

Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina

Technical procedures in polychromatic wooden sculpture in Granada

Rodríguez Simón, Luis Rodrigo*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación de la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 457-479]

RESUMEN

En este artículo se aborda la génesis de las esculturas en madera desde el punto de vista creativo, definiendo los procesos técnicos seguidos por los escultores y policromadores de los siglos XVI al XVIII. Planteamos este trabajo siguiendo el mismo orden en el que están establecidas cada una de las operaciones que forman parte de la transformación de la madera como materia prima, hasta la conformación final en imágenes a todo color, con el mismo desarrollo que tendrían este tipo de proyectos artísticos; ejemplificando toda esta labor creativa en el conjunto de realizaciones de la escultura granadina.

Palabras clave: Arte religioso; Arte barroco; Talla en madera; Escultura policromada; Técnicas escultóricas; Escuela barroca; Policromías; Dorados al agua; Estofados; Brocados; Corladuras; Lacas coloreadas.

Identificadores: Rojas, Pablo de; Pesquera, Diego; Gaviria, Bernabé de; Mena, Alonso de; Cano, Alonso; Mena, Pedro de; Mora, Diego de; Mora, José de; Risueño, José; Ruiz del Peral, Torcuato.

Topónimos: Granada.

Periodo: Siglos 17-18.

ABSTRACT

The present paper explores the origin of wooden sculptures from the creative point of views and defines the technical procedures followed by sculptors and polychrome painters from the 16th to the 18th centuries. We follow the same order followed in the transformation of the prime material into the finished and coloured product. This is exemplified by creative work produced in Granada.

Key words: Religious art; Baroque art; Wood carving; Polychrome sculpture; Sculpture techniques; Baroque school; Polychrome work; Water gilding; Estofado; Brocade; Gilding varnish; Coloured lacquers.

Identifiers: Rojas, Pablo de; Pesquera, Diego; Gaviria, Bernabé de; Mena, Alonso de; Cano, Alonso; Mena, Pedro de; Mora, Diego de; Mora, José de; Risueño, José; Ruiz del Peral, Torcuato.

Place names: Granada.

Period: 17th and 18th centuries.

* Departamento de Pintura. Universidad de Granada. e-mail: lrsimon@ugr.es

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está fundamentado en el análisis, descripción y evolución de los procedimientos practicados para la creación de aquellas realizaciones escultóricas, que cuentan con la madera como materia prima y que son fruto conjunto de un complejo proceso técnico y del esfuerzo intelectual del hombre; cuyo conocimiento resulta de vital importancia para entender el proceso creativo seguido por escultores y policromadores, que necesitan de unos recursos plásticos y de una materia prima para expresarse, de cuyas premisas depende el resultado final de la obra escultórica.

Gracias a la técnica, la idea conceptual se hace tangible a través de los materiales, que al someterse a las necesidades y exigencias formales del artista pasan a formar parte inherente de la génesis de la obra de arte, contribuyendo al embellecimiento y mejor acabado de la misma; de esta manera, los escultores de los siglos XVI al XVIII pudieron dejarnos magníficos ejemplos de ricas policromías, que constituyen un verdadero alarde de técnica y virtuosismo.

El desarrollo de este estudio está basado en el análisis directo de un gran número de esculturas, que ha permitido llevar a cabo una investigación organoléptica muy exhaustiva, arrojando importantes datos sobre todos los pasos seguidos en el proceso tangible de su creación.

Planteamos este trabajo siguiendo el mismo orden en el que están establecidas cada una de las operaciones que forman parte de la transformación de la madera como materia prima, hasta la conformación final de figuras y efigies a todo color, ejemplificando toda esta labor creativa en el conjunto de realizaciones de la escultura granadina.

Procesos preliminares

Las maderas más comunes empleadas para la escultura son aquellas con unas propiedades físicas y mecánicas de dureza y ductibilidad apropiadas para el trabajo de la talla, a partir de las cuales se han de seleccionar aquellos troncos que estén bien curados y secos, exentos de defectos naturales; escogiendo aquellas maderas de la misma familia y características, procedentes del mismo talado y con el mismo tiempo de secado. En Italia las maderas más utilizadas han sido el álamo y el chopo; en Francia, nogal y castaño; en los Países Bajos, el roble y también la encina; en España, el pino silvestre, también el nogal, algunas maderas procedentes de árboles frutales, como el peral y menos frecuentemente, el cedro, la caoba y el castaño.

En la escultura en madera encontramos figuras de pequeño tamaño, realizadas de una sola pieza, procedente de un único tronco ahuecado por el reverso, en donde se suelen apreciar las huellas de las herramientas utilizadas, como la azuela y la gubia. En cambio, otras imágenes están constituidas por varios fragmentos de caras alisadas, ensamblados con diferentes sistemas y pegados con cola fuerte o cola de carpintero, conformando lo



1. **Imagen izquierda:** Reverso del *San Buenaventura*, de Alonso de Mena, policromada solo por el anverso, lo que ha permitido analizar las características del bloque de madera sobre el que está tallada; constituido por una sola pieza, exceptuando cabeza y manos que fueron trabajadas aparte, observándose el ahuecamiento del conjunto y las huellas dejadas por la azuela y la gubia. **Imagen central:** Reverso del *San Luis*, de Bernabé de Gaviria, también policromada únicamente por el anverso, lo que permite ver las distintas piezas que componen el embón, el ahuecamiento elipsoidal realizado con posterioridad a la construcción del bloque y las huellas de las herramientas empleadas para ello. **Imagen derecha:** Parte posterior de la cabeza del *San Luis*, de Gaviria, en la se aprecia el proceso de dorado de la corona: soporte de madera tallada, aparejo o enyesado, embolado y láminas de oro fino con el bruñido posterior.

que se denomina “embón”, sistema que deja un gran hueco en su interior, sobre todo en aquellas tallas de gran tamaño.

Un ejemplo del primer caso, escultura realizada de una sola pieza, con cabeza y manos talladas aparte, aunque con unas dimensiones cercanas al natural, lo constituye el *San Buenaventura*¹ de la catedral granadina, con un ahuecamiento cuya forma responde a la silueta de la figura, y con las huellas dejadas por la azuela y la gubia.

En el segundo caso, los sistemas mas adecuados y utilizados para llevar a cabo la unión de las distintas piezas que componen una escultura, son los *ensambles de acoplamiento o de superposición*, también denominados *de madera viva o uniones al hilo*², consistentes en la adhesión de varias piezas de madera por simple contacto, y complementadas con otros mecanismos de refuerzo como son clavos de hierro, espigas de madera o pernos.

En la figura de *San Luis*³, de Bernabé de Gaviria, policromada por el anverso, se aprecian las distintas piezas que componen el embón, dejando entrever su ensamblaje a unión viva, posiblemente reforzada con espigas internas o pernos ocultos. También se observa el ahuecamiento elipsoidal y las huellas de las herramientas.

Para la elaboración de los embones, los escultores utilizaban varias piezas de distintos tamaños, que unían y acoplaban de acuerdo con el boceto de la figura a realizar; partían de unos tabloncillos más grandes, que conformaban el núcleo central, a los que adherían los diferentes fragmentos, teniendo en cuenta la silueta final de la escultura, como es el caso del *San Luis*. A partir de aquí se inicia el trabajo de la talla, que sigue un complejo proceso técnico, en el que se definen los perfiles, volúmenes y detalles generales, para finalizar con el alisado de las superficies y el modelado de los rostros y de las manos o del cuerpo entero en el caso de los Crucificados y otros desnudos. Siendo habitual el desbastar las cabezas junto al bloque general, pero, para proceder a su acabado, se cortaban del conjunto y no se volvían a fijar definitivamente hasta que no se completaba la policromía general; aunque, en otros casos se hacía tras el enyesado de la figura y se encarnaba y pintaba simultáneamente. Las manos se separaban después de desbastadas, igualmente, y se volvían a unir una vez acabadas.

Finalizado el trabajo de la talla se procedía a la impregnación de la madera con cola animal o gíscola, como recomienda Pacheco⁴, con la finalidad de limitar su porosidad natural y acondicionarla para recibir los estratos de preparación y las capas de policromía.

Como por regla general la madera presenta nudos, con la consecuente aparición de grietas, exudación de resinas y desprendimiento de los mismos, los propios escultores los picaban, quemaban o aplicaban sobre ellos estopa o trozos de tejidos, que quedaban debajo de las capas de preparación; o bien procedían a su eliminación y rellenaban el hueco con una mezcla de yeso, serrín y cola.

Es habitual encontrar tejidos adheridos a la madera, que se aplicaban para reforzar la obra, formando parte integrante de la misma o como recurso naturalista. En el primer caso, las uniones existentes en los bloques de madera eran protegidas por tiras de tela superpuestas, que, generalmente, se adherían sobre toda la unión (Lenceado o Entrapado)⁵; para esta operación se utilizaban adhesivos de origen natural y trozos de lienzos viejos con los bordes desflecados; su finalidad era la de reforzar la unión de dos piezas de madera adyacentes, que formaban parte del embón. Otra variedad se da cuando toda la imagen se entela totalmente para fortalecer completamente la obra en su conjunto; esto ocurre en aquellas ocasiones en las que el bloque está constituido por un número elevado de piezas, lo que requiere de la aplicación de muchos trozos de tejido; para paliar este inconveniente el escultor opta por cubrir de tela toda la efigie ya tallada, confiriéndole con ello una mayor consistencia, estabilidad y resistencia. Una tercera circunstancia se da en aquellos casos localizados en los que el escultor recurre a ellas para completar determinados volúmenes, ocultando fallos efectuados en el proceso de la talla⁶, o bien para reforzar zonas especialmente delicadas como los párpados, que solían astillarse en el proceso del tallado, debido al mínimo grosor al que quedaban reducidos al ser ahuecados por el interior para la colocación de los ojos de cristal; esta circunstancia es la que ha ocurrido en el ojo derecho de la imagen de *Santa Ana*, perteneciente al grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Alonso de Mena, depositado en la capilla de Santa Ana y procedente de San Juan de los Reyes; fallo que los propios escultores intentaban prevenir reforzando los párpados con pequeñas bandas de tela. El tercer caso se da cuando las telas

se utilizan para completar las necesidades de la composición o como recurso naturalista cuando los artistas pretenden acentuar el realismo de las vestiduras, imitando con los lienzos adheridos la textura de los tejidos y la caída de los pliegues, tal como se observa en numerosas realizaciones escultóricas de José de Mora, Risueño y Torcuato Ruiz del Peral. Una obra que cuenta con telas encoladas clasificadas dentro de este tercer caso es la *Dolorosa* de la Capilla Real, de José Risueño.

Además de la tela, los escultores utilizan estopas de origen vegetal adheridas con colas animales y también con gíscola o ajicola y en algunas ocasiones mezcladas también con los yesos del aparejo. Estas estopas eran aplicadas sobre todo por la parte posterior de los relieves y, también, en las esculturas con visión frontal destinadas a hornacinas y retablos; encontrándose además, en otras ocasiones, reforzando las partes internas de las zonas ahuecadas de los embones.

Para que la madera pueda recibir la policromía y los dorados es fundamental el acondicionamiento previo de la misma mediante la operación denominada preparación⁷ o aparejo⁸. Consiste en la aplicación de varias capas de yeso vivo o grueso, hasta 4 ó 5, esperando, como dice Pacheco, a que la anterior esté completamente seca para proceder a un ligero lijado de la superficie antes de aplicar la siguiente. Sobre estos estratos de yeso se dan otras 4 ó 5 manos de yeso mate⁹.

El siguiente paso consiste en el repasado de los yesos para recuperar aquellos detalles de la talla que han quedado embotados y en el lijado de estas capas superpuestas hasta conseguir una superficie muy pulida.

Hasta la primera mitad del siglo XVII encontramos gruesas preparaciones de yeso, sobre todo en aquellos casos en los que se reproducían los dorados y ricos brocados bordados de las telas, que en muchas obras aparecen en relieve, siguiendo la técnica denominada como barbotina¹⁰. Con la llegada de Alonso Cano a Granada se imponen las carnaciones mates y las calidades lisas en la policromía de las esculturas y ello conlleva a una reducción en los estratos de yeso, que quedan finísimos, llegando a veces a transparentar los cortes de la gubia. En el siglo XVIII se vuelve a dar grosor a los aparejos al desarrollarse en esta época el gusto por lo fastuoso, las ricas policromías sobre oro y los punteados incisos, como manifiestan las obras de Torcuato Ruiz del Peral.

Con las esculturas recubiertas de capas de yeso blanco se colocaban los ojos de cristal. El proceso consistía en separar la mascarilla, en la que se abrían por el interior las órbitas de los ojos, donde se albergan los globos de vidrio, esféricos o semiesféricos, que se pintaban a punta de pincel, con óleo adelgazado con barnices para conseguir una superficie brillante, semitransparente y lisa; esta fina película se formaba al extenderse, de forma homogénea, la mezcla de los aceites del óleo y de las resinas en el proceso de secado.

Durante el siglo XVII se alternó la colocación de este tipo con los ojos pintados sobre los yesos del aparejo, como ponen de manifiesto las figuras de *San Juan Evangelista*, *San Esteban*, *San Gregorio* y *San Cecilio* de Pablo de Rojas y policromía de Raxis, los Crucificados del mismo autor, el *San Buenaventura*, *San Pablo* y *Santa Bárbara* de Alonso de Mena, el *Santo Domingo*, relacionado también con Mena, el *San Luis* de Bernabé de Gaviria, el *Busto de San Pablo* y los de *Adán* y *Eva*, la *Inmaculada* de la Sacristía y la

Virgen de Belén de Cano, el *San Joaquín* de Pedro de Mena y la cabeza de *San Juan Bautista* de Ruiz del Peral, tienen los ojos pintados sobre el aparejo. Las esculturas de *Santa Lucía*¹¹, el grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*¹², el *San Fernando*, obra del taller de Mena, el *Santiago Matamoros*, de Alonso de Mena, el *San Sebastián*¹³ depositado en la capilla de la Virgen de la Antigua, atribuido a Bernabé de Gaviria, los *bustos orantes de los Reyes Católicos* de Pedro de Mena y el *San Juan Bautista*, en la capilla del Cristo de las penas, de Risueño, tienen los ojos de cristal realizados con semiesferas de vidrio pintadas con óleo a punta de pincel. Las imágenes de la *Inmaculada* de Pablo de Rojas, la *Santa Teresa*¹⁴, del retablo de su capilla, la *Virgen de la Antigua* y la *Virgen de la Guía* tienen ojos de cristal de factura más moderna, colocados en el siglo XVIII.

A la vez que se vaciaban los globos oculares, se trabajaba el hueco necesario para conseguir el oscuro de la boca, cuando la figura se expresaba con ésta entreabierta, mostrando, a veces, la lengua y parte de los dientes, que aparecían esculpidos y pintados, o bien pintados o hechos de marfil. Este es el caso del *San Sebastián* depositado en la capilla de la Virgen de la Antigua, relacionado con Bernabé de Gaviria; de la *Santa Teresa* de Alonso de Mena, depositada en el retablo de su capilla, el *Ecce-Homo* de los hermanos García, en el Museo, el *San Cecilio* en el retablo de Santiago, de José de Mora, el *San Gregorio Bético*, en el mismo retablo, de Diego de Mora, y la *Magdalena Penitente*, de Risueño, obra en barro, también en el Museo Catedralicio.

A continuación, a nivel estratigráfico, se situaría la imprimación¹⁵, que se trata de una capa coloreada, realizada generalmente con la técnica del óleo, aunque también puede tratarse de un estrato muy diluido y semitransparente de temple; tanto uno como otro se aplicaban con una finalidad estética. En la escultura granadina del siglo XVII esta imprimación aparece debajo de las carnaciones más tostadas buscando una intención naturalista, como se ha comprobado en el *Busto de San Pablo*, del Museo Catedralicio y en la cabeza de *San Juan de Dios* de Alonso Cano¹⁶. Asimismo pensamos que el tono verdoso que muestran las carnaciones de los Crucificados de Rojas está favorecido por una imprimación elaborada con tierra verde.

Con la escultura en este estado se procedería al proceso del embolado¹⁷ de aquellas partes que van a ser doradas, como cenefas y galones, cabellos y vestiduras; en este último caso, las telas se dorarían cuando van a recibir una policromía de estofados o de lacas coloreadas.

Las técnicas de policromía

Durante la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, es habitual que la policromía de las tallas en madera corrieran a cargo de manos distintas a las del escultor; generalmente era el pintor, poseedor de la oportuna carta de examen que le otorgaba el título de pintor de imaginería, el que se encargaba de todas las operaciones correspondientes a la pintura de imágenes. Al parecer, esto era así, hasta la llegada a Granada de Alonso Cano, tenedor de las dos cartas de examen, la de escultura y la de pintura; éste, además

de imponer como una de las características de la escuela granadina el empleo de los colores lisos, será el que se ocupe de policromar sus propias obras, al igual que lo harán, en muchas ocasiones, sus seguidores Pedro de Mena y José de Mora y con posterioridad José Risueño.

En Granada, principalmente, trabajan como pintores policromadores Juan de Aragón y después Pedro de Raxis en el retablo de San Jerónimo, los hermanos Raxis, que policromaban las figuras de Pablo de Rojas y también algunas de Alonso de Mena, Francisco Alonso Arguello que, según Gallego Burín, policromó los altares relicarios de la Capilla Real, y los Hermanos García, de los cuales, uno se encargaba de hacer las efigies de bulto y el otro las coloreaba o pintaba. Ejemplos de la policromía de los Raxis los encontramos en numerosas figuras talladas por Pablo de Rojas y Alonso de Mena. El *Crucificado* de la Sacristía Mayor de la catedral granadina, obra de los hermanos García, fue encarnado por Duque Cornejo en el siglo XVIII.

Las distintas técnicas policromas aplicadas a la escultura se pueden clasificar en tres bloques según el objetivo final que se persiga¹⁸, tal como se indican a continuación:

- Técnicas de enmascaramiento.
- Técnicas de reactivación.
- Técnicas de imitación.

Como anota Juan Manuel Miñarro, las dos últimas técnicas no tienen interés en imaginería, únicamente las llamadas técnicas de enmascaramiento; son aquellas que persiguen la transformación total de la superficie de la materia, modificando todas las características peculiares de los distintos materiales que pueden actuar como soporte¹⁹; con éstas, el escultor pretende sobre todo la animación naturalista de la obra, utilizando técnicas y materiales que ocultan la esencia misma de la madera.

Estas técnicas de enmascaramiento se clasifican en varios tipos:

- 1) Las técnicas de metalización.
- 2) Las técnicas de estofado.
- 3) La decoración de telas talladas en relieve.
- 4) El brocado aplicado.
- 5) Policromía de colores lisos.
- 6) Policromía de lacas coloreadas sobre fondos dorados o plateados.
- 7) Las carnaciones.

Las *técnicas de metalización* consisten en dorar²⁰ o platear, con panes o láminas de oro o de plata, distintas partes de las imágenes dependiendo del proyecto policromo planteado

por el escultor. Tanto el dorado como el plateado suele ser de varios tipos: *dorado al agua*²¹, o de pulimento, ya que permite el bruñido de la superficie; el *dorado mate*²², a la sisa, al mordiente o al mixtión, procedimiento graso que no permite superficies bruñidas y el *dorado con polvo de oro*²³, aglutinado con un ligante y aplicado a punta de pincel, como se aprecia en la policromía de algunas obras de Pedro de Mena.

El primero de los tipos, el dorado bruñido, se emplea para decorar los filos y galones de las vestiduras; éstos aparecen, en unos casos con la superficie metálica frotada, limpia y brillante, simplemente; en otros, el metalizado constituye la base de motivos decorativos pintados a punta de pincel con temple o con óleo, siguiendo la técnica del estofado; en otras ocasiones, las decoraciones están incisas sobre el oro, realizadas con punzones de puntas redondeadas o bien con troqueles, de madera o metálicos, que dejan improntas de dibujos variados, siguiendo la técnica del punteado inciso. También el dorado al agua se puede encontrar ocupando la superficie completa de aquellas túnicas y mantos que presenten decoración de estofados, ya que constituyen la base dorada que forma parte de esta técnica. Otras veces los ropajes se encuentran totalmente dorados y bruñidos en toda su extensión, sobre los que se realiza una decoración de punzonado o punteado inciso imitando los brocados y adamascados de las telas o reproduciendo motivos decorativos, sin colores, como la típica rocalla del siglo XVIII. En otras ocasiones aparecen mezcladas todas estas técnicas, mostrando ricas policromías en las que se combinan dorados, estofados y punteados incisos.

El dorado mate o a la sisa, se emplea fundamentalmente, en escultura, para dorar los cabellos, debido a las irregularidades de su superficie, que resultan muy complicadas con la técnica al agua; en algunas ocasiones, sobre esta capa metalizada se aplicaba una ligera capa de óleo, que dejaba transparentar los reflejos metálicos de la base, aunque no se han encontrado muchos ejemplos de esta sisa en la escultura granadina.

Un ejemplo muy característico de los procesos de metalización como técnica decorativa propia e individual lo constituye *el Apostolado* de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, atribuido a Bernabé de Gaviria, en el que todas las figuras están totalmente doradas de pulimento con oro fino, mostrando superficies limpias, pulidas y brillantes, exceptuando las peanas, que muestran una decoración de punzonado o punteado inciso. Otro, lo constituyen las esculturas situadas en la zona central del retablo del altar mayor de la Capilla Real, que tienen la mayor parte de sus telas únicamente doradas, sin otro tipo de decoración. Un ejemplo de dorado con polvo de oro lo encontramos en el terciopelo rojo corlado de la estatua del *Rey Fernando el Católico*, obra de Pedro de Mena, que muestra los adornos de filigranas realizados a punta de pincel con polvo dorado, de aspecto mate, sobre la laca coloreada superpuesta a la plata para obtener la apariencia del terciopelo. Otras veces, existen ejemplos de policromía en los que toda la figura esté totalmente dorada y a la vez muestra motivos decorativos realizados con punteado inciso sin intervención de color alguno, como en el caso de algunas de las *Virtudes* de Duque Cornejo, del Sagrario de la Cartuja de Granada.

Se denomina *estofado* a los adornos que se sacan sobre fondos de oro o de plata bruñida y a la operación de *estofar* a pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple²⁴.



2. Las tres imágenes pertenecen a la parte posterior del *San Juan Evangelista*, de Pablo de Rojas, con policromía de los Raxis. Dorada de pulimento, muestra magníficos estofados en la túnica y en el manto, con dibujos de motivos vegetales en tierra verde y rojo de cinabrio, respectivamente. El manto tiene un extenso galón en el que aparecen dibujadas dos pequeñas cenefas en blanco y una amplia orla, realizada a punta de pincel sobre el oro limpio, de motivos decorativos vegetales con pequeñas flores, roleos y hojas de acanto de vivos colores, pintados con técnica de temple y silueteados con delicados perfiles de tonalidades más intensas.

Como se desprende de la definición, el estofado es una técnica de policromía, que se aplica habitualmente en la escultura en madera y consiste en dorar de pulimento toda la superficie a decorar, sobre la que se extiende una o varias capas de un color aglutinado con temple al huevo, hasta cubrirla totalmente; una vez seca, y procurando hacerlo en las 24-48 horas siguientes, se procede a raspar la pintura, siguiendo el dibujo o plantilla de un motivo decorativo, dejando aparecer el fondo de oro. Este proceso también se puede realizar pintando los detalles a punta de pincel sobre la superficie dorada²⁵, limpia y bruñida.

A veces, es frecuente confundir estofado con esgrafiado, que son dos técnicas diferentes; ésta última consiste en raspar con un punzón sobre una superficie mural, que tiene dos colores superpuestos, para dejar al descubierto la capa inferior de distinto color, siguiendo un programa decorativo. Como aclara Ana Calvo, la denominación de esgrafiado se aplica sobre todo a la decoración mural, término que no debe confundirse con el estofado, que es una técnica que busca el mismo efecto pero en pintura de caballete y escultura²⁶.

En la imaginería religiosa de los siglos XVII y XVIII no es extraño encontrar combinadas en las decoraciones de las vestiduras las dos técnicas del estofado; aquella que se realiza



3. Detalles de la dalmática de *San Esteban*, de Pablo de Rojas y policromía de Raxis. En estas imágenes, la decoración vegetal en estofado, que ocupa esta vestidura, se ve interrumpida por una escena de la vida del santo; pintada con técnica de temple, muestra una composición totalmente pictórica, en la que las figuras se dinamizan en un fondo de paisaje, en el que se vislumbran ciertas soluciones de profundidad y perspectiva.

raspando el color sobre la superficie dorada siguiendo un modelo decorativo y la hecha con pintura al temple aplicada a punta de pincel, sobre todo en cenefas y galones.

Ejemplos de ricos estofados los encontramos en numerosas imágenes de la escultura granadina. Uno de ellos lo constituye el grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*²⁷, atribuido a Diego de Pesquera, que muestra su policromía original de vivos colores, azules-verdosos, rojos, rosas y pardos aplicados sobre el oro y estofados con grutescos de animación vegetal, que silueteados con tonos más oscuros, aparecen sobre el fondo de oro rayado con líneas paralelas. También con esta técnica están policromadas las imágenes de *San Juan Evangelista* y *San Esteban* de Pablo de Rojas; *San Gregorio* y *San Cecilio*²⁸, y su *Inmaculada*; todas con estofado menudo, algunas muestran amplios galones en oro limpio decorados con cenefas de grutescos vegetales y serafines, pintados a punta de pincel con técnica de temple. En la imagen de *San Esteban* la decoración vegetal en estofado, que ocupa toda la dalmática, se ve interrumpida, en la parte frontal, por una escena de la vida del santo, realizada con técnica de temple, mostrando una composición totalmente pictórica en la que las figuras se dinamizan en un fondo de paisaje, donde el pintor introduce ciertas soluciones de profundidad y perspectiva; en la espalda aparece la cabeza de una ninfa enmarcada entre roleos vegetales; en los laterales se reproducen sendas grecas con decoración floral, pintadas a punta de pincel sobre el oro limpio; y en el amplio cuello aparece un querubín inserto en una orla floral, de colores vivos y contrastados, pintados a punta de pincel con técnica de temple. *San Cecilio* y *San Gregorio* muestran en la parte frontal de la capa pluvial, a la altura de los hombros, dos efigies, pintadas a modo de bordados: *Santiago peregrino* y *Santiago el menor* en la del primero y *San Pedro* y *San Pablo* en la del segundo; realizados todos ellos sobre el fondo de oro con técnica de temple y diferentes colores, como si de una pintura se tratara, muestran una interesante valoración del claroscuro formalizada con colores opacos para las sombras proyectadas por el plegado de las vestiduras y sacando el oro mediante estofado de



4. **Imagen izquierda:** Detalle de la parte posterior de la capa pluvial de *San Cecilio*, considerado por Miguel Ángel León Coloma como obra de Pablo de Rojas. Enmarcada en una orla con doble resalte de barbotina, aparece una decoración de complicados grutescos de vivos colores, pintados con técnica de temple sobre el oro limpio bruñado. **Imagen derecha:** Detalle de la policromía de la capa pluvial de *San Cecilio*, en la que se muestra la técnica del estofado sobre oro fino en pulimento; realizado en dos colores con diferente tipo de escafado: azul para la decoración vegetal de flores, cintas y roleos con rayado paralelo y siena para el fondo con pequeños grafismos en “u” rellenando casi la totalidad del espacio.

rayado paralelo en las zonas iluminadas. Además ambas imágenes exhiben en la espalda una decoración de complicados grutescos pintados a todo color sobre el oro limpio, enmarcada en una orla realizada con doble resalte de barbotina y estofada con una repetición de dobles círculos concéntricos.

Otras esculturas que muestran indumentarias de bellísimos estofados son las de *San Pablo* de Alonso de Mena, en la capilla de la Antigua, la *Santa Teresa* del mismo autor en la capilla de la Virgen del Carmen, la *Santa Lucía* atribuida a Alonso de Mena por Gómez-Moreno González, el *Santo Domingo* de la capilla de Santa Ana, procedente de las hornacinas de la girola, relacionado con el estilo de Mena y el *San Fernando*, obra del taller del mismo autor. En la *Santa Lucía* cabe destacar el amplio galón en oro limpio, enmarcado por finas cenefas de motivos circulares repetitivos, en el que aparecen, a todo color, grutescos vegetales, flores y querubines, que surgen entre estos adornos. En el *San Pablo* mencionar la vuelta de los paños, que muestra una llamativa policromía, con fondo blanco sobre el oro, al que se superpone una decoración floral



5. Las dos imágenes pertenecen a detalles de la policromía de la *Virgen con el Niño*, considerada del círculo de Alonso de Mena. Está realizada con motivos decorativos vegetales, estofados sobre oro bruñido en tonos vivos silueteados con finos trazos más intensos, entre los que se alterna una ornamentación de punteado inciso. Destaca el escalfado de la vuelta de los paños, con un dibujo en líneas en zig-zag, que intenta imitar las características aguas de los tejidos de muaré. Esta solución plástica la encontraremos repetida, con mayor virtuosismo, en la figura de *San Joaquín con la Virgen Niña en brazos*, tradicionalmente atribuida a Alonso de Mena, pero restituida, recientemente, al haber de Pedro de Mena por Miguel Ángel León Coloma.

pintada de vivos colores, rojos y azules, estofando el fondo con grafismo paralelo, al igual que el interior de hojas y flores, que también aparece rayado, dejando resurgir el oro para reforzar su dibujo y matizar su contraste. En el hábito de *Santo Domingo* encontramos una ornamentación en la que se yuxtaponen distintas técnicas policromas: el estofado simple, con fondo en blanco y rayado paralelo; sobre el que se superpone el silueteado con tono sepia y a punta de pincel de los motivos decorativos, realzando su dibujo; y el punteado inciso realizado en las cenefas de los galones y en las hojas abiertas sobre el oro limpio. Policromía similar a la de este último santo presenta la imagen de *Santa Teresa*, tanto en la capa como en el hábito; mostrando en la vuelta de los paños un interesante estofado enfondado en blanco, con rayado paralelo y motivos decorativos silueteados con tonos sepia y líneas de oro limpio e iluminado con breves toques de color claro a punta de pincel; destacando preciosas cabezas de querubines con una valoración



6. Las dos imágenes pertenecen a detalles del hábito de *Santo Domingo*, escultura relacionada con el estilo de Alonso de Mena. En esta imagen encontramos una ornamentación en la que se yuxtaponen distintas técnicas policromas: el estofado simple, con fondo en blanco y rayado paralelo, sobre el que se superpone el silueteado, con tono sepia, de los motivos decorativos para realzar su dibujo; y el punteado inciso o punzonado, practicado en las cenefas de los galones, en las hojas abiertas sobre oro limpio, y rebordeando otros elementos, dinamizando todo el conjunto ornamental.

del modelado en el que predomina el color sepia y las cortas pinceladas de blanco en los puntos iluminados. El *San Fernando* tiene el suntuoso estofado propio de los Raxis, que consiguen maravillosamente las calidades metálicas en la coraza y muestra un bonito escalfado graneado sobre el dorado de las calzas. Lo mismo ocurre con el *Santiago a caballo* de la Catedral, obra también de Alonso de Mena, alarde de naturalismo, en el que la armadura, típica vestimenta militar del siglo XVII, presenta un laborioso trabajo de pequeños detalles de repujado, que alternan con pequeños adornos de naturaleza vegetal, clavos y remaches.

Un espléndido trabajo en el que se combina lo escultórico y lo pictórico lo constituye los dos altares relicarios del Crucero de la Capilla Real, obra de Alonso de Mena, policromados por Francisco Alonso Arguello según Gallego Burín, en los que se complementan la talla, la policromía de ricos estofados de vivos colores y los tableros dorados, que sirven de fondo a los relieves, con espléndidos paisajes escalfados sobre el oro, con



7. Las dos imágenes pertenecen a detalles de la capa pluvial de *San Cecilio*, de Pablo de Rojas. Esta figura tiene en la parte frontal de la capa magna y a la altura de los hombros, dos efigies pintadas a modo de bordados, con las representaciones de *Santiago peregrino* y *Santiago el menor*, a los que corresponden estos fragmentos. Ejecutados al temple sobre el fondo de oro, con diversos colores, como si de una pintura se tratara, muestran una interesante valoración del claroscuro realizada con colores opacos para las sombras y el oro limpio mediante estofado de rayado paralelo para las luces.

árboles, ríos, montañas lejanas y amplios cielos, que presentan soluciones pictóricas de profundidad, perspectiva y luz.

En 1652 Alonso Cano vuelve a Granada e impone la policromía de colores lisos como recurso para potenciar los valores plásticos de la talla. Uno de sus continuadores, Pedro de Mena, seguirá también esta línea en la mayoría de sus obras, pero a veces se sale de ella y adopta la técnica tradicional de la primera mitad del XVII, como en el caso de su *San Joaquín con la Virgen Niña en brazos*²⁹. En ésta encontramos tonos vivos estofados sobre oro bruñido, siguiendo un dibujo de líneas en zig-zag, que, en un alarde de virtuosismo, intentan imitar el elegante tejido de mueré. El manto muestra una amplia cenefa ocupada en su totalidad por bellos motivos florales y la vuelta de los mantos la presenta en color liso, a diferencia de otras figuras de la primera mitad del siglo en las que éstas aparecen en oro limpio o con ricas policromías.

En el siglo XVIII se retoman las técnicas de policromía que habían destacado hasta la mitad del XVII pero bajo la influencia del estilo rococó que impulsa la preponderancia de la fastuosidad y de los brillos, conseguidos con colores muy vivos, dorados de pulimento y también a pincel y con un amplio desarrollo del punteado inciso sobre oro limpio, reproduciendo temas decorativos florales, vegetales y la típica rocalla abierta sobre el oro, junto a los tradicionales estofados con diferentes tipos de rayados, que sirven de fondo al conjunto y sobre el que se pintan, a punta de pincel, ricos motivos florales de colores vivos, rojos, verdes y azules. Ejemplos de esta policromía, típicamente dieciochesca, lo encontramos en la imagen de *San Cecilio*, de Duque Cornejo, del Retablo de la Virgen de la Antigua y en la *Santa Rosalía* de Torcuato Ruiz del Peral, con ricas policromías de rocallas abiertas sobre el oro, con estofados rojos, verdes y azules. A la vez, se emplean elementos añadidos a lo típicamente escultórico como las lágrimas de cristal y pestañas de pelo natural, que ya se utilizaban en la centuria anterior, pelucas de pelo natural, encajes adheridos a las figuras talladas, cíngulos y cuerdas naturales, coronas de espinas, clavos de hierro, etc. Aparece la imagen de vestir, con solo talladas cabeza y manos y con el torso apoyado sobre una estructura de madera denominada candelero.

Otro tipo de técnica policroma es la *decoración de las telas talladas en relieve*. Este trabajo se puede llevar a cabo siguiendo tres procedimientos diferentes: primero, sacando con la gubia los motivos decorativos trabajados directamente sobre la madera en bajo-relieve; segundo, realizar esta misma operación sobre las capas de yeso que cubren el soporte. Tercero, elaborar los relieves con estucos, superponiéndolos en aquellas zonas que se desea resaltar, bien a pincel o en forma de macarrones amasados con yeso y cola. Un ejemplo de esta técnica de policromía en relieve se halla en la *Virgen de la Oliva* de Lebrija, obra de Alonso Cano; en la escultura granadina, la encontramos en los cabujones y relieves de las mitras de *San Cecilio* y *San Gregorio* atribuidos a Rojas, muy lejos del preciosismo, importancia y complejidad de la imagen de Lebrija.

El *brocado aplicado* es una de las técnicas policromas más complejas y desconocidas, ya que su uso se restringe a los siglos XV y XVI y tampoco es citada por los principales tratadistas españoles como Carducho, Pacheco o Palomino. Al parecer, donde mejor se encuentran descritos los pasos seguidos para su realización es en el manuscrito de Tegersee³⁰. También Cennino Cennini lo describe en el capítulo CXXVIII: *De cómo se hacen algunos relieves y cómo sirven para el muro y la tabla*, en el que hace referencia a la forma de realizar motivos aplicados en pintura mural o sobre madera con hojas o panes de estaño batido³¹.

Según María José González debe su denominación “*brocado aplicado*”, a la decoración textil cuyas características imita tejidos de brocados de seda con o sin aplicaciones de bordados con hilos de oro o de plata³². A pesar de su desconocimiento está considerado como una de los tipos de policromía en escultura en madera más interesante y dificultoso y a la vez de gran riqueza y singularidad. Para Ana Calvo, consiste en grabar un motivo decorativo sobre una plancha de metal o una madera dura, que luego se imprime a presión sobre una lámina de estaño. Esta lámina se separa de la matriz, recubriéndola de un relleno que facilita su desprendimiento, se dora y policroma y se pega sobre la zona

de superficie escultórica que se desea decorar³³. Para M^a Asunción Arrazola tiene como finalidad reproducir en la escultura y en la pintura sobre madera, de la forma más fiel posible, el aspecto de los brocados de los ornamentos litúrgicos y de los vestidos de las clases adineradas de los siglos XV y XVI³⁴. Ejemplos de este procedimiento decorativo han aparecido en el retablo renacentista del monasterio de las Clarisas de Bidaurreta de Oñate. En Granada existen ejemplos de este tipo de brocado en las esculturas del retablo mayor de la Capilla Real.

Otra variedad en el revestimiento de las realizaciones escultóricas la constituye *la policromía de colores lisos*, consistente en la superposición de una o varias manos de uno o varios pigmentos mezclados entre sí para conseguir una tonalidad homogénea y uniforme. Normalmente en este tipo de obras se suelen pintar las vestiduras con matices monocromos, dorando únicamente cenefas y galones, alejándose de las imitaciones de realismo y riqueza de los tejidos, en un intento de potenciar con el color los propios valores escultóricos, como se observa en las obras de Alonso Cano. Las técnicas pictóricas empleadas han sido el temple hasta el siglo XVI, usándose el óleo en los siglos XVII y XVIII; encontrándose ejemplos en los que aparecen indistintamente o combinados.

También se da el caso de encontrar esculturas de siglos anteriores con *repolicromías*³⁵ de colores lisos, totales o parciales, para adaptarlas a los gustos de la época; esta práctica fue muy frecuente en el siglo XVIII y en muchas ocasiones ocultan motivos decorativos originales de una gran belleza.

Las esculturas de Alonso Cano de la catedral granadina están policromadas siguiendo esta modalidad de colores lisos. La *Inmaculada* del facistol, hoy expuesta en la Sacristía Mayor de la Catedral, tiene el manto de color azul oscuro repartido uniformemente por toda su superficie, que fue repintado en el siglo XVIII, ocultando, posiblemente, un color azul más claro de lapislázuli de acuerdo con la iconografía característica de este tipo de imágenes; la túnica aparece entonada en un color blanco verdoso, que a nuestro parecer no corresponde al original, sino una consecuencia del barnizado que se sabe se le aplicó en el siglo XVIII y de las posibles limpiezas con aceite de linaza; la extendida costumbre de limpiar así las esculturas, en muchas ocasiones, embotaba las policromías, cambiando el tono transparente de los colores claros y ennegreciendo los caliginosos, como en el caso del manto azul oscuro, que aún repintado, no lo sería tanto.

Otra pequeña escultura de Cano con policromía de colores lisos es la *Virgen de Belén*, del Museo Catedralicio, en la que el racionero potencia los valores plásticos de la escultura con los colores azul del manto, blanco amarillento de la túnica y el naranja, amarronado por el paso del tiempo, del velo, junto a las carnaciones mates del Niño y del rostro y manos de la Virgen, todos ellos aplicados sobre una ligera preparación de la madera para evitar su embotamiento y con ello el ocultamiento de la valentía de su talla.

Igual ocurre con el *Busto de San Pablo*, con un minucioso trabajo de gubia tanto en la barba como en la túnica, en la que se aprecian los golpes de la herramienta debajo de una mínima preparación y con una delgada policromía de color violáceo, matizada por finas veladuras, que refuerzan el claroscuro de la vestimenta.

José de Mora, en el *San Cecilio* del retablo de Santiago, realiza una policromía de colores lisos, con el alba en blanco y la vuelta de los paños y el interior de la mitra en rosa claro; destaca la capa pluvial y la estola en rojo de cinabrio y la mitra amarfilada, en las que, en un alarde de naturalismo, imita, a punta de pincel y con dinámico movimiento, las características aguas de los tejidos de seda, consiguiendo la bella apariencia de un agitado muaré y dejando constancia, a través de la pintura, de la calidad de las telas; el báculo pastoral aparece con un dorado liso de pulimento, con la única decoración de los motivos tallados en la empuñadura, de la que se ha perdido la mitad de su semicírculo.

También en el retablo de Santiago se encuentra otra obra de su hermano menor, Diego de Mora, la imagen de *San Gregorio Bético*, con una policromía que recuerda a la realizada en el *San Cecilio* de este mismo retablo. De colores lisos, con el alba, la capa pluvial y la mitra en blanco crudo, muestra pequeños galones en oro limpio, en las dos prendas primeras y filo dorado liso en la última; destacando en el conjunto la vuelta de la capa magna, apareciendo con el fondo de un color rosa anaranjado claro, sobre el que, a punta de pincel, imita el tejido de muaré realizado con negro desvaído.

Otras obras con policromías de colores lisos son: el *San Juan Bautista* de Risueño, de la Capilla del Cristo de las Penas, la *Santa Bárbara*³⁶ de la Capilla de San Sebastián y el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de la Capilla Real, también del mismo autor. Los colores lisos, marrones y rojos, de los dos primeros, podrían ser originales. La *Dolorosa* muestra una túnica blanca, oscurecida por el paso del tiempo, y un manto negro, repintado en color liso, con galón dorado en pulimento en el que se repite, con técnica de punteado inciso, una decoración de pequeñas hojas y florecillas; bajo el repinte del manto se insinúan estrellas de seis puntas repartidas por toda su superficie, realizadas con técnica incisa sobre el dorado subyacente. En el *Ecce Homo*, la policromía es la original; su manto está realizado con pigmento de cinabrio al óleo, con el que Risueño obtiene un bello color púrpura, salpicado por motivos decorativos de complicadas flores que alternan con otras siguiendo la forma de la rocalla, realizadas sobre fondo dorado bruñido y con la técnica de picado en lustre, consiguiendo una policromía de colores lisos con adornos incisos sobre oro, muy típica del siglo XVIII. También de Risueño, ejemplo de su producción en barro, es la *Magdalena Penitente* del Museo catedralicio, que muestra una capa, de complicado plegado, en color liso con rojo de cinabrio.

La catedral granadina cuenta con dos ejemplos de esculturas del siglo XV repolicromadas en el XVIII. Se trata de la *Virgen de la Antigua* y la *Virgen de la Guía*³⁷. La primera tiene documentada su intervención por Torcuato Ruiz del Peral, en 1765 y es posible que también se ocupara de la segunda, dada la similitud de sus repolicromías. Ambas tienen manto azul de color liso al óleo y la túnica, dorada y estofada con decoración típicamente dieciochesca; sobre el oro bruñido, estofado de color blanco con rayado paralelo, se salpican motivos decorativos abiertos sobre el oro limpio, que reproducen, con picado de lustre, ornamentos vegetales, algunos con forma de rocalla, de los que nacen margaritas de pétalos rojos con finas hojas verdes hechas a punta de pincel en la *Virgen de la Guía* y pequeñas florecillas azules en la de la Antigua. En las dos figuras, los rostros de la

Virgen y el Niño está totalmente reencarnados de pulimento y le fueron colocados ojos de cristal y pestañas de pelo natural, mal conservadas.

Otras imágenes repolicromadas, son el *San Luis* de Bernabé de Gaviria y el *San Buenaventura* incluido en el haber de Alonso de Mena; aparecen tocadas totalmente en su indumentaria en el siglo XVIII, con colores lisos al óleo de tonos rojos, pardos y verde, coincidentes en ambas los dos primeros, lo que nos sugiere que pudieron ser intervenidas por la misma mano. El *San Luis* tiene el manto de color verde al óleo salpicado de motivos florales en oro, silueteados con finas líneas de siena tostada, intentando imitar la típica policromía dieciochesca, similar a la del *Ecce Homo* de Risueño de la Capilla Real, pero de calidad muy inferior; conserva original la policromía de la cabeza y de las manos, al igual que el *San Buenaventura*. El grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, perteneciente a un joven Alonso de Mena, tiene las vestiduras totalmente repintadas con colores lisos al óleo en el siglo XVIII, destacando el vestidito del *Niño Jesús*, en azul grisáceo, que aparece salpicado de motivos florales en oro limpio, característicos de esa época; las tres figuras conservan originales las carnaciones de rostros y manos y también los ojos de cristal, hechos de casquetes esféricos pintados por el interior con óleo a punta de pincel. Obra probable de los hermanos García es un *Ecce-Homo* depositado en la Capilla de la Virgen del Carmen; se trata de un busto con brazos, de tamaño natural, con una amplia capa, que le cubre casi completamente el torso desde los hombros, y que está repintada con un bermellón muy encendido; también los ojos están retocados y las gotas de sangre reforzadas sobre su color original.

Existe otra modalidad que combina los fondos dorados con la policromía de colores transparentes superpuestos. Consiste en dorar completamente de pulimento las túnicas y los mantos de las imágenes y cubrirlos con capas uniformes de veladuras transparentes, consiguiendo un efecto óptico de gran belleza, proporcionado por la luminosidad brillante de los oros que se refleja a través de los matices de color semitransparentes; los pigmentos más usados son el azul y las lacas rojas y verdes. Según esta descripción este proceso decorativo se podría incluir en lo que conocemos como *corladuras*. Si atendemos a la definición de corla³⁸ que hace Ana Calvo podría considerarse como tal. Sin embargo, Palomino describe la corladura como un barniz, que dado sobre una pieza, plateada de bruñido, la hace parecer dorada³⁹.

Ante la no coincidencia de estas definiciones, consideramos que podemos referirnos a este tipo de policromía con la denominación de *lacas coloreadas*, ya que solo se pueden realizar con pigmentos orgánicos como las lacas y otros, que debidamente aglutinados y licuados, permitan capas semitransparentes. Ejemplos de este tipo de policromías los podemos ver en las esculturas del siglo XVI exhibidas en el Museo Diocesano de Cuenca, que muestran túnicas y mantos completamente dorados, sobre los que aparecen capas semitransparentes de resinato de cobre, laca kermes o de cochinilla y lacas amarillas, entre otros colores, que dejan traspasar el amarillento brillo metálico de los dorados subyacentes. Ejemplos de corladuras o lacas coloreadas como técnicas de policromía lo constituyen el rojo corlado del armiño del rey *Fernando el Católico*, obra de Pedro de Mena, realizado con una laca coloreada, posiblemente rojo de cochinilla, superpuesta a la base de plata bruñida para

obtener la apariencia del terciopelo. Y en la Iglesia del Sagrario el busto de la *Dolorosa* de Torcuato Ruiz del Peral, policromada con corlas o lacas coloreadas, que proporcionan unos bellos reflejos metálicos, típicamente dieciochescos.

La última manera de revestimiento coloreado corresponde a las *carnaciones o encarnaciones*, denominación que se aplica al color de la piel o de la carne en los rostros y en las partes desnudas de las figuras, en escultura y en pintura⁴⁰. Las técnicas pictóricas empleadas tradicionalmente para la realización de las mismas han sido el temple, hasta la invención del óleo, y éste desde fines del siglo XVI, usándose profusamente a partir del siglo XVII.

Las carnaciones pintadas con colores al temple eran luminosas y opacas, pero muestran una apariencia muy brillante gracias a las capas de barniz que se les daba como pulimento, al que Pacheco se refiere como: “aquel lustre y resplandor de las encarnaciones y de las tablas de pintura que el tiempo ha puesto tan morenas”⁴¹. Este procedimiento cayó en desuso a partir del descubrimiento del óleo, ya que pronto se comenzó a pintar los rostros, manos y desnudos utilizando el aglutinante oleoso, ya que con éste se conseguían valores escultóricos más naturalistas. Esta técnica pictórica permite dos maneras diferentes de abordar las encarnaciones de las figuras: de pulimento y en mate. La diferencia entre ellas radica en la adecuación de la madera, ya que en las primeras se sigue el mismo procedimiento que para las tablas y los dorados, mientras que en las segundas, las capas de aparejo se reducen a unas ligeras manos de yeso y albayalde aplicadas directamente sobre la impregnación de la madera con agicola, o cola animal; además de que con las mates se imita mejor la calidad de la piel y permiten insistencias de pincelada, transparencias y blanduras cromáticas, como eran las representaciones de venas y sombras, y sobre todo el difuminado de los tonos medios y las transiciones de color; en este resultado influye, de manera decisiva, la imprimación previa, ya que de ella depende en gran medida la luminosidad de las carnaciones. Para la obtención de estas superficies brillantes o satinadas, se empleaban las vejigas de cordero lechal, que sujetas por el dedo índice o enganchadas en un pincel, servían para frotar la superficie pictórica hasta borrar el rastro de los pelos de las brochas en las carnaciones brillantes y envolver aquellos toques de color que servían para valorar el modelado, como ocurre con las cejas, los frescores, el sombreado de los párpados, el del rostro en la unión con los cabellos tallados, y en el caso de los desnudos, los hematomas y manchas de sangre, con independencia de que, con posterioridad, éstas últimas fuesen reforzadas con toques de pincel muy sutiles.

El procedimiento seguido para conseguir las carnaciones de pulimento o las mates está descrito con detalle en el tratado de Pacheco⁴².

Con posterioridad a la realización de las carnaciones, se hacían los ojos y también las pestañas, en aquellos casos en los que ambas cosas se pintaban sobre la madera cubierta por los yesos del aparejo, finamente lijados. Cuando los ojos eran de cristal, se colocaban en el momento en el que la escultura se encontraba en blanco, protegiéndolos con una ligera capa de estuco para evitar su engrasamiento con el óleo; esta protección se eliminaba fácilmente después de finalizado el rostro; a continuación se pintaban las pestañas a punta de pincel o se colocaban de pelo natural, según los casos.



8. **Imagen izquierda:** Detalle de la cabeza de *San Juan Evangelista*, de Pablo de Rojas, en la que apreciamos las carnaciones de semipulimento, los ojos pintados al óleo sobre los yesos del aparejo y el peleteado, a punta de pincel, en las cejas y pestañas, en el bigote, en el inicio de la barba, y en la unión de los cabellos con el rostro y el cuello. **Imagen derecha:** Detalle de la cabeza del *Niño*, del grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, depositado en la Capilla de Santa Ana. Con atribución tradicional a Rojas, este conjunto es considerado por León Coloma como perteneciente a un joven Alonso de Mena, muy influido por el arte de Rojas. Son característicos los ojos de cristal, pintados por el interior a punta de pincel. Tiene carnaciones de pulimento y restos de las pestañas de pelo natural, colocadas originariamente en los párpados superiores, estando las inferiores pintadas sobre la carnación; también resulta muy interesante el peleteado de las cejas y sobre todo el de la unión de los cabellos tallados con el rostro.

En las figuras talladas por Pablo de Rojas y algunas de Alonso de Mena y policromadas por Raxis encontramos unas carnaciones al óleo, que si bien denotan la textura lisa dejada por la vejiga, muestran una apariencia satinada, casi mate, posiblemente debida al pequeño grosor de una única capa de óleo y a la superficie perfectamente pulimentada de los yesos de la preparación; quizás también a la probable presencia de pintura al temple, bien como base o mezclada con el óleo. En los dos *Crucificados* de Rojas y encarnados por Raxis, el de la *Esperanza* en la antigua Sacristía de los Beneficiados y el de la *Buena Muerte* en el Sagrario, aparecen estas carnaciones claras en semipulimento de un suave tinte verdoso, conjuntadas con las sombras envueltas y difuminadas con la vejiga para valorar el claroscuro, que tan armoniosamente complementan el modelado de la figura;

en éstos apenas hay presencia de manchas de sangre, y las existentes están realizadas a punta de pincel con rojo de cinabrio al óleo, mezclado con un mordiente, de los de teñir, para conseguir el aspecto y textura de la sangre coagulada. No ocurre lo mismo en el *Ecce-Homo* de Bernardo de Mora, de la Capilla Real, con carnaciones pulimentadas con la vejiga, que muestran un cuerpo lleno de hematomas y moratones, primeramente envueltos con la propia vejiga y posteriormente reforzados con veladuras superficiales bien difuminadas con el pincel. El grupo de *Santa Ana*, la *Virgen* y el *Niño*, de Diego de Pesquera, tiene carnaciones de pulimento de un color amarfilado, destacando levemente los sonrosados frescores. Igual ocurre con la *Santa Teresa* de Alonso de Mena y con la *Inmaculada* de Pablo de Rojas; ambas tienen carnaciones en pulimento realizadas sobre las suyas originales, probablemente, en el siglo XVIII. A las cuatro últimas, además, se le colocaron ojos de cristal y pestañas de pelo natural.

Las carnaciones mates las encontramos en la obra que la catedral granadina atesora de Alonso Cano, como es el caso de la *Inmaculada* de la Sacristía, la *Virgen de Belén* y el *Busto de San Pablo*, del Museo, en las que hace poco uso de la vejiga y deja la huella de los pinceles marcada en el óleo, como se observa en el *Busto de San Pablo*. La pequeña figura del *San Juan Bautista* joven en el desierto⁴³ muestra un tipo de carnación mate con una superficie poco pulimentada, si bien con unas capas de preparación mas gruesas que las existentes en el *San Pablo*. Los Bustos de *Adán* y *Eva*, aunque tallados por Cano, fueron policromados por Juan Vélez de Ulloa hacia 1676, en las que, sobre un aparejo de yesos de mayor grosor, realiza unas carnaciones más brillantes y pulidas que las existentes en las otras figuras de Cano. Otras imágenes con carnaciones mates son el *San Joaquín con la Virgen Niña* de Pedro de Mena, el *San Cecilio* de José de Mora, el *San Gregorio Bético* de Diego de Mora, el *San Juan Bautista* de la Capilla del Cristo de las Penas y la *Santa Bárbara*, próxima a Risueño, según Gallego Burín —estas dos últimas denotan mayor grosor en los estratos de yeso de sus preparaciones—, y la *Cabeza de San Juan Bautista* de Torcuato Ruiz del Peral.

NOTAS

1. Miguel Ángel León Coloma lo sitúa en el haber de Alonso de Mena, en el capítulo sobre la Escultura en la Catedral de Granada dentro del libro titulado: *La catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, aún sin distribuir. De este capítulo ha sido consultado el texto original, gracias a la amabilidad y cortesía de su autor.

2. MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel. «Escultura e Imaginería policroma, principios y procesos». En: *Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Sevilla, 1994. Sevilla: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes/Grupo Restania/Caja San Fernando, 1994, p. 18.

3. Atribuida a Bernabé de Gaviria por Lázaro Gila y confirmada por Miguel Ángel León.

4. PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 495.

5. MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel. *Escultura e imaginería...*, p. 24.

6. En la restauración llevada a cabo en los talleres de Restauración Escultórica de la Facultad de Bellas Artes de Granada, dirigida por la profesora Dra. Carmen Bermúdez Sánchez, sobre un Crucificado del círculo de Pablo de Rojas, de la parroquia de Huétor-Santillán, se observó que tenía un parche cuadrado de tela de lino, con filis desfleados, adherido sobre el pómulo izquierdo para completar el volumen del mismo por haber sido demasiado rebajado en el proceso de la talla.

7. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Del Serbal, 1997, p. 179.
8. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 556.
9. El yeso mate es mucho más fino y menos fuerte que el yeso vivo. Se obtiene dejándolo macerar en agua al menos durante un mes para que pierda la avidez por la misma y con ello su capacidad para fraguar. Actualmente, el yeso mate se prepara industrialmente. Para estas manos también se pueden utilizar sulfato cálcico y el llamado blanco de España.
10. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 35.
11. Atribuida a Alonso de Mena por Gómez-Moreno González.
12. Según Miguel Ángel León Coloma debe pertenecer a un joven Alonso de Mena.
13. Atribuido por Miguel Ángel León Coloma a Bernabé de Gaviria, en el capítulo mencionado en la primera nota.
14. León Coloma piensa que esta imagen debe pertenecer a Alonso de Mena.
15. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 120.
16. Esta capa de imprimación de minio aparece en las lagunas ocasionadas por la pérdida de la policromía en las carnaciones del rostro de San Juan de Dios, del Museo de Bellas Artes y en el Busto de San Pablo del Museo Catedralicio, ambas de Alonso Cano.
17. WHEELER, William y HAYWARD, Charles H. *Talla y dorado de la Madera*. Barcelona: Ceac, 1996, p. 144.
18. MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel. *Escultura e imaginaria...*, p. 23.
19. *Ibidem*, p. 23.
20. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 79.
21. HERRANZ, Eugenio. *El arte de...*, p. 37.
22. *Ibidem*, p. 48.
23. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 79.
24. REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Murcia: Caja Murcia, 1985, p. 104.
25. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 95.
26. *Ibidem*, p. 92.
27. Grupo escultórico atribuido por Miguel Ángel León Coloma a Diego de Pesquera, en la obra citada.
28. Estas dos imágenes han sido atribuidas tradicionalmente a Diego de Aranda, pero Miguel Ángel León considera que deben integrarse en el catálogo de obras de Pablo de Rojas.
29. Tradicionalmente ha estado atribuida a Alonso de Mena, pero ha sido restituida al haber de Pedro de Mena por Miguel Ángel León.
30. GÓMEZ CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio; DE MIGUEL ORTEGO, Javier. «Brocado aplicado. Nuevas aportaciones». En: *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca, 1994. Cuenca: Andrés Escalera Ureña y M. Carmen Pérez García, 1994, pp. 281-291.
31. CENNINI, Cennino. *Tratado de la Pintura (El libro del Arte)*. Barcelona: Sucesor de R. Meseguer, 1979, pp. 94-95.
32. GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José. «Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución». *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 31, (2000), p. 67.
33. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 43.
34. ARRAZOLA ETXEBERRIA, M^a Asunción. *El retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*. Guipúzcoa: Diputación Foral, 1991, p. 64.
35. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 190.
36. Gallego Burín la sitúa próxima a Risueño.
37. Miguel Ángel León Coloma considera a la *Virgen de la Antigua* como obra alemana del siglo XV y apunta que el ondulante juego de pliegues de la *Virgen de la Guía* recuerda más bien soluciones borgoñonas.
38. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, pp. 66-67.
39. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 564.

40. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración...*, p. 51.
41. PACHECO, Francisco. *El arte de...*, p. 495.
42. *Ibidem*, pp. 495-499.
43. Incluida en el catálogo de obras de Alonso Cano por Miguel Ángel León Coloma, en el libro sobre la Catedral de Granada, amén de haberse manifestado a favor de esta atribución en otras dos ocasiones.

