura es la *mascarilla*.

La *mascarilla* aparece cuando la elemental técnica escultórica de realización a partir de un *embón* desea añadir al rostro vivacidad e imitación del natural por medio de la adjunción de ojos de cristal - primeramente- y más tarde, según van avanzando los siglos y la estilística manierista, añadiendo pestañas postizas, lágrimas de resina, bocas entreabiertas dejando ver lengua y dientes en algunos



Figura 8. Mascarilla del personaje 3, vistas anterior y posterior. Se pueden advertir las partes separadas de lengua y dentadura ya estucadas para ser policromadas, y, en la zona posterior, el túnel situacional de los ojos de cristal sujetos mediante masilla.



Figura 9. Estructura de ropajes en los personajes 3 y 4



Figura 10. Proceso de realización de las grecas ornamentales en el personaje 2. Al igual que en caso anterior, la direccionalidad y estructura de las mismas se determinó con cinta de carroceros sobre una base de tela de algodón blanca, adaptado a la forma de la qafia

casos de cartoncillo, en otros de marfil y en otros de nácar, además de completar la imagen con pelo procedente de las jóvenes casamenteras que ofrecían sus trenzas para la confección de pelucas, por lo que las imágenes, sobre todo ya en el s. XVIII, se presentan, en origen, calvas, con una imitación policroma de color homogéneo en la zona del cráneo a imitación de un ligero bonete de forma redondeada<sup>14</sup>.

Técnicamente la *mascarilla* supone un corte vertical en la zona del rostro, a veces únicamente en cuanto el rostro y otras llegando a adjuntarse parte del cuello, por delante de las orejas. Evoluciona incluso cortando la coronilla, haciendo dos pequeños túneles hasta la zona orbital, pero lo normal o lo más tradicional es el sistema de corte longitudinal, realizando a continuación el desbroce de los agujeros orbitales y la talla del espacio de la boca donde, en piezas independientes se realizan dientes y lengua<sup>15</sup>.

Los ojos, de efecto "lenticilla", obtenidos ya en el s. XII<sup>16</sup> por una lasca de vidrio pintada a mano que se superpone en la zona orbital sobre la talla de madera, evolucionan al sistema de bola en cristal soplado fijada o sujeta, por medio de una masilla de cera y barniz, en la parte interna de la mascarilla. En un principio la pupila y el iris, al igual que en el caso del efecto "lenticilla", están pintados a mano, pero posteriormente, cuando la técnica del vidrio soplado evoluciona o se va rudimentariamente industrializando, su tecnología incorpora directamente el color blanco del globo ocular y el tono de la pupila, y el azul, marrón u otro del iris.

Todo el conjunto de la boca se policroma y se monta con encolamiento de las piezas. Es importante en este momento haber definido ya la personalidad del representado porque no todos los dientes son iguales o deben serlo, y no todos los labios y lengua tienen o han de tener una coloración semejante. Por tanto hay, repetimos, que definir o tener definido, previamente, que es o cual es el efecto que, como escultura y como policromador, se quiere potenciar en la personalidad del individuo que se está representando.

Estos procesos son los primeros que se realizan y, por supuesto, mucho antes de comenzar la policromía propiamente dicha de la pieza ya que se deben devolver al escultor para su adhesión a la figura y su posterior finalización de talla.

Una vez llegada la obra a taller, preparado y/o estucado el soporte y policromados básicamente ropajes y ornamentaciones complementarias, podemos comenzar la organización base de la encarnación o encarnaduras de la pieza escultórica.

La organización policroma base de la figura ha de estar en consonancia con la personalidad del representado. Ya habíamos advertido, y así lo comentamos en el capítulo referente a la conservación y restauración efectuada en el patrimonio escultórico de la Catedral de Valencia, que es tradicional en la realización de carnaciones el dotar a la base del soporte de una capa homogénea y plana, al óleo, como primer estrato policromo el cual va a servir de sustento al conjunto de matizaciones,



Figura 11. Paso de la prela y detalle de restos de la base verde inferior dada al personaje 4 a fin de conferirle una entonación mas adecuada a la personalidad egipcia del individuo

*sfumatos* y veladuras que van a constituir la capa o capas definitorias superiores. Es una técnica que se repite a lo largo de los tiempos y por tanto podemos decir que se tradicionaliza, se hace constante, y pervive como metodología de realización. Y tiene su sentido.

Esta capa homogénea la advertimos totalmente marfileña en el caso de representaciones de santas, vírgenes y querubines; de una tonalidad mas siena en el caso de jóvenes santos y ángeles, y en tonos mas oscuros, incluso azoláceos en el caso de ancianos, penitentes o mártires. Es evidente que su función está en proporcionar una primera aproximación y que como tal, determina, de entrada, un sistema poli cromático específico que se completa con las adiciones de color mas oscuras que corresponden a cabellos, barba u otros.

Esta capa uniforme, repetimos, al óleo, se pulimenta en húmedo por medio de una vejiga de cordero o cerdo, vuelta del revés, para que sus velosidades mas finas pulimenten, distribuyan y uniformen dicha



Figura 12. Determinación situacional de las excoriaciones de la flagelación y realización de las mismas en el Cristo





Figura 13. Estado final de la obra



Figura 14. Policromías finalizadas de los personajes 2 y 3



Figura 16. Cabeza de Cristo antes y después de la colocación de la sangre y corona de espinas. Adviértase el clavo de situación de la misma donde posteriormente se ancló para mayor sujeción

capa. Si previamente, y como señalábamos en la determinación de los pasos a seguir en la antigua técnica tradicional, la superficie se preparaba con albayalde de Venecia y sobre ese albayalde de Venecia, igualmente pulimentada a muñequilla, disponemos la uniforme capa de óleo pulimentada, obtenemos una superficie completamente lisa, como de porcelana, que, además, irradia una luminosidad única de dentro hacia fuera.

La vejiga de cordero o cerdo, llamada en muchos talleres comúnmente “prela”, se trabaja en la época introduciéndola en la boca, contra la mejilla, a fin de humedecerla ligeramente con la propia saliva, restregando en pequeños círculos, la superficie oleosa del estrato hasta obtener el resultado apetecido.

Con esta misma forma y método de trabajo se ha creado la “hipodermis”<sup>17</sup> de los cinco personajes representados en la Crucifixión de

la Cruz del Paso de Semana Santa del Cabañal de Valencia. Rescatar esa técnica perdida y recuperar una metodología de trabajo única que proporciona un resultado fuera de lo común, ha constituido para todo su equipo de realización un reto y una línea de trabajo fructífera y compensatoria al esfuerzo realizado.

Hemos advertido que se obtiene un resultado paralelo realizando la pulimentación con la prela por medio de humectación con agua destilada, no demasiada porque entonces toca al óleo de la base. La diferencia entre el uso de la propia saliva y el uso de la humectación del agua está, precisamente, en la textura especial que esta tiene debido a la pectina que contiene y que elastifica ligeramente la superficie, haciéndola mas proclive a la obtención de la apariencia de porcelana. También hemos sustituido el Albayalde, carbonato básico de Plomo de alto grado de peligrosidad, por el inocuo Blanco de Titanio, pigmento de gran estabilidad, con óptimos resultados.



Una vez dispuesto el estrato oleoso, y seco, se procedió a la matización del mismo por medio de capas y capas de veladuras hasta constituir la dermis y la epidermis de la piel, con frotamiento o no, bien de trapo o bien con el pulpejo de la mano, y con nuevo uso de la prela cuando la ocasión lo requiere para alejar o hacer invisible toda marca de pincel que evidencie que es una superficie pictórica, que es lo que en definitiva se pretende con el uso y metodología de estos materiales.

En una primera fase, inmediatamente encima de la superficie base oleosa, se dispone el sistema venoso con mayor o menor uso de pigmentación azul Prusia según convenga o pida la actitud o personalidad del representado. Si se pasa la prela sobre el pigmento este queda "velado" e integrado al soporte inferior. Es solo a partir de ese momento cuando podemos comenzar a disponer el conjunto del sistema de veladuras de las que, por transparencia, emana el color y se evidencia.

El mismo procedimiento se siguió en la realización, en el Cristo, de las excoiraciones de la flagelación, abertura de heridas y existencia de cardenales, con utilización de técnicas magras y grasas que "abren" el color dejando el inferior al descubierto, lo que da la idea o apariencia de rotura total de la capa dérmica y evidencia de hueso inferior.

El tratamiento de la sangre fluyendo de las venas es diferente, ya que la misma esta por encima de la dermis y debe realizarse, por tanto, en ultimo lugar procurando dejarla caer por medio de un pincel para que tome forma y direccionalidad correcta. La ductilidad y fluidez del aceite de adormideras facilita este trabajo.

Finalmente y teniendo en cuenta que es un conjunto procesional se protegió la obra por medio de una fina capa de barniz brillante y satinado en spray, según zonas.

#### AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación se ha realizado y forma parte del Proyecto de Investigación INFOGRAFÍA, TECNICA Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO ESCULTORICO, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA2003-06122) y Dirigido y Coordinado por la Dra. Dña. Enriqueta González Martínez Alonso.

#### NOTAS ACLARATORIAS

<sup>1</sup> Informe de investigación completo en el Capítulo II de "Patrimonio y Restauración, Tecnología Tradicional y Tecnología Actual", Enriqueta González Martínez-Alonso, Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia, 2006,

<sup>2</sup> Hasta bien entrado el siglo XVII, las figuras están talladas por lo general a partir de un tronco de dimensiones adecuadas a la escultura, generalmente en pino segura, ahuecándose siempre la zona medular del tronco. Se evitaba así que el embón se abriera, además de tener menos posibilidades de ser atacado por insectos xilófagos y aligerar de peso la hechura. Hay que destacar la minuciosidad y el gran oficio de los maestros imagineros en el aspecto preventivo de la obra, pues en el interior se acostumbraba a pintarla con sulfato de cobre, de gran poder insecticida, evitando el ataque de insectos.

<sup>3</sup> El proceso de elaboración de una obra en sí pasa por los siguientes estadios: una vez modelado en barro el boceto, que posteriormente servirá como modelo a seguir, y que puede ser de la misma o distinta escala a la escultura definitiva, se trasporta al embón o bloque por medio de la técnica de sacado de puntos. Esta tarea se puede realizar a mano por diversos medios (compás, plomada, maquina, celda) o por medio de pantógrafos o copiadoras, que pueden ser inversoras, reductoras-amplificadoras y de una o varias copias a partir de un modelo. Una vez realizada la labor del sacador de puntos, el escultor debe tener en cuenta el perfecto ensamblaje de las tablas. Siempre deben estar dispuestas al hilo, lo que quiere decir que las vetas de la madera coincidan en el pegamento en el mismo sentido, e intentando que la testa de las tablas nunca esté dispuesta en corte transversal con respecto a la misma veta.

<sup>4</sup> Ver bibliografía adjunta.

<sup>5</sup> Utilizamos la terminología italiana tradicional, pero su acepción puede ser sustituida por la española de aparejo o preparación de la madera.

<sup>6</sup> Aun activo en 1959, según consta en facturas hoy en poder de D. José Benedicto Sacristán (1.985), biógrafo de Luis Marco Pérez. En las facturas se especifica como "Escultor, pintor y dorador y policromador de imágenes" y con taller en Alcalá 154 y en Paseo de Marques de Zafra, 10, de Madrid.

<sup>7</sup> Mayor información en Gañán Medina, C (1999), en Benito Rodríguez Gatiús (1995), en. González-Alonso, Enriqueta (2002) y en Sánchez Mesa, D. (1967).

<sup>8</sup> Légamo de río, arcilla muy fina y absolutamente purificada (González-Alonso, 2002:cap 2).

<sup>9</sup> Desde el s. XV, el puerto más importante de Europa es Venecia, lugar por donde entraban las especias y materiales que procedían del Extremo Oriente y de la ruta de las especias. Su nombre, por tanto, alude a su procedencia ya que en torno al movimiento portuario se fraguó un amplísimo comercio de todo tipo de productos.

<sup>10</sup> Francisco de Pacheco es el autor que mas referencia nos da sobre las técnicas de policromía en escultura sin llegar, tampoco, a determinar secuencialmente la forma y modo de proceder en las encarnaciones. Más bien parece que es una técnica de taller que únicamente se trasmite en el propio taller, de maestro a aprendiz, y que se oculta al conocimiento de los extraños a él. Ver Francisco de Pacheco (1956: libro 3).

<sup>11</sup> El territorio recibió diversos nombres desde el siglo XVI, generando una confusión que se mantuvo vigente en el siglo XVIII: Nuevo Reino de Granada y Tierra Firme, virreinato de Santafé de Bogotá o Nueva Granada, "para simplificar". En términos muy generales, las descripciones elaboradas en la década del 80 del siglo XVIII indican que el virreinato comprendía los territorios que estaban bajo la jurisdicción de las Audiencias de Santafé y Quito, es decir, los territorios que antes de la orden de creación del virreinato en 1717 comprendían esas dos Audiencias y la de Panamá. Sin embargo, en algunos de sus contornos esta aparente nitidez de los límites jurisdiccionales se desdibuja, cuando los autores entran a precisarla.

<sup>12</sup> Legarda y Caspicara fueron los escultores de más renombre en el Quito del siglo XVIII. De Bernardo de Legarda no se sabe el año de su nacimiento a la vida; pero sí, el de su nacimiento al arte, pues en el año de 1734 esculpió la Inmaculada para el centro del altar mayor de San Francisco, murió en Quito en 1773. Fue también ebanista y platero. Son famosos sus calvarios, en especial el de la capilla de Cantuña en San Francisco, sus adoraciones de los Reyes Magos, el dorado del tabernáculo del altar mayor de La Compañía, la planificación, elaboración y ejecución del retablo de La Merced, el decorado de la media naranja de El Sagrario, y ayudado por su discípulo Jacinto Yépez, el presbiterio de El Carmen Bajo. Su última obra, compuesta seis años antes de su muerte, fue la mampara de Santo Domingo en 1767. Dejó varias obras inconclusas. Datos de [www.Biografias y Vidas, com](http://www.Biografias y Vidas, com)

<sup>13</sup> Manuel Chili, llamado El Caspicara; Quito, 1723- id., 1796. Escultor ecuatoriano. Sus obras, de un elegante barroquismo, se conservan en la catedral y en la iglesia de San Francisco de Quito. Datos de [www.Biografias y Vidas, com](http://www.Biografias y Vidas, com)

<sup>14</sup> No queremos extendernos aquí en los diferentes tipos de imágenes que van sucediéndose a lo largo de los tres siglos mencionados y que suponen la evolución de la estatuaria española. Remitimos para su conocimiento a manuales generales que se pueden consultar en la bibliografía.

<sup>15</sup> Hay que señalar que en muchas ocasiones la mascarilla no es del mismo material- madera- que el resto de la obra, pudiendo encontrar, sobre todo en el área hispano-americana, un conjunto amplio de obra escultórica que presenta mascarillas de diferente material como porcelana, barro cocido, e incluso metal (hierro, cobre y oro)

<sup>16</sup> Las esculturas romanas de busto ya las portaban.

<sup>17</sup> La hipodermis es la capa de piel mas profunda donde se sitúan los vasos sanguíneos, le sigue, hacia arriba, la dermis, capa superior donde se sitúan las glándulas sebáceas y sudoríparas. Finalmente, la epidermis constituye la capa más superficial.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Benedicto Sacristán, J. (1985): *Vida y Obra del escultor Luis Marco Perez (1896-1983)*, Tip. Antolin M. Martínez, Valencia.
- De Azcarate, J. M. (1952): *La Escultura del s. XVI*, Edit. Plus Ultra, Madrid.
- De la Voragine, S. (1998): *La Leyenda Dorada* 2 vols. Alianza Edit. Madrid.
- De Quinto, M<sup>a</sup>. L. (1984): *Los batihojas artesanos del oro*, Editora Nacional, Madrid.
- Folch y Torres, J. (1981): *La escultura policroma*, Edit. David. Barcelona.
- Gañán Medina, C. (2001): *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1.999 (reimp. 2001).
- Gómez Moreno, M. (1931): *La escultura del Renacimiento en España*, Edit. Guinart Pujolar, Barcelona.
- Gómez Moreno, M. (1941): *Las águilas del Renacimiento español*, Inst. Diego Velázquez, Madrid.
- Gómez Moreno, M. (1946): *Escultura del s. XVII*, Edit. Plus Ultra, Madrid.
- Gómez Moreno, M. (1951): *La talla policroma española*, Edic. Electra, Barcelona.
- González-Alonso, E. (2002): *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, Edit. Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica, Valencia 3<sup>a</sup> edic. Valencia.
- Grafiá Sales, J. V. (2004): *Imaginería en la Semana Santa Marinera de Valencia Paso de la Crucifixión del Señor*, Tesis Doctoral, DCRBC, UPV, Valencia.
- Igualada Úbeda, A. (1968): *Escultores valencianos del s. XVIII en Madrid*, Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, Valencia.
- Igualada Úbeda, A. (1968): *Obras de Escultores Valencianos del s. XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, Valencia.
- Martín González, J. J. (1959): *La Escultura Barroca Castellana*, Lázaro Galdiano, Madrid.
- Mayer, R. (1985): *Materiales y técnicas del arte*, ed. Hermann Blume, Madrid.
- Pacheco, F. (1956): *Arte de la Pintura*, Edic. del Manuscrito original acabado el 24 de Enero de 1638, Preliminar, Notas e Índices F. J. Sánchez Cantón, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.
- Rodríguez Barreal, J. A. (1998): *Patología de la Madera*, Escuela Técnica Superior de Montes, Edit. Fundación Conde del Valle de Salazar y Edic. Mundi-Prensa, Madrid.
- Rodríguez Gatiús, B. (1995): *Luis Ortega Brú, Vida y Obra*, prólogo, Jesús Miguel Palomero Páramo; fotografías, José M<sup>a</sup> Gutiérrez Guillen, Sevilla: Guadalquivir.
- Sánchez Mesa, D. (1971): *La Policromía en las esculturas de Cano*, Centenario de Alonso Cano en Granada. Universidad de Granada, Granada.
- Sánchez Mesa, D. (1971): *Técnica de la Escultura Policroma Granadina*, Universidad de Granada, Granada.
- Teran, C. y Cazzaniga, B. (1993): *Técnicas de la Imaginería en el Arte Hispanoamericano*, Edic. del Gabinete, Secretaria de Post-Grado, Universidad de Tucumán, Tucumán.
- VV.AA. (1995): *Damian Forment, escultor renacentista*, Catalogo editado con motivo de la exposición "Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada", Centro Cultural Bancaixa, Valencia, 14 de Diciembre 1995, 28 de Enero de 1996. 1<sup>a</sup> Edic. San Sebastián.
- VV.AA. (1986): *La Fabrica dei Colori: Pigmento e Colorante nella Pintura e nella Tintoria*, Il Bagatto, Roma.

**AUTORES**

**Enriqueta González Mtnez. Alonso:** La Doctora. Dña. Enriqueta González Martínez Alonso es Catedrática de Universidad y Responsable del Grupo de Investigación en Conservación y Restauración de Dorados y Policromías de la UPV.

**Rosario Llamas Pacheco:** Profesora titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, es Doctora en Bellas Artes, ha dirigido varios proyectos de investigación subvencionados que han dado como resultado la lectura de varias tesis doctorales. Ha escrito varios libros sobre la conservación y restauración de las obras de arte, y numerosos artículos especializados en conservación del arte contemporáneo.

English version

**TITLE:** *A brief review of the polychrome tradition and innovation employed in the making of the Paso de Semana santa "La Crucifixión del Señor"*

**ABSTRACT:** *We present the conceptual and technologic elaboration of five scale-sized figures that make up a religious ceremony of the Holy Week. Furthermore, we review the application of the key issues that Restoration offers in the studies and comprehension of artistic production which allow guidelines to be established for the creation of new artworks by not only rescuing ancient methods and technological systems, but by also producing different updated methodologies based on traditional ones.*

**KEYWORDS:** *sculpture, matte polychromy, polishing polychromy, carnations, masks, wooden supports, stucco*