

T rabajo de F in de G rado

Universidad de La Laguna (ULL).  
Facultad de Humanidades. Sección Bellas Artes.  
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

# La Mujer Doradora en la Retablística Tinerfeña del Siglo XVII



Autora: Haizea Salazar Basañez

Tutoras: M<sup>a</sup> Ángeles Tudela Noguera & Yolanda Peralta Sierra

Curso 2014-2015



# La Mujer Doradora en la Retablística Tinerfeña del Siglo XVII

Trabajo de Fin de Grado

Autora: Haizea Salazar Basañez

Tutoras: M<sup>a</sup> Ángeles Tudela Noguera & Yolanda Peralta Sierra

Curso 2014-2015. Tenerife.

Universidad de La Laguna / Facultad de Humanidades/ Sección Bellas Artes.

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales





---

## Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todos los que me habéis ayudado a realizar este proyecto.

En primer lugar a mi marido y familia por el apoyo y el cariño que me han brindado estos meses.

A mis directoras de proyecto Malocha y Yolanda, por su asesoramiento, cercanía y buen humor.

A la gente del Archivo Histórico Provincial de Tenerife, en especial a Carlos Rodríguez, que siempre han estado dispuestos a echar una mano y facilitar las cosas.

A Dácil de la Rosa Vilar por hacer posible la entrega en esta fecha.

A Mariano Pérez Sánchez por su ayuda y disposición.

Y a todas las personas que de manera directa o indirecta han contribuido a la realización de este trabajo.



Este TFG<sup>1</sup> estudia el papel de la mujer doradora en los retablos del siglo XVII en Tenerife, ahondando en aspectos sociales, laborales y artísticos. Además se aportan los estudios técnicos realizados al retablo del Rosario en la parroquia de Santa Ana (Garachico), dorado por Ana Francisca y al retablo mayor de la iglesia de Santiago (Los Realejos) dorado por María de Puga.

El estudio histórico-artístico, centrado en el siglo XVII en Tenerife, revela aspectos destacables a nivel social y cultural, por ejemplo el trabajo conjunto de hombres y mujeres en el dorado de retablos. Por otro lado el estudio técnico-analítico, a través de análisis comparativos, nos permite profundizar en las diferencias técnicas del método de dorado utilizado en cada retablo.

*Gradu amaierako lan honek XVII. mendeko erretauluetan Tenerifeko irlan bizi izandako emakume urrezlarien papera ikertzen dau; uharte honetan lan egin eben emakume hauen alde sozial, laboral eta artistikoak ezagutzera emanaz. Arrosarioaren Santa Ana (Garachico) erretaulua Ana Francisca urreztatu eban eta María de Puga Santiago eleizako erretaulu nagusia (Los Realejos). Erretaulu bi honeetan ikerketa teknikoak egin ziran.*

*Kultura eta gizarte arloetan burututako azterlan historiko artistikoek oso interesgarriak diran gertakizunak berresten dauz, mende honetan Tenerife uharteko emakume eta gizonek elkarregaz urrezten ebela egiaztatzen bait dau. Beste aldetik erretaulu bietan erabilitako urreztetze metodoen konparaketa ikerketen azterketa tekniko-analitikoek esker, erretaulu bakoitzean erabilitako teknika desberdinetan sakondu daikegu.*

*This Final project studies the part of the female gilders in the XVII century altarpieces on the island of Tenerife. Letting us know about the social, labour and artistic aspects of the female gilders who are recorded as having worked in the island at the time. Technical studies were also carried out on the Rosario altarpiece at Santa Ana's church (Garachico), gilt by Ana Francisca, and the main altarpiece at the Santiago church (Los Realejos) which gilding is recorded to have been done by María de Puga.*

*The historic and artistic studies confirm the very interesting fact at social and cultural level, that both, men and women gilded together in Tenerife at that time. On the other hand the technical and analytical studies allow us to deepen into the differences in the technic when we compare the gilding process used in each one of the altarpieces.*

---

<sup>1</sup> Dada la limitación de tamaño del repositorio creado por la ULL (50 MB), esta versión se ha exportado en calidad reducida. El documento original puede ser consultado en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/folderview?id=0B1RF9C-ERiUdfmpVbVNHbXFTTDhKOUJqVkiFWXJERGRUczM2dEpEZ3g2UFN3b2c4SG8xakU&usp=sharing>





Introducción .....	9
<b>Bloque I. Histórico-artístico .....</b>	<b>15</b>
1. La mujer en Canarias en el siglo XVII .....	17
2. Casa-Taller. Relación familiar, endogamia y sucesión del taller .....	19
3. Aspecto social y laboral .....	21
3.1. El gremio de los doradores .....	21
3.2. Proceso de contratación .....	25
3.3. Coste de la obra.....	26
3.4. Contratos de ejecución y tasación .....	27
3.5. Contratos de aprendizaje.....	29
4. Doradoras en Tenerife en el siglo XVII.....	32
4.1. Ana Francisca .....	32
4.2. Juana de Herrera .....	34
4.3. María Lorenzo .....	37
4.4. María de Puga.....	37
4.5. Ana de Castro .....	38
4.6. Juana de Jesús.....	38
5. Obras de las pintoras-doradoras .....	40
6. Influencias y centros artísticos en la isla de Tenerife en el Siglo XVII .....	42
6.1. Influencias artísticas en Tenerife en el siglo XVII .....	42
6.2. Centros artísticos en la isla de Tenerife .....	43
<b>Bloque II. Técnico-analítico.....</b>	<b>45</b>
7. Tratados de pintura y dorado del siglo XVII .....	48
8. Materiales .....	49
8.2. Materiales principales .....	49
8.3. Materiales secundarios .....	51
9. Preparación e imprimación del soporte .....	57
10. La capa de Bol (Embolado).....	62
11. El dorado .....	63
11.1. Propiedades, generalidades y variantes comerciales del oro.....	63
11.2. Origen del oro en Canarias.....	66
11.3. Técnicas de dorado .....	66
11.4. Dorados de falso: Corlas, Pátinas o Lacas de oro .....	70
11.5. Ornamentación y policromía del dorado .....	71

12. Estudio de los retablos del Rosario y del Retablo Mayor de Santiago.....	78
12.1. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario .....	79
12.2. Retablo Mayor iglesia de Santiago .....	101
13. Estudio comparativo. Retablo del Rosario y Retablo mayor de la iglesia de Santiago .....	116
Conclusiones.....	131
Glosario.....	135
Bibliografía .....	141
Anexos.....	149

### ***Justificación y objetivos***

La idea de desarrollar el tema de las mujeres doradoras surge a partir del proceso de documentación para un trabajo de la asignatura de retablo del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de La Laguna.

Buscando información a cerca del retablo del Lamero, encontré un artículo de Yolanda Peralta Sierra, profesora de la asignatura de Museología en el grado de Conservación y Restauración de BBCC y cotutora de este proyecto. El artículo hablaba de Ana Francisca, una mujer doradora del siglo XVII, que despertó mi curiosidad. Desde ese momento intenté encontrar algún dato referido a la labor como doradora de ésta o alguna otra mujer pero me di cuenta que son pocas las menciones a cerca de su trabajo.

Este Trabajo de Fin de Grado<sup>2</sup> pretende aportar datos a cerca de las técnicas, metodología y materiales que utilizaban las mujeres doradoras del siglo XVII en la isla de Tenerife. Además también se pretende aportar algo de luz sobre su situación social y laboral.

Desde el punto de vista técnico se pretende aprender a cerca del método de dorado de estas mujeres, los materiales que utilizaban y las técnicas. También queremos comparar la forma de trabajar de las doradoras para observar si hay variaciones o similitudes entre ellas y ver si la técnica sufrió alguna transformación a lo largo del siglo XVII.

### ***Delimitación del tema***

Los límites del trabajo se han establecido en la búsqueda de las mujeres doradoras existentes en la isla de Tenerife en el siglo XVII, su situación laboral y social, la actualización del catálogo de sus obras y el estudio comparativo de dos de estas. Los dos retablos en los que hemos centralizado el estudio son el retablo del Rosario en la parroquia de Santa Ana en Garachico, dorado por Ana Francisca y el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Los Realejos dorado por María de Puga.

El esquema de este Trabajo de Fin de Grado abarca varios campos, pudiendo estudiarse desde un aspecto histórico-artístico y técnico-analítico.

El apartado histórico-artístico nos permite conocer la situación de la mujer en el siglo XVII en las Islas, concentrándonos en el gremio de los doradores y sus condiciones sociales y laborales. También haremos referencia a la esclavitud en Canarias, más concretamente en la isla de Tenerife. Estudiaremos el modo de vida y derechos de los esclavos ya que una de estas mujeres, Juana de Herrera, era una esclava mulata. Mediante este apartado pretendemos poder ofrecer una visión global de los aspectos artístico, sociales y laborales en los que se desenvolvían estas seis mujeres (Ana Francisca, Juana de Herrera, María Lorenzo, María de Puga, Ana de Castro y Juana de Jesús) y atribuirles las obras en las que trabajaron. El contexto histórico nos ayudará a crearnos una imagen de la sociedad tinerfeña del siglo XVII y a situarlas en un momento preciso de la historia.

En esta primera parte, hacemos alusión a las influencias artísticas que Tenerife recibía, no sólo de la Península si no también del extranjero. Destacamos también los principales centros artísticos de la Isla, como por ejemplo Garachico.

El apartado técnico-analítico nos da a oportunidad de estudiar más a fondo la técnica y los materiales que nuestras doradoras utilizaban y ver si se adecuaban o no a los tratados de dorado vigentes en aquella época. Este apartado nos permite determinar el modelo que seguían, la forma de trabajar y comprobar la calidad de los materiales y su perdurabilidad en el tiempo.

---

<sup>2</sup> Dada la limitación de tamaño del repositorio creado por la ULL (50 MB), esta versión se ha exportado en calidad reducida. El documento original puede ser consultado en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/folderview?id=0B1RF9C-ERiUdfmpVbVNHbXFTTDhKOUJqVkiFWXJERGRUczM2dEpEZ3g2UFN3b2c4SG8xakU&usp=sharing>

Gracias a los resultados obtenidos en el análisis de las estratigrafías, podemos conocer los componentes de cada uno de los estratos que forman el dorado y obtener una información mucho más precisa a cerca de la composición de cada uno de los estratos. El estudio microscópico nos permite observar detalles de la técnica que no se pueden observar a simple vista y con todo ello podemos llegar a conclusiones sobre la técnica, los materiales y la formación de estas mujeres.

## **Metodología**

Como hemos comentado el área de trabajo abarca el aspecto histórico-artístico y el técnico-analítico por lo que la metodología de trabajo se ha basado en: búsqueda y estudio documental, actualización y análisis de las arquitecturas, valoración de resultados técnicos y análisis químicos.

La fase de búsqueda y estudio documental se ha desarrollado a lo largo de todo el Trabajo de Fin de Grado. Podemos dividirla en tres apartados: búsqueda de información socio-cultural de las mujeres en el siglo XVII, documentación de las obras y de las doradoras, metodología y técnicas de dorado.

Indagamos para encontrar información a cerca del modo en que vivían estas mujeres, trabajaban y cómo se relacionaban con otros artistas. En este punto nos pareció importante dedicar un apartado a los contratos de obra y otro a los de aprendizaje ya que consideramos que nos permiten conocer importantes datos tanto sociales como técnicos.

Para encontrar a las doradoras del siglo XVII en la isla de Tenerife y las obras en las que participaron comenzamos con la búsqueda de textos que aportasen algo de información para tener algún referente. Comenzamos con el artículo de Yolanda Peralta y Lorenzo Santana "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera". Este artículo el titulado "*Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca*" escrito por Margarita Rodríguez, nos sirvieron de base para poder comenzar con las labores de documentación y tener una base en la que movernos.

Estos dos artículos nos remitieron al Archivo Histórico Provincial de Tenerife y al Archivo Miguel de Tarquis para buscar los Protocolos Notariales y referencias documentadas en los que se mencionaba la actuación de estas mujeres en el dorado de los mencionados retablos.

Una vez encontrada la información, elaboramos una lista de obras y autoras<sup>3</sup>. A partir de esta catalogación pudimos comprobar cuales eran las obras existentes a las que teníamos acceso, y el número se limitó a dos retablos<sup>4</sup>. Uno de principios de siglo, el retablo del Rosario (Garachico), dorado por Ana Francisca, y otro de finales de la centuria, el retablo mayor de la iglesia de Santiago (Los Realejos), dorado por María de Puga junto con Andrés Gómez y Fray Miguel. Gracias a ellos pudimos observar las diferencias entre el modo de actuación de la primera y de la segunda mitad del siglo XVII.

Visitamos las dos arquitecturas y realizamos exámenes *in situ*. Estudio del entorno y de los materiales. En el estudio del entorno comprobamos las condiciones de temperatura y humedad de la zona en la que se encontraban los retablos y su humedad relativa. Los estudios de material se basaron en un análisis organoléptico, extracción de micromuestras, lectura con el colorímetro y estudio con microscopía de luz visible y luz UV de las zonas de extracción.

Además de los exámenes *in situ*, realizamos un estudio de materiales en las muestra extraídas. Con el propósito de caracterizar morfológicamente las muestras se ha llevado a cabo un estudio mediante microscopía óptica de sus correspondientes secciones transversales de ambas muestras. Los estudios en el laboratorio se basaron en analizar las estratigrafías con microscopio óptico y microscopio de barrido para averiguar los materiales que componen los estratos. El microscopio óptico con un sistema de luz incidente/transmitida y un sistema de polarización, mientras que el microscopio de barrido, tiene como resultado un análisis cualitativo es el que se lleva a cabo con Espectrometría de rayos-X por Dispersión de Energías (SEM/EDX).

<sup>3</sup> Para esta catalogación sólo hemos mencionado los retablos aunque sabemos que no sólo se limitaron a ello.

<sup>4</sup> Consultar Tabla N° 1

En base a esos resultados pudimos comprobar si coincidían con los métodos de trabajo citados por los escritos del siglo XVII y si había analogías o diferencias entre el trabajo de las dos doradoras.

Con todos los datos y la documentación redactamos el Trabajo de Fin de Grado que debido a la diversidad de las materias que lo componen los hemos estructurado en dos grandes bloques: el bloque histórico-artístico (Capítulo I-VI) y el bloque técnico-analítico (Capítulo VII-XIII).

En el apartado de conclusiones exponemos las reflexiones a las que hemos llegado con este estudio. Concluimos el Trabajo de Fin de Grado con la bibliografía consultada y un apartado de Anexos.

### ***Fuentes consultadas***

Las pocas publicaciones que existen hasta el momento sobre las mujeres doradoras en la isla de Tenerife tratan los aspectos históricos, pero no los aspectos técnicos.

La Bibliografía a la que hemos recurrido la hemos ordenado en tres bloques: por un lado las tesis doctorales, la consultada para elaborar la parte histórica y por último la bibliografía técnica para elaborar los aspectos relacionados con el método de trabajo y los materiales.

De las tesis doctorales hemos extraído información precisa a cerca del aspecto social de la mujer y de los retablos que hemos estudiado.

La bibliografía histórica nos ha aportado datos a cerca de algunos aspectos de la vida de estas mujeres, su relación con otros artistas y del entorno socio-laboral. Además hemos construido gracias a ellos una imagen del Tenerife del siglo XVII, en cuanto a las influencias artísticas y sociales de ese siglo.

La bibliografía técnica nos ha ayudado a conocer los tratados de dorado del siglo XVII, los aspectos que se consideraban más relevantes y ver si los resultados obtenidos se adecuaban a ellos.

Las diferentes ramas de la bibliografía consultada se aúnan con la comparación de retablos que permite relacionar el ambiente laboral de las doradoras con las técnicas, materiales y la metodología de trabajo.

### ***Temporalización***

Comenzamos el Trabajo de Fin de Grado el día 2 de febrero de 2015 y lo concluimos con al entrega a las tutoras el día 30 de mayo del mismo año. Los datos de desarrollo de cada una de las actividades se muestran en el cronograma que se adjunta al final de este Trabajo de Fin de Grado<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Anexo. Cronograma



"...Y te doy un consejo: cuando quieras trabajar en dicha obra, el día anterior ten tu mano colgada al cuello, o en tu seno, para que esté bien descargada de sangre y de cansancio..."

Cenino Cennini

## *La mujer doradora en la retablística tinerfeña del siglo XVII*





## Bloque I. Histórico-artístico



## 1. La mujer en Canarias en el siglo XVII

En la sociedad canaria del siglo XVII, tres eran los condicionantes que limitaban el desarrollo de las mujeres: lo religioso, lo social y lo económico

La religión jugaba con la conciencia femenina imponiendo las lindes de su desarrollo tanto intelectual como personal, marcando los límites disfrazados de conciencia que determinaban qué era lo que podían hacer y qué es lo que no. Las escuelas fomentaban la falta de preparación femenina y limitando el acceso de las mujeres a las mismas, incluso a las de las clases altas.

La sociedad de la época, colocaba a las mujeres en los escalafones más bajos haciendo de ellas unas figuras sutiles, casi fantasmales, que existían pero que no tenían visibilidad.

Por último la economía las obligaba a formar parte del desarrollo laboral, pero viviendo en condiciones deplorables, en los niveles más bajos de la sociedad. No era socialmente bien aceptado que las féminas realizaran tareas más allá de las de su hogar. Existía una división de tareas. Las encomendadas a las mujeres eran las referentes al cuidado del hogar y la familia, mientras a los hombres se les reservaban aquellos quehaceres relacionados con el trabajo productivo. Esta división justificaba la escasa o nula formación que recibían las féminas.

La presencia de mujeres artistas en España es escasa pero existente. Las labores llevadas a cabo en el campo artístico han corrido casi siempre a cuenta de los hombres. Esto no quiere decir que se excluya a la mujer por falta de cualidades si no más bien por los principios que dirigían la sociedad en el siglo XVII.



Fig. 1. Imagen perteneciente al artesanado de la catedral de Teruel.

Por fortuna algunas mujeres nacidas dentro del seno artístico, aprendían el oficio desde muy temprana edad y colaboraban en las tareas del obrador familiar. Si lograban superar estos obstáculos su lucha no quedaba ahí ya que tenían que hacer frente al gremio (compuesto casi en su totalidad por hombres que rechazaban la presencia de mujeres), la aceptación de la sociedad frente a la nueva situación y el rechazo de la clientela mayormente formada por órdenes religiosas. Aún así hubo un grupo de mujeres que consiguieron alzarse contra todas estas trabas y hacerse un lugar dentro de los límites hasta el momento masculinos.

El caso de las pintoras-doradoras en la isla de Tenerife en el siglo XVII es un claro ejemplo de su aportación al mundo del arte.

En el XVII la figura del pintor no era más que la de un artesano, carecía de mayor relevancia. Por ello, sus nombres no eran importantes a la hora de reflejarlos en los documentos que hacían referencia a la obra, pero sí los referentes a las cofradías, hermandades, etc que pagaban la obra. En documentos oficiales como testamentos por ejemplo hacen mención a su profesión lo cual nos aporta más datos a cerca de estas mujeres. Aparecen con la denominación de pintora o doradora lo que indica cierto estatus. Podemos encontrar tres denominaciones diferentes: pintoras, pintoras-doradoras y doradoras.

En este aspecto hay que aclarar que no se considera pintora-doradora ni a la viuda que se hace cargo de los trabajos inacabados de su esposo tras su muerte, poniéndose en contacto con otros artistas para terminarlas, ni a la mujer de pintor que se conoce en ocasiones como pintora por su parentesco con el artista. Para considerarlas pintoras-doradoras, al igual que los hombres debían de pasar una serie de pruebas y tener una acreditación así como una trayectoria profesional propia<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> En el caso de las pintoras-doradas de la Península al igual que los hombres debían de pasar una prueba que acreditase el título de pintora-doradora. Era necesaria la realización de un examen. En Canarias no era necesario realizar la prueba.

A través de documentos de la época conocemos los nombres de seis mujeres dentro del ámbito retablistico de Tenerife en el siglo XVII. Entre estas seis mujeres destaca una de ellas, Ana Francisca de la que poseemos más información y de la que más datos podemos revelar acerca de su persona y modo de trabajo. Además de Ana Francisca, conocemos la existencia de Juana de Herrera, María Lorenzo, María Puga, Ana Castro y Juana de Jesús. Fuera de Tenerife se conocen pintoras doradoras como la española Luisa Quinta y la portuguesa Josefa de Ayala conocida en el ámbito artístico como Josefa de Oidos por su firma.

## 2. Casa-Taller. Relación familiar, endogamia y sucesión del taller



Fig. 2. Miniatura de Jean-Bourdichon (S.XV).  
"Taller medieval de carpintero"

La casa y el taller solían estar unidos pero separados por lo general en diferentes plantas. En ellas vivían y trabajaban las familias y los aprendices. En ocasiones, como es el caso por ejemplo de la familia Puga, todos sus miembros colaboran en el oficio.

La construcción de las viviendas solía ser simple. Con la planta baja destinada a las labores de taller y la primera planta a vivienda. Por lo general los trabajos de dorado se efectuaban en el taller de la casa aunque también podían realizarse in situ. Una vez se asentaba el retablo en blanco se desmontaba y se transportaba al taller donde se doraba para transportarlo de nuevo una vez finalizada la tarea. Este transporte llevaba aparejado la instalación de andamios para poder desmontarlos y por lo general este gasto corría por cuenta de la doradora. Muestra de ello encontramos en el inventario de Ana Francisca donde hace referencia a una madera perteneciente a un retablo. Si el contrato así lo requería el dorado se podía llevar a cabo en la misma iglesia.

"...Item la madera de un retablo aparejado que el del convento de Señora Santa Clara de esta ciudad con sus columnas..."<sup>7</sup>

Las jornadas de trabajo estaban condicionadas por los periodos de luz natural y según algún documento comenzaban hacia las seis de la mañana en verano y hacia las siete en invierno<sup>8</sup>. Estos datos hacen referencia al contexto artístico asturiano, por lo que debemos suponer que las jornadas de trabajo en Canarias eran diferentes dependiendo de la diferencia de luz solar con respecto a la Península. Además, la orientación del taller podría favorecer las horas de producción. Los salarios provenían del porcentaje de beneficio que se obtuviese de la obra realizada. Como es lógico a mayor beneficio mayor salario. Del importe obtenido la artista debía de pagar también a los aprendices que tuviese a su cargo, siendo siempre su porcentaje el más elevado.

Aún así, es difícil establecer un salario determinado ya que a los importes cobrados por dorar, la mayoría de las veces retablos, hay que restarles los gastos por material, personal, transporte, etc.

Pero si nos basamos en su situación económica podemos intuir que dichos salarios no eran muy bajos, ya que algunas de ellas cumplían con los desembolsos económicos previos establecidos en los contratos.

La clientela era variada no se limitaba sólo al ámbito eclesiástico, lo que quiere decir que también existía, clientela privada.

En el ámbito religioso cuanto mayor era la categoría del templo mayor importancia tenía el encargo, es decir, que las obras que se encargaban para la catedral por ejemplo serían las más importantes. Como podemos ver las doradoras de la isla de Tenerife trabajaron para diferentes ámbitos religiosos. En general las obras eclesiásticas importantes corrían a cargo del cuerpo religioso, pero en ocasiones en las que se trataba de una congregación pequeña los feligreses colaboraban en los gastos.

La clientela privada estaba constituida por gente de poder adquisitivo perteneciente a la nobleza o a familias ilustres que solicitaban las labores de dorado para los retablos situados en sus capillas particulares o para las iglesias en las que ejercían el patronato<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Carta de aprendizaje entre el pintor Juan de Miranda Herrera y Luis Ignacio de Hevia Abarca, Oviedo, 1701. AHA, Antonio Rabanal, leg. 740, f. s/n. Ref.: GONZÁLEZ SANTOS, J., *Actividades pictóricas...* (op.cit), p.299. Citado por NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p.53.

<sup>9</sup> El patronato es un derecho honorífico, que la iglesia otorgaba a los fundadores de esta y a sus descendientes. Este derecho traía aparejados tanto cargas como honores, y permitía perpetuar el linaje y estatus de una familia de cara al pueblo.

En el ámbito de demanda privada las cofradías<sup>10</sup> también eran consideradas como clientela importante.

Las relaciones familiares entre artistas así como la endogamia era una práctica habitual, relacionada con el modo de vida gremial en el que se desarrollaba su trabajo. Las colaboraciones se llevaban a cabo entre artistas del mismo gremio para poder hacer frente a los plazos de entrega de las obras. Por lo general las relaciones sentimentales tenían lugar en el ámbito del trabajo, en ambientes marcados por la práctica de diversos oficios, englobados bajo un mismo gremio. Por ello no es de extrañar que los pintores, escultores y carpinteros se vinculasen a familias de arquitectos plateros, etc.

Una de las consecuencias de estas relaciones era la herencia del taller una vez fallecido el maestro. Cuando el maestro tenía un descendiente varón lo habitual era el del padre-maestro o titular del taller, que enseñaba a su hijo, y éste a su vez lo heredaba tras la muerte del padre.

Cuando la descendencia del maestro era femenina podían darse dos circunstancias. Por un lado que la hija contrajese matrimonio con algún discípulo del padre, por lo general el más sobresaliente. Los talleres estaban en la parte inferior de la casa y los aprendices vivían en la casa familiar durante el periodo de formación por lo que esto era algo bastante común. De esta manera el maestro se aseguraba la continuidad de su taller y eliminaba futuras competencias ya que trabajarían, el alumno más aventajado convertido en su yerno y el maestro, codo con codo por un mismo fin. Esta situación era una ventaja para el maestro ya que aunque no tuviese descendencia masculina con este matrimonio se aseguraba la continuidad de su taller.

También podía darse el caso, aunque menos frecuente, que la hija fuese artista y contrajese matrimonio.

Como veremos más adelante y como consecuencia del estilo de vida del siglo XVII era una práctica común que aquellas mujeres que procedían de familias del gremio contrajesen matrimonio con hombres que llevasen a cabo la misma profesión que su padre. Algunos de los casos pueden ser el de Ana Francisca y María Lorenzo que siendo ambas hijas de carpinteros contrajeron matrimonio con figuras destacadas dentro del gremio. También podía darse el matrimonio entre artistas, aunque era menos usual debido al escaso número de mujeres artistas en la época.

Otras relaciones laborales menos frecuentes aún a la hora de encargarse del taller, son las que se daban entre hermanos, tío-sobrino o incluso primos como es el caso de Juan González de Puga con Gabriel Hernández de Oropesa, primo de su mujer María Lorenzo.

En ocasiones todos los participantes de una misma familia trabajaban en la misma obra. Estas relaciones familiares trasladadas al trabajo traían consigo más ventajas de desventajas. Por ejemplo la continuidad del taller quedaba asegurada, las rivalidades eran menores ya que los integrantes de la familia trabajaban para un mismo cliente y las ganancias eran para todos. El artista necesitaba de ayuda externa para llevar a cabo una obra y en el seno de su familia encontraba la mejor cantera posible.

---

<sup>10</sup> La aparición de las cofradías tuvo mayor auge tras el Concilio de Trento (1545-1563).

### 3. Aspecto social y laboral

#### 3.1. *El gremio de los doradores*

Hacia el final de la Edad Media ya existían los gremios, pero no será hasta el siglo XVI cuando harán su entrada en España. Los gremios estaban formados por hombres libres, excluyendo a los esclavos, a los negros y a los nuevos convertidos que desempeñaban el mismo trabajo o similar. Los gremios estaban pensados para poder defender los intereses comunes del oficio y regulaban la actividad laboral hasta que aparecieron las academias de Bellas Artes. Citando a Román Hernández Nieves:

"...el gremio tenía como objetivos prioritarios el perfeccionamiento técnico del oficio; el control y vigilancia de la competencia, los precios, la calidad de los productos y materia prima; preocupábase de la seguridad en el trabajo y la continuidad del taller; la asistencia a cofrades enfermos, viudas y huérfanos; controlaba el acceso al gremio, la enseñanza del oficio y los ascensos dentro de la jerarquía gremial..."<sup>11</sup>.

Carlos Nodal Monar señala en su libro<sup>12</sup> "*Policromía de retablos en el norte de España*" que la pertenencia al gremio llevaba implícitas una serie de obligaciones como la asistencia a los oficios al menos una vez al mes y a los entierros en la capilla de la cofradía. El incumplimiento de estas obligaciones se penaba con sanciones.

El oficio de pintor-dorador es de carácter artístico-artesanal y su estudio conlleva la dificultad del secretismo del gremio. Se basaban en la tradición y los conocimientos se transmitían oralmente por lo general por miedo a que las técnicas fuesen copiadas o robadas. El dorado era una de las dos ramas de las que se componía el gremio de pintores. El gremio estaba compuesto por dos vertientes. Por un lado estaban los pintores de cuadros o de imaginería, y los pintores de escultura o policromadores de imágenes y retablos. Dentro de este último grupo estaba la figura de dorador.

La división de los artistas por gremios era una práctica frecuente. Mediante estas distinciones se marcaban los límites de cada una de las partes así como los deberes. Hay constancia de la existencia del gremio de doradores en la Península, más concretamente en Madrid ya por el siglo XVII contando con hasta 200 miembros, siendo la Iglesia y la Corte los mejores clientes del gremio. En esta separación de gremios los pintores consideraban a los doradores inferiores sin cualidades intelectuales que les permitiesen llegar al grado de pintores y que les limitaba a ser únicamente doradores. También afirmaban que a su vez los doradores habían aprendido todo lo que sabían de la mano de los pintores, por ser el acto de dorar una de las primeras etapas del aprendizaje de la profesión. Estas divisiones estaban establecidas principalmente en las grandes ciudades europeas mientras que en lugares como las Islas Canarias los maestros y maestras trabajaban al margen de todos estos revuelos integrándose sin problema en el esquema gremial dentro de su comunidad.

Sin embargo el primer obstáculo a salvar era la preparación que se llevaba a cabo mediante los contratos de aprendizaje.

La faceta espiritual también era un factor importante y cada gremio buscaba su representante en el santoral. San Juan Evangelista era el santo devocional del gremio de los pintores, aunque también acogía a doradores y plateros. La sociedad del siglo XVII era una sociedad de fervor religioso. Aceptó los dogmas impuestos tras el Concilio, que fueron ganando importancia a través de las artes plásticas. No es de extrañar teniendo en cuenta la relación con la Península y con los Países Bajos y la devoción de estos hacia la Contrarreforma.

Ana Francisca, por ejemplo era simpatizante hacia la orden seráfica, a tenor de la información recogida en su testamento:

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retabística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. p. 533.

<sup>12</sup> ANSÓN NAVARRO, A., "El gremio de doradores en Zaragoza, In Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1987, pp.485-511. Citado por NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 43.

"... cual Dios fue servido de darme creyendo como creo en el misterio de la Santísima Trinidad Padre y Hijo y Espíritu Santo y un solo Dios verdadero debajo de cuya creencia protesto vivir a morir poniendo por mi intercesora a la Virgen María Señora Nuestra y a los santos apóstoles y demás santos y santas de la corte celestial del Cielo para que sean servidos de acompañarme mi alma y liberarla de todo peligro hasta la presencia de mi Señor Jesucristo donde por sus preciosos ruegos merezca su santa gloria..."<sup>13</sup>

El lugar en el que desea ser enterrada denota su devoción hacia la orden de San Francisco.

"...mi cuerpo sea sepultado en el convento del Señor San Francisco de esta ciudad en la sepultura que se me señalare para lo cual quiero ser enterrada en el hábito del Señor San Francisco que desde luego pido y demando que se pague la limosna acostumbrada..."<sup>14</sup>

Estos son algunos datos que nos hacen pensar en la relación de Ana Francisca con la orden.

### 3.1.1. *Condición socio-económica de las doradoras tinerfeñas del siglo XVII*

Las pintoras doradoras aún siendo parte del gremio, por su condición femenina no se consideraban al mismo nivel que sus colegas, a excepción de Ana Francisca que parecía gozar de una posición completamente acorde con su oficio. Los documentos de los que disponemos revelan relaciones de las pintoras-doradoras con otros artistas coetáneos.

Sabemos que Ana Francisca y Juan González de Puga trabajaron juntos en más de una ocasión y que la artista lo nombra en su testamento, reafirmando la hipótesis de la amistad. Si bien también podemos pensar que la artista se relacionaría con los demás miembros de la familia, ampliando el círculo.

La documentación sobre María de Puga nos desvela que trabajó junto a Andrés Gómez y fray Miguel Lorenzo de Villanueva, en el dorado del retablo de la Capilla Mayor de la iglesia de Santiago del Realejo Alto en Tenerife entre 1684-1687<sup>15</sup>. Esto indica que tenía contacto al menos con dos doradores más.

Estos hechos hacen pensar que la relación que las artistas mantenían con otros compañeros del gremio era buena.

Los pintores estaban considerados artesanos como ya hemos dicho y tampoco se les consideraba pertenecientes a un estatus social elevado. También es cierto que esto cambiaba dependiendo de la importancia de las obras realizadas y si se consideraban buenas trabajadoras. A mayor reconocimiento mejor condición social.

Casi todas ellas sabían firmar, a excepción de Juana de Herrera, lo cual denota cierto grado de educación porque el saber escribir no estaba al alcance de todas las clases sociales. No se tiene constancia de que alguna de ellas fuese poseedora de ningún documento que acreditase su profesión.

Su riqueza podría analizarse a través de los cobros efectuados por sus trabajos, pero estos eran bastante variables ya que dependían de demasiados factores circunstancia que no nos permite establecer una regla que nos sirva de guía. Los precios de las obras también variaban en función de la popularidad y fama del artista.

<sup>13</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>14</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>15</sup> CAMACHO Y PEREZ GALSOS, Guillermo (1950): "La iglesia de Santiago del Realejo Alto". Museo Canario, n.ºs 33-36. Las Palmas de Gran Canaria, pp.140-141.



Ana Francisca representa un caso único: en más de una ocasión la propia artista adelantaba el capital para comprar el material. Este dato, conocido a través de la documentación que ha llegado hasta nuestros días, hace suponer que la artista gozaba de cierto bienestar económico.

"...yo el dicho capitán Juan Francisco deboluerle a la dicha Ana Francisca beynte y sinco millares de oro que la sussodicha me presta para dorar dicho retablo,..."<sup>16</sup>

Además de estos contratos en los que se constata el adelanto del capital, otra fuente que nos permite conocer la situación económica de las artistas es el testamento, por lo menos en lo referente a la situación financiera final. En base al testamento de Juan González de Puga podemos esbozar la situación económica de María Lorenzo y María Puga por ser esposa e hija de este maestro.

En primer lugar el hecho de la existencia de un testamento denota posibilidad tanto de pagarlo como de tener bienes que dejar en herencia.

En el testamento de Ana Francisca encontramos la siguiente referencia:

"... Y para cumplir y pagar este mi testamento mandas y legados de él nombro por mis albaceas testamentarios a su paternidad reverendísima el padre fray Domingo de Herrera... estoy poder para que entren en mis bienes y los vendan en pública almoneda o fuera de ella y hagan y cumplan todo lo que aquí tengo dispuesto según y de la forma que con los susodichos lo tengo tratado y comunicado aunque sea pasado el año del albaceazgo..."<sup>17</sup>

La existencia de esclavos entre sus pertenencias nos indican cierta solvencia económica. En base a los documentos con los que contamos, es decir el testamento de la familia Puga y el de Ana Francisca, podemos determinar que ambos gozaban de cierto bienestar económico. En el testamento de Ana Francisca menciona la existencia de cuatro esclavos.

"... Ítem declaró dejó cuatro esclavos y esclavas llamados Lucrecia y Lucía Antonio y Diego..."<sup>18</sup>

Basándonos en el Inventario de Ana Francisca, podemos deducir que la familia Puga también contaba con tres esclavos que la doradora le cede al Maestro.

"...Ítem tres esclavos llamados Lucrecia Lucía y Antonio... Todos los cuales dichos bienes su merced el dicho corregidor los puso de manifiesto en poder de Juan González Puga..."<sup>19</sup>

La posesión de una vivienda propia también es un indicativo de una buena situación económica. El testamento de Ana Francisca recoge:

"... Ítem dejo por mis bienes las casas de mi morada que son en esta ciudad lindando por un lado con casas del capitán don Gerónimo de Bustamante y por delante calle Real que va de la cárcel a San Cristóbal y por otro con calle Real que va señor Santo Domingo no todavía y conocida..."<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Anexo. P.N. 2288, f. 12r-13r. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>17</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 242v-246. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>18</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>19</sup> Ibidem

<sup>20</sup> Ibidem

En el testamento de Puga se hace constar lo siguiente:

"... Juan Gonsales Puga carpintero vecino della / estando en los cassas de su morada acostado / en cama..."<sup>21</sup>

Otra clara muestra de la saneada posición económica era la pertenencia de un altar o sepultura en alguna parroquia y la posibilidad de hacer frente a los futuros gastos ocasionados por las misas que el difunto dejaba pendientes tras su muerte.

"... Ítem quiero y es mi voluntad que si de esta enfermedad en que estoy muriere mi cuerpo sea sepultado en el convento del Señor San Francisco de esta ciudad en la sepultura que se me señalare para lo cual quiero ser enterrada en el hábito del Señor San Francisco que desde luego pido y demando que se pague la limosna acostumbrada... Ítem mando me acompañen los señores beneficiados de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios y de Nuestra Señora de la Concepción y se me digan de cuerpo presente las misas cantadas y realizadas a la disposición en (?) todo y manera que quisieren mis albaceas porque fio de ellos lo harán como quien son..."<sup>22</sup>

La posesión de pertenencias también podría esclarecer algún detalle más acerca de la solvencia económica de las susodichas, aunque en este caso los enseres que cita Ana Francisca tampoco nos desvelan ningún dato revelador. Como mucho la mención del cuadro puede hacer referencia a alguna pintura de cierto valor.

"... Ítem tres baúles de mi ropa de vestir sillas y cuadros y omenaje de casa todo lo que pareciere de puertas adentro..."<sup>23</sup>

Otro dato revelador son las donaciones.

"... Ítem mando me acompañe la Misericordia del hospital real de Nuestra señora de los Dolores de esta ciudad y sepa de la limosna acostumbrada... Ítem mando a las mandas forzosas Redención de cautivos y Casa santa de Jerusalén a cada una un real con que desde luego los aparto de mis bienes...Ítem dejo un tributo de cuatro fanegas de trigo que me pagan de tributo en cada un año en el término de Arafo en Candelaria el cual quiero que me impongan en misas perpetuas a voluntad y disposición de mis albaceas..."<sup>24</sup>

Los datos referentes a las donaciones de Ana Francisca no se limitan exclusivamente a su testamento ya que también contamos con el codicilo que dejó.

"...se le den cincuenta ducados a una sobrina suya hija de Gonzalo Pérez vecino de lugar del Realejo llamada Magdalena para ayuda de su casamiento lo cual cumplan sus albaceas inviolablemente...mando se le dé a Juan de Betancor oficial de pedrero que salía conmigo doscientos reales ciento que le debía del tiempo que me acompañó y ciento que en su poder tenía..."<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Anexo. P.N. 821, f. 16r-18v. Citado en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p.351.

<sup>22</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>23</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>24</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Ibidem.

<sup>25</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 267-267 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 740.

Por último cabe añadir las menciones referentes a las propias deudas y a las deudas de otros para con la artista. Estas menciones también nos aportan datos a cerca de su clientela.

"... Ítem declaró que una mujer que de presente no me acuerdo vecina de la isla de Fuerteventura me debe mil y tantos reales que parecerá por papel que está en mis legajos mando se cobren... Ítem declaro que soy deudora a las monjas del convento de señora Santa Clara de esta ciudad de seis mil reales que recibido para un retablo que le había que dorar téngole aparejado valdrá los costos que hecho mil reales; Y así mismo han recibido quinientos reales de unas andas que le doré. Mando que ajustada cuenta se le pague lo que se les debiere... Ítem debo un hombre de Santa Cruz doscientos y cincuenta reales que me había dado para durarle unas andas mando se le devuelvan las andas y la dicha cantidad... Ítem declaró que debo trescientos reales a mi primo fray Juan Lozano de la Orden del señor Santo Domingo mando se le paguen de mis bienes... me es deudor el padre fray Jacinto Fernández de la Orden del Señor Santo Domingo de la cantidad que parecerá por escritura ante el presente escribano por cuya cantidad le tengo ejecutado mando de cobren testigos los dichos fecha ut supra..."<sup>26</sup>

A partir del testamento de Ana Francisca podemos decir que al menos el último periodo de su vida la artista gozó de una situación acomodada.

La situación de María Lorenzo y María Puga puede intuirse a través del análisis del testamento de Juan González de Puga pero no creemos que sirva como una fuente concluyente ya que no se habla directamente de ellas y las conclusiones a las que llegamos se basan en la situación del maestro hasta el momento de su muerte.

Debido a la condición de esclavitud de Juana de Herrera podemos intuir que su situación económica fuese la correspondiente a una esclava. Si es cierto que al final consiguió la libertad gracias a Ana Francisca sabemos que murió pobre y que su entierro fue gratis al no poder hacer frente a este pago<sup>27</sup>.

### 3.2. *Proceso de contratación*

Una vez asentado el retablo en blanco y si se contaba con el dinero necesario se procedía a la adjudicación del dorado. El proceso de adjudicación de dorado no era algo rápido ya que podía alargarse por meses o incluso años. Las peticiones a cerca de cómo se debía llevar a cabo el dorado quedaban recogidas en los contratos, donde quedaban claras cada una de las responsabilidades de las partes. El proceso de contratación, que influía en el precio final se podía llevar a cabo por dos vías: la subasta o la contratación directa.

Si bien es cierto que no hemos encontrado ningún documento que especifique el modo de acreditación, suponemos que se hicieron por adjudicación directa.

#### 3.2.1. *Subasta*

Para este medio de adjudicación se revelaban algunos detalles de la obra en cuestión, así como fecha, lugar y hora de la subasta. En las puertas de las iglesias en las que trabajan los pintores-doradores se colocaban unas células durante algunos meses para que todos tuviesen acceso a la

<sup>26</sup> Ibidem

<sup>27</sup> Anexo. Archivo Diocesano de Tenerife, Nuestra Señora de los Remedios, La Laguna, libro 3º de defunciones, f. 163. Citado por Yolanda Peralta Sierra y Lorenzo Santana Rodríguez, "Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera", Actas del XV Coloquio de Historia- Canario Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.734.

información. Además de las células también se contaba con el pregón público como vía de difusión del anuncio.

En el caso de la adjudicación a través de la subasta no era necesaria la presencia del maestro dorador y se podía hacer a través de un representante debidamente identificado. Esta condición también era válida para el cliente que podía estar representado por el mayordomo en el caso de las parroquias, y un diputado, sindicato o administrador podía ejercer de intermediario para el caso de los conventos.

Este tipo de asignación tenía también sus pormenores. En el caso de pujar si se trataba de un maestro con poca actividad laboral se veía en la necesidad de pujar a la baja lo cual influiría después en la calidad de los materiales. También es cierto que en algunos aspectos beneficiaba al cliente ya que los maestros en pos de conseguir la obra podían añadir extras que lo beneficiasen, creando roces gremiales. La principal desventaja es que en ocasiones no se conoce al dorador con este sistema. Este abaratamiento de costes conllevaría un resultado indeseado que acarrearía más adelante una serie de pleitos y complicaciones.

### **3.2.2. Adjudicación directa**

Era el método de contratación más utilizado. La principal ventaja de la adjudicación directa es que se conoce a la persona que se encargará del proceso de dorado o al menos se cuenta con referencia acerca de otros trabajos realizados. De esta manera se aseguraban del buen acabado de la pieza una vez finalizado el proceso.

La tramitación podía efectuarse de dos maneras. O bien el cliente se ponía en contacto con el dorador o era el maestro quien se ponía en contacto con el cliente. Una vez aclaradas y fijadas las partes, estos contratos eran bastante cerrados, se realizaba la escritura en la que ambas partes se comprometían a cumplir con sus obligaciones.

### **3.3. Coste de la obra**

Esta fase era una de las más caras y el elevado costo lo asumían los feligreses, de manera total o parcial, cuando se trataba de una obra parroquial. Para calcular el precio el artista solía presupuestar en base a los gastos de traslado, materiales para la elaboración de colas, materiales técnicos como el oro, mano de obra, etc.

El sistema de adjudicación elegido hacía variable el precio final pudiendo incrementarlo o abaratarlo si se trataba de subasta. Pero había más condiciones que influían en el precio final como por ejemplo:

#### **La fama de la doradora**

Cuanto más conocida y reconocido fuese su trabajo mayor sería el precio que alcanzaría su obra.

#### **Las dimensiones del retablo a dorar**

Como se trata de una actividad cara únicamente se doraban las zonas localizadas a la altura de los ojos.

#### **La calidad de los materiales**

Por lo general se utilizaba oro, pero dependiendo de los quilates de dicho oro el precio oscilaría.

Estas son algunas de las condiciones que determinaban el precio final de la obra. Después cada artista imponía su propio criterio de valoración.

### 3.4. Contratos de ejecución y tasación

#### 3.4.1. Redacción del contrato y condiciones

Una vez se había asignado el candidato se procedía a la escritura de los contratos. La redacción de los contratos era un tema serio ya que estaban muy cerrados para que todos los detalles quedasen claros antes de iniciarse los trabajos. Como ya hemos mencionado en ocasiones el dorado del retablo tenía que esperar ya que algunas veces podía resultar más caro el dorado que la fabricación. Esta demora en el tiempo no se debía sólo al elevado coste del dorado si no también a la poca accesibilidad que las doradoras tenían a los materiales necesarios.

La redacción del contrato se llevaba a cabo entre, en este caso, la doradora, el cliente, el escribano y algunos testigos. En estos contratos no se mencionaban periodos de garantía como se hacía en otras partes de la Península. Aunque por lo general los tiempos de ejecución eran un tema importante a la hora de elaborar los contratos, no se especifica nada relativo al tiempo necesario para realizar los trabajos en los documentos consultados. Tampoco hace mención a la técnica ni a los materiales.

#### 3.4.2. Partes del contrato

##### 1. Identificación del cliente:

"... Sepan quantos esta carta uieren cómo yo el capitán Juan Francisco Ximenez, regidor perpetuo desta ysla, vezino del lugar de Garachico, digo que por quanto Ana Francisca, biuda de Gaspar Núñez, vezino que fue deste lugar, está consertada conmigo y se obliga a dorame y estofar y todo aquello que pidiere el retablo..."<sup>28</sup>

Se fijaba de antemano el precio a pagar. Por lo general el precio se paga con dinero y el precio se indicaba en reales, ducados o maravedises aunque también es cierto que en ocasiones el pago se efectuaba en especies.

##### 2. Precio fijado por el cliente:

"... dorado por precio de dos mil y setesientos reales..."<sup>29</sup>

"... lo restante que son dos mil y ducientos reales se (los) e de dar en una libranssa (so)bre la persona o personas a (quien) bendiere los binoz de mi cosecha deste presente año en dineros de contado..."<sup>30</sup>

Las formas de pago también quedaban cerradas al escriturar el contrato. Por lo general se pagaba a plazos ya que los precios eran elevados. El pago total por adelantado era una costumbre muy poco utilizada. En algunas ocasiones se entregaba una cantidad inicial para que la doradora pudiese hacer frente al gasto de material.

##### 3. Formas de pago establecidas por el cliente:

"... digo que me obligo se los dar y pagar en esta manera: quinientos reales que le doy agora a la fecha desta escritura en dineros de contado y lo restante que son

<sup>28</sup> Anexo P.N. 2288, f. 12 r-13 r. Citado en Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

dos mil y ducientos reales se (los) e de dar en una libranssa (so)bre la persona o personas ...".<sup>31</sup>

Una vez aclarados los puntos la otra parte aceptaba.

#### 4. Identificación y aceptación de las condiciones:

"... E yo, la dicha Ana Francisca que presente soy digo que aseto esta dicha escritura con las condiciones dichaz y me obligo de dorar el dicho cuadro en el dicho precio...".<sup>32</sup>

Cuando todo quedaba aceptado por ambas partes, un escribano y testigos daban fe del trámite y se databa y fechaba el documento seguido de la firma de los involucrados.

#### 5. Paso final:

"... Fecha en el lugar de Garachico desta ysla de Tenerife en beynte y ocho días del mes de diziembre de mil y seiscientos y treynta y cinco años. E yo el presente escriuano doy fe que conosco a los otorgantes que lo firmaron siendo testigos Juan Gonzales Puga, y Andrés Ernandes y Simon Sanches el Moso, vezinos deste lugar. E yo la dicha Ana Francisca...".<sup>33</sup>

Por cada cobro efectuado se tramitaba una carta de pago hasta llegar a la carta de pago final, que además de asegurar haber recibido el importe íntegro del pago de la obra aseguraba que el cliente estaba satisfecho con el resultado obtenido. En caso de fallecimiento antes del cobro, serían los herederos los beneficiados del cobro de la deuda.

"... En Garachico de de desta (sic) de Tenerife en tresse días del mes de mayo de mill seissientos y treynta y seis años, por ante mí el presente scribano y testigos aquí contenidos paressió pressente Ana Francisca, biuda, pintora, bezina deste ysla, a quien doy fe conosco, y dijo y confessó estar contenta y pagada del captán Juan Francisco Ximenes...".<sup>34</sup>

Mediante este último documento quedaba cerrado el trámite.

### 3.4.3. Tasación de la obra

Una vez finalizada la obra un maestro tasador se encargaba de valorarla y ver si cumplía las condiciones pactadas y si el precio final era el adecuado o era necesario rebajarlo. Esta puede ser la causa, aunque es sólo una especulación por la que Don Juan Riquel y Angulo obtuvo cierta rebaja en el precio final de su obra, y que por ese mismo precio adquiriese también un bulto de niño Jesús<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Anexo P.N. 2288, f. 12 r-13 r. Citado en Anexo. P.N. 1247, f. 276,277 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Anexo P.N. 2292. f. 361 r. Citado en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 349.

### 3.5. Contratos de aprendizaje

La formación se hacía mediante la enseñanza por medio del maestro en el taller no en las academias o escuelas oficiales. Era el medio de formación de la época a través del cual se accedía a posiciones más altas pasando de aprendiz a oficial y hasta llegar a maestro que era el nivel más alto. Durante este periodo en el que el aprendiz habitaba en la casa-taller del maestro se le enseñaba el manejo de las herramientas y el conocimiento de los materiales pero no pasando de formación intelectual. Se hacía en base a un contrato de aprendizaje en el que el maestro se comprometía a enseñar y vestir al discípulo durante el tiempo de formación estipulado. Antes de firmar dicho contrato era necesario probar la limpieza de sangre para excluir a negros, nuevos cristianos y esclavos. Los periodos de formación oscilaban entre los cuatro y los seis años. Aunque el periodo de formación no era el mismo para todos los aprendices. La edad con la que se comenzaba el aprendizaje no era fija, rondaba entre los 12 y los 10 años para terminar dicho contrato sobre los 16 ó 17 años. Este periodo de preparación se hacía efectivo al firmarse el contrato, pero la fecha también podía determinarse en el contrato.

El contrato que vamos a analizar es un ejemplo poco habitual. Nos encontramos ante un contrato de aprendizaje en el que se establece que una mujer le enseñe a una esclava mulata un oficio, un caso insólito para la época

Para el estudio de dicho contrato nos basaremos en la división de las partes de los contratos de aprendizaje que Román Hernández Nieves recoge en *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*<sup>36</sup>. Esta división la aplicaremos al contrato de formación de Juana de Herrera.

#### 1. Identidad de las partes:

1.1. Personas responsables del aprendiz (debido a la incapacidad jurídica del aprendiz solía ser su tutor legal):

"... el reverendo padre fray Domingo de Herrera de la orden de Predicadores del Señor Santo Domingo residente en el convento de esta ciudad de San Cristóbal..."<sup>37</sup>

#### 1.2. Maestro que recibe al aprendiz:

"...Ana Francisca viuda y doradora vecina de esta dicha ciudad..."<sup>38</sup>

#### 1.3. El aprendiz:

"...una esclava mía mulata llamada Juana..."<sup>39</sup>

#### 2. Duración del contrato. Periodo de formación:

"...por tiempo y espacio de cuatro años primeros siguientes (...) dentro de los cuales le ha de dar enseñada el dicho oficio de dorar..."<sup>40</sup>

#### 3. Comienzo:

<sup>36</sup> MARCOS ALVÁREZ, F., *Los gremios en Badajoz. Catálogo de maestros y aprendices siglo XVII*. Mérida 1998. RUBIO GARCÍA, F., "Los contratos de aprendizaje artístico en Badajoz". 1701-1730. En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. C.E.H.A. Mérida 1992. pp. 309-3016. Citado por Román Hernández Nieves en *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, UNED, Mérida, 1991, pp.499-502 y por Yolanda Peralta Sierra en

<sup>37</sup> Anexo. P.N. 1239, f. 451-452 v. Citado por PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 736.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

"...que corren y se cuentan desde el día de la fecha de esta carta en adelante hasta ser cumplidos y acabados..."<sup>41</sup>.

#### 4. Arte que se desea aprender:

"...yo el reverendo padre fray Domingo de Herrera de la orden de Predicadores del Señor Santo Domingo residente en el convento de esta ciudad de San Cristóbal otorgo que doy a oficio de dorar retablos e imaginería..."<sup>42</sup>.

#### 5. Derechos y obligaciones.

##### 5.1. Del aprendiz: permanencia en la casa taller del maestro, obediencia y servidumbre honesta durante el periodo de aprendizaje:

"...en cada una semana de todo el dicho tiempo me ha de dar la dicha esclava Juana para que me lave mi ropa y esto el día que se la pidiere y no más...si yo estuviere enfermo el tiempo que lo estuviere me ha de servir la dicha esclava y curarme en mis enfermedades..."<sup>43</sup>.

##### 5.2. Del tutor: responsabilidades de los daños del aprendiz (hurto, faltas de trabajo, etc.):

"...le he de dar a la dicha Ana Francisca cumplidos que sean los dichos cuatro años cuatrocientos reales en dineros de contado por el enseño del tal oficio..."<sup>44</sup>.

##### 5.3. Del maestro: estancia, calzado, comida, atención sanitaria en enfermedades que no excedan de los quince días y , a veces el vestido durante toda la parte del aprendizaje:

"...si cayere enferma la dicha esclava en cualquier tiempo y muchos tiempos desde este concierto que la dicha Ana Francisca le ha de costear en su sustento y dietas y yo a mi costa las medicinas cura y médicos que en ello entendieren...durante el dicho tiempo no ha de sacar la dicha esclava fuera de esta isla a otra ninguna parte ni mandarla fuera de ella a ningún negocio ni recaudo suyo ni ajeno pero bien que le permito y doy licencia para que en esta isla y en cualquier parte de ella la pueda llevar o enviar a cualquier cosa que se le ofrezca a la dicha Ana Francisca..."<sup>45</sup>.

##### 5.4. Obligación del maestro de enseñar el oficio:

"...que enseñaré el dicho oficio de dorar a la dicha Juana...o perderé los dichos cuatrocientos reales del premio que he de ganar por el dicho enseño..."<sup>46</sup>

#### 6. Aceptación del maestro:

"...Y yo...acepto esta escritura y la estipulación de ella y prometo guardar y cumplir esta escritura y sus condiciones..."<sup>47</sup>

#### 7. Firmas.

Por medio de estos contratos los maestros encontraban mano de obra barata así como ayuda para sus quehaceres del día a día debido a que a los aprendices se les podía pedir cualquier cosa siempre y cuando no dañase su integridad.

<sup>41</sup> Anexo. P.N. 1239, f. 451-452 v. Citado por PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 736.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.



Tras este periodo de tiempo es lógico pensar que los lazos maestro-discípulo se estrechaban y daban lugar a amistades como parece ser el caso de Juana de Herrera y Ana Francisca, basándonos en que esta lega 500 reales para su liberación<sup>48</sup>.

No obstante también es cierto que los aprendices, al menos al comienzo de su formación, eran tratados como esclavos y no como aprendices, por ser mano de obra barata y abundante. Aunque algunos de ellos procedían de núcleos familiares artísticos, la mayoría de los aprendices eran personas, niños por lo general, de edades tempranas y de recursos económicos limitados. En lo relativo a las mujeres doradoras, suponemos que todas ellas, a excepción de Juana de Herrera recibieron formación en el ámbito familiar por lo que sus condiciones de aprendizaje distarían de las de los aprendices.

Resulta lógico pensar que el aprendizaje comenzaba con las tareas más básicas e iba aumentando su grado de dificultad. Por lo general se iniciaba ayudando en las pequeñas labores del taller como molienda de pigmentos o preparación de las colas entre otras. Además de las labores extras que el maestro impusiese. Cuando estos primeros pasos se habían aprendido de manera satisfactoria pasaban a colaborar en el taller. En estas tareas como señala Carlos Nodal<sup>49</sup> se realizaban labores sencillas y mecánicas tales como aparejar y embolar la talla, para más tarde aprender a dorar, dibujar y estofar sobre oro.

Una vez terminada la formación de forma satisfactoria el aprendiz se convertía en oficial sin necesidad de realizar ninguna prueba, pero si el aprendiz no adquiría las habilidades pertinentes el maestro estaba obligado a seguir formándole a su costa. Alcanzado el nivel de oficial tampoco contaba con un contrato que regulase su nuevo estatus en el ámbito laboral. En esta nueva condición el antiguo aprendiz ahora oficial cobraba por su trabajo. El periodo mínimo de oficial eran tres años. El paso siguiente era convertirse en maestro para lo que necesitaba contar con el capital necesario para comprar o alquilar la casa-taller en la que sacar adelante los encargos.

---

<sup>48</sup> Anexo. P.N. 712, f. 235. TRUJILLO RODRIGUEZ, A., op. cit., T. II, p. 47.

<sup>49</sup> NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 46.

## 4. Doradoras en Tenerife en el siglo XVII

Hemos encontrado un total de seis mujeres pintoras-doradoras en la isla de Tenerife en el siglo XVII. Sus nombres son, Ana Francisca, Juana de Herrera, María Lorenzo, María de Puga, Ana de Castro y Juana de Jesús.

### 4.1. Ana Francisca

Ana Francisca nace en la isla de Tenerife. Era hija de Juan Díaz y de María Francisca. La partida de bautismo hallada en la parroquia de Santiago del Realejo Alto, Tenerife, fechada el 29 de Septiembre de 1603 es probablemente la de la pintora-doradora, ya que no hay ninguna partida más en la que una mujer de nombre María Francisca diera a luz a una hija de nombre Ana<sup>50</sup>. En dicha parroquia se han localizado dos partidas más que hacen pensar que Ana Francisca tenía al menos dos hermanos más, Beatriz y Juan. Criada en el seno de una familia de carpinteros como lo eran al menos su padre y su tío, contrajo matrimonio con el también pintor-dorador Gaspar Núñez. La pareja se traslada a Garachico que en el siglo XVII representa un enclave importante para el desarrollo del arte en la Isla. Fruto de este matrimonio nace su hija Dorotea, nacida en Garachico en 1626 y bautizada el 16 de febrero de ese mismo año en la parroquia de Santa Ana de Garachico. Unos meses más tarde, en 1627, muere Gaspar Núñez dejando a Ana Francisca viuda a la edad de 24 años y al cuidado de la niña<sup>51</sup>.

Aunque no se dispone de información acerca de sus inicios artísticos, se cree que pudo aprender el oficio en el ámbito familiar pero teniendo en cuenta sus raíces sería difícil determinar si lo aprendió por parte de su marido o de su parentela. En cuanto a su vida profesional sabemos que se desarrolló entre Garachico, La Laguna, La Orotava, El Realejo, La Victoria y Los Silos y empezó a ser conocida en la Isla tras la muerte de su marido. Su clientela era variada y no se limitaba sólo al clero si no que contaba también con particulares. En La Orotava, La Laguna y Garachico, trabajó para los franciscanos. Esto unido al hecho de que fue sepultada, en el convento franciscano de La Laguna, puede hacer pensar que tuviese algún vínculo con la orden seráfica<sup>52</sup>.

En el año 1633 se la ubica en la ciudad de La Laguna ya que firma un contrato de aprendizaje, para instruir en el oficio de doradora a Juana de Herrera, esclava mulata de don fray Domingo de Herrera, por un periodo de cuatro años<sup>53</sup>. Aunque sólo se tiene constancia de este contrato de aprendizaje estudios de algunos historiadores apuntan a que pudo aleccionar a más mujeres<sup>54</sup>. La primera documentación sobre un trabajo propio data de 1634, el dorado de un retablo en la Capilla Mayor de la Iglesia de San Lorenzo en La Orotava<sup>55</sup> encargado por los capitanes y patrones de dicha capilla D.Lorenzo Pereira de Ponte y Lugo y D. Doménigo Grimaldo Rizo de Lugo con un coste de 2.500 reales. Entre 1635-36 se le atribuye el dorado y estofado del retablo de la capilla de San Raimundo<sup>56</sup> dedicado hoy en día al Señor Preso, en la Iglesia de Santa Ana contratado por D. Juan Francisco Jiménez Jorva Calderón por un precio de 2.700 reales. En 1636, realizó también el trabajo de dorado encomendado en el retablo de Nuestra Señora del Rosario en Santa Ana a

<sup>50</sup> APS, libro 2º de bautismo, f.19 v. Dato tomado de PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera".

<sup>51</sup> No se sabe nada sobre Dorotea pero Ana Francisca en su testamento hace alusión a la falta de herederos forzosos ascendentes ni descendientes, lo que hace pensar que hubiese muerto antes que su madre.

<sup>52</sup> Anexo. P.N. 1239, f. 451-452 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 737.

<sup>53</sup> Anexo P.N. 1239, f. 451-452 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.731.

<sup>54</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 351.

<sup>55</sup> Anexo P.N. 3001, f. 290. Citado en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 347.

<sup>56</sup> Anexo. P.N. 2288, f. 12 r. Citado en *Ibidem*.

petición de D. Juan Riquel y Angulo<sup>57</sup>. Hubo un problema con el pago de dicho retablo, ya que el D. Juan Riquel y Angulo era menor de edad en el momento en el que contrató sus servicios y tres años más tarde en 1639 aún no estaba abonada la cantidad fijada en 5.000 reales, por lo que D. Juan Riquel y Angulo se compromete a su pago y a recibir además la hechura de un Niño Jesús<sup>58</sup>. Podemos decir que en este caso los beneficios que obtuvo la artista no fueron los esperados. De 1637 se le conocen dos trabajos, el dorado del retablo de Nuestra Señora de la Victoria, encargado por el alcalde y pueblo de la Victoria<sup>59</sup>, por el que recibió 300 ducados y otro en el Realejo Bajo donde los mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora de del Rosario le encargaron el dorado del retablo que tenían en la iglesia de la Concepción del Realejo Bajo<sup>60</sup> por otros 300 ducados. Al año siguiente, en 1638, se le atribuye el dorado de un retablo y una cruz en el convento de los Ángeles en Garachico y con el dinero obtenido por el trabajo impone una misa cantada<sup>61</sup>. Sebastián Pérez, antes de que regrese a La Laguna, le encarga a la artista por las mismas fechas el dorado del retablo de Nuestra Señora de la Luz en Los Silos<sup>62</sup> por un valor de 4.000 reales. A su regreso a La Laguna, probablemente hacia 1640, su actividad artística siguió prosperando. La comunidad de las clarisas le contrató una de sus últimas obras: el dorado del desaparecido retablo mayor del convento de Santa Clara en La Laguna, construido por el maestro González Puga y el dorado de unas andas. Esta última obra por la que recibió 6000 reales no pudo acabarla ya que falleció el 14 de Junio de 1645. La obra, "por la que recibió 6.000 reales", quedó incompleta y encomendó, en su testamento de 1645<sup>63</sup>, a su amigo y colega Juan González de Puga la finalización del trabajo. La artista lo nombra como depositario de sus bienes en su último testamento<sup>64</sup>.

Las obras mencionadas hasta el momento sólo hacen referencia a los retablos que doró Ana Francisca, pero también se le atribuyen el dorado de algunos bultos del Niño Jesús, andas etc.

Además de las obras en las que trabajó, gracias a los documentos conservados hoy en día también podemos conocer aspectos de su vida, detalles sobre su trabajo y la situación social de la artista. Ana Francisca tenía contacto con la orden dominica, de quien recibió algunos encargos y mantuvo una amistad con fray Domingo de Herrera con quien contactó a su llegada a La Laguna. Fue él mismo quien le entregó por un precio de 200 reales anuales la casa que le servía a la vez de taller en la calle de la cárcel<sup>65</sup>. Dicha casa lindaba por un lado con la casa del capitán Gerónimo de Bustamante, por la parte delantera con la calle Real y la calle que iba al convento de Santo Domingo. Cabe destacar también la amistad que la unía a Juan González de Puga no sólo en el ámbito laboral si no en el personal. No debemos olvidar que la artista lo nombra en su testamento y codicilio como albacea de sus bienes, lo que denota una estrecha relación entre ambos. La residencia de ambos en Garachico hace pensar que la amistad se forjase en dicha localidad. Las relaciones sociales en esa época eran bastante gremiales y el hecho de que ambas familias perteneciesen al mismo gremio hace suponer que fuese el nexo de unión. Así mismo existen trabajos como los realizados en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario en el que trabajaron juntos. Aunque no se mencione nada al respecto tal vez se pueda suponer una amistad tanto con María

<sup>57</sup> Anexo. P.N. 2292, f. 361 r. Citado en Ibidem.

<sup>58</sup> Anexo. P.N. 2292, f. 361 r. Citado en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 349.

<sup>59</sup> Anexo. P.N. 1034, f. 92. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.737.

<sup>60</sup> Anexo. P.N. 3417, f.326 v. Ibidem

<sup>61</sup> Anexo. Conventos 277, f. 418 v. El Tomo II de TRUJILLO RODRIGUEZ, Alonso *El retablo barroco en Canarias*, p. 53. Hace referencia al libro 7 de Conventos siendo un dato erróneo.

<sup>62</sup> Anexo. P.N. 90, f.126 r. Debido a la poca precisión en el contrato y a las variaciones del templo no es posible su identificación. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>63</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 242v-246. Citado en Ibidem.

<sup>64</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 242v-246. Citado en Ibidem.

<sup>65</sup> Anexo. P.N. 809, f. 393r. Citado en Ibidem.

Lorenzo como con María Puga, no solo por el parentesco con su colega: también por compartir con ellas la misma profesión y residir en el mismo municipio.

En lo referente a su posición económica se podría decir que era desahogada, ya que en diversas ocasiones se hace referencia a que es ella misma era quien adelanta no sólo el capital por su labor si no también por el oro necesario para el dorado de las piezas a modo de préstamo<sup>66</sup> y cobraba el precio acordado una vez concluida la obra. En su testamento aparecen datos que indican su solvencia económica como el hecho de contar con 4 esclavos, 2 hombres y 2 mujeres.

Sabemos que hizo al menos dos testamentos. El primero el 9 de septiembre de 1635<sup>67</sup> y el segundo de 1645<sup>68</sup>. El hecho de que haga un testamento denota que vivía sin problemas económicos, ya que quiere decir que tiene dinero para poder hacerlo y bienes que legar. En ambos deja como albacea de sus posesiones a fray Domingo de Herrera e indica que no tiene ascendencia ni descendencia alguna. Este hecho refuerza la teoría de la pérdida prematura de su hija. En el último testamento, fechado en 1645 contamos además con un codicillo<sup>69</sup> y una lista en la que aparecen inventariados<sup>70</sup> los bienes que la artista poseía. Gracias a estos documentos sabemos que la artista no se limitaba sólo a la isla de Tenerife si no que también realizaba trabajos en las islas vecinas como es el caso de Fuerteventura y contamos con los enseres que tenía en el momento de su muerte de los cuales podemos hacer una reflexión sobre las distintas labores que llevaba a cabo. En este codicillo menciona unas andas que puede que sean las de la imagen de San Benito de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife las cuales terminó dorando el maestro Puga<sup>71</sup>. Juan González Puga no sólo se encargó de terminar este encargo si no que se hizo cargo de algunos trabajos inconclusos de la artista. Otra dato destacable es que el testamento no sólo aporta las deudas que ella tiene para con los otros si no que deja constancia del dinero que otros le deben a ella por los trabajos realizados.

Entre las pertenencias halladas en su casa-taller destacan algunos trabajos que se consideran inacabados, como son la madera del retablo y las andas pertenecientes al convento de Santa Clara de la ciudad de La Laguna, una imagen de Nuestra Señora, otra imagen de Nuestra Señora perteneciente al maestro de campo don Laurencio Perera de Ponte y Lugo, una hechura de bulto San Juan y una imagen del Santo Cristo para aderezar perteneciente al convento de Santo Domingo. La existencia de cuadros puede hacer pensar que fuesen suyos o que se tratase de alguna obra encargada que reafirme la idea de que también realizaba labores de este tipo. Existen indicios que hacen pensar que Ana Francisca también pintaba y tallaba. El regalo efectuado al convento de San Francisco de La Laguna de una figura del Niño Jesús<sup>72</sup> da señales de ello, pero la documentación de la que disponemos actualmente, no nos permite constatar este hecho.

## 4.2. Juana de Herrera

La peculiaridad de Juana de Herrera era su condición de esclava. La implantación de la esclavitud en las Islas Canarias se llevó a cabo desde que son descubiertas y colonizadas, antes siquiera de

<sup>66</sup> Estos préstamos hacen referencia a los trabajos encargados para el dorado del desaparecido retablo de la iglesia de San Lorenzo en La Orotava (1634), el dorado y estofado del retablo de la capilla de San Raimundo en la iglesia de Santa Ana (1635-1636), el dorado del retablo de Ntra. Sra del Rosario en la iglesia de Santa Ana (1636) y el dorado del retablo de la iglesia de Ntra. Sra. de la Victoria en La Victoria (1637). Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>67</sup> Anexo. P.N. 712, f. 235. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, A., op. cit., T.II, p.47.

<sup>68</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 242v-246. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 732.

<sup>69</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 267-267v. Citado en Ibidem.

<sup>70</sup> Anexo. P.N. 1247, f. 276-277v. Citado en Ibidem.

<sup>71</sup> Cfr. TARQUIS, Pedro: "Santa cruz de Tenerife. La cofradía de San Benito", en La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, 12 de agosto de 1980; "La imaginería en Garachico. El entallador de Galicia Juan González Puga. Sus trabajos en Tenerife", en La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1961. Citado en Ibidem.

<sup>72</sup> A.H.P.T., Convento San Francisco de La Laguna. Prot. del mes de agosto, índice letra A. Sin fecha. (A.M.T.). Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, A., op. cit., T. II, P. 47.

su conquista. Fueron consideradas un relevante núcleo de esclavos. Los mismos habitantes eran tomados como esclavos y vendidos en los mercados más importantes en la Península y en el resto de Europa.

El cultivo de la caña de azúcar instaurado en las Islas hizo necesaria la existencia de esclavos para poder llevarlo a cabo, pero una vez que cambió el desarrollo económico la existencia de esclavos en las casas a nivel doméstico siguió siendo una práctica común. La necesidad de los esclavos hizo que cada vez fuesen más y que el índice de esclavitud se mantuviese en un aumento constante.



Fig. 3. Grabado de Le Canarien. Isla de Gran Canaria sufriendo ataques para someterla a la esclavitud en el siglo XV.

El origen de los esclavos en el Archipiélago es diverso. En primer lugar cabe destacar los habitantes autóctonos de las Islas antes de su colonización, quienes fueron los primeros en trabajar como esclavos, los africanos traídos a la fuerza, los criollos - el resultado del cruce entre los negros y los blancos - y por último algunas comunidades minoritarias como la india.

La población autóctona sufrió un notable descenso debido a la venta de esclavos y cesó el tráfico.

El origen de los esclavos africanos era diverso. Estos esclavos podían ser tanto negros como blancos, beréberes o moros. La principal forma de adquisición era la compra en mercados y los rescates y redadas efectuadas en la costa. Desde los primeros años posteriores a la Conquista es habitual la presencia de esclavos negros en las Islas. En el siglo XVII el abastecimiento de esclavos negros lo suplían los ingleses y los holandeses. Esta provisión hizo que el porcentaje de esclavos negros aumentase hasta tal punto que se limitó su entrada en el país. Una de las consecuencias directas del incremento de la esclavitud fue la aparición de mulatos. En un principio estos mulatos procedentes de la costa africana eran el resultado de la mezcla entre moros y negros. Esta nueva etnia se conocía como los de color "membrillo cocho". Más adelante la aparición de mulatos será la consecuencia del cruce entre blancos y mujeres negras.

Como ya hemos mencionado aunque en menor proporción también hubo presencia de indios, tanto de las Indias castellanas como de la India de Portugal, como consecuencia del tráfico comercial.

Estas personas se vendían en los mercados. En los contratos de compraventa se definía el nombre, la edad, las virtudes, los defectos, calificación y en el caso de que fuesen mujeres si estaban en cinta, pues en este caso el precio era mayor. Por lo general el pago se efectuaba en metálico pero en ocasiones no eran más que monedas de cambio. El abanico era amplio en lo que

a compradores se refiere: desde las clases medias de la sociedad hasta los altos estamentos de la Iglesia.

La suerte que corrían estas personas dependía principalmente de aquellos que los habían adquirido. Podían formar parte del servicio de las grandes casas, de los talleres, de las haciendas e incluso podían estar al servicio de las agrupaciones religiosas. Dependiendo del patrón la actividad a desarrollar así como el destino eran uno u otro. Los esclavos eran considerados como bienes de los que se sacaba provecho y beneficio no como personas. Las personas que los poseían se encargaron de dictar leyes adaptadas al estilo de vida insular que pudiesen delimitar y controlar su vida. Dentro de estas leyes se establecieron distinciones y diferencias en relación a dos tipos de esclavos los moriscos y los negros.

Existía la posibilidad, bien es cierto que bastante remota, que el esclavo lograra su libertad. Este codiciado sueño se podía alcanzar de diversas maneras, trabajando, reuniendo el dinero necesario para pagar su libertad, pero siempre a escondidas del patrón ya que se consideraba que el dinero que poseía el esclavo pertenecía al mismo patrón. También optaban por una servidumbre sumisa, por los actos religioso e incluso el robo. Otra alternativa, aunque poco frecuente, era pagar por la libertad del esclavo. Una vez convertidos en personas libres formaban parte de la sociedad, aunque siempre serían considerados “ciudadanos de segunda”.

En lo referente al mundo de los artesanos que es el que nos concierne, cabe señalar que algunos de ellos contaban con esclavos en sus talleres desempeñando labores de ayudantes. Y aunque realizasen un trabajo digno de otro rango, al ser esclavos nunca podrían optar a esos títulos ya que para ellos era necesario un contrato de formación y esa formación sólo se adquiría siendo un hombre libre y probando la limpieza de la sangre.

Afortunadamente como veremos más adelante hubo barreras que se saltaron.

La doradora Juana de Herrera pertenecía a fray Domingo de Herrera que la había heredado de su abuela Beatriz Martín. Sabemos que comenzó su aprendizaje con un contrato en el año 1633<sup>73</sup>. Se desconoce la edad que tendría cuando se firmó el contrato pero se cree que oscilaría entre los 12 y los 18 años. Hasta el momento es el único testimonio que se tiene de un contrato de aprendizaje a un esclavo. Se conocen datos de otros maestros que tenían esclavos que ayudaban en el taller, esclavos que podrían ser considerados ayudantes del maestro, pero a estos se les asignaban las tareas más pesadas y no contaban con ningún contrato. Los esclavos debido a su condición de servicio no podían ejercer las tareas encomendadas a los hombres libres como pueden ser el contrato mismo de aprendizaje o la consideración de oficial. Pero este documento es importante porque establece las condiciones a través de las cuales una mujer enseñaría, durante cuatro años, un oficio artístico a otra.

A Juana de Herrera se le conoce sólo la atribución de una obra en 1652: el dorado de las andas del Santísimo Nombre de Jesús en Tegueste el Viejo, por el que recibió un total de 310 reales<sup>74</sup> y trigo. De dicho trabajo se conserva el documento de finiquito que constata que se realizó satisfactoriamente<sup>75</sup>. El pago, en nombre de los vecinos y con el alcalde Juan de la Guerra Soberanis presente lo efectuó el labrador Bartolomé Francisco. Hoy en día no se cuenta con dichas andas no se sabe si fueron sustituidas o reformadas. Según Carlos Rodríguez en su libro “Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste” existe un pago de 165 reales por el dorado de las mismas andas hacia 1737 y entre 1788 -1792 se volvió a destinar una cantidad de 85 reales para pintarlas de azul y traerlas de La Laguna<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Anexo. P.N. 1239, f. 451-452 v. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. “Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera” Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.736.

<sup>74</sup> Anexo. P.N. 795, f. 106 v. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, A., op. cit., T. II, p. 47.

<sup>75</sup> Anexo. P.N. 1554, f. 106v-107 r. Citado en PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. “Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera” Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 734.

<sup>76</sup> RODRIGUEZ MORALES, Carlos *Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste* p. 76.

En el año 1645 Juana ya no era una esclava : Ana Francisca dejó establecido en su testamento de 1635 el pago de 500 reales para que ésta obtuviera su libertad<sup>77</sup>. Este hecho puede apuntar a la existencia de una relación de amistad entre ambas mujeres. Fallece el 22 de Agosto de 1665 en La Laguna, Tenerife<sup>78</sup>.

Los datos que proporcionan los escasos documentos hallados en relación a Juana de Herrera indican que trabajó como doradora en La Laguna y Tegueste. Desconocemos si tuvo relación con otros artistas o con órdenes religiosas.

### 4.3. *María Lorenzo*

Hija de Jorge González y de Ana Lorenzo, naturales de la isla de Madera y vecinos de Santa Cruz de La Palma. Su padre era carpintero por lo que es probable que aprendiese el oficio en el obrador familiar. Contrae matrimonio en 1617 con el maestro Juan González Puga en la Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Existen documentos fechados en 1630 que sitúan a la pareja en la isla de Tenerife más concretamente en la localidad de Garachico, donde nace su hija María que aprenderá el oficio en el seno familiar. A través del testamento de Juan González de Puga, al que haremos referencia más adelante sabemos que tenían otra hija llamada Isabel, que falleció y fue enterrada en La Laguna. A través de este documento situamos a la familia en la localidad de la Laguna y en diferentes puntos de Tenerife como Los Silos y Garachico entre otros.

Basándonos en el último testamento del maestro Puga, sabemos que encarga a su mujer la finalización de trabajos de dorado en Santa Clara lugar en el que estaba trabajando en el momento de su muerte.

"...iglesia de Santa Clara desta ciudad y de / la manufactura y madera de carpintería / esta pagado de Angela de san Bueno Ben- / tura abadesa que fue de dicho conbento / y tambien tiene a su cargo el dorarlo como / ya lo esta y solo falta el darle los matizes / que en su cassa con su gente se esta haziendo y se / acabara con el (...) de dios presto y esto / de dorar y matizar esta consertado en dies / mill reales poniendo como a puesto el otorgan- / te el oro y los (?) y a quenta destes / dies mill reales a tomado a su cargo el cobrar / como tiene cobrados del padre fray Domingo de / Herrera por Ana Francisca seis mill y dusientos reales / que quiere y manda se le de quenta al dicho / conbento y encarga a la dicha su muger / acabe de perfijonar dicho retablo/..."<sup>79</sup>

Este es el documento del que partimos para pensar que María Lorenzo ejercía como pintora-doradora. Así mismo la viuda estaba obligada a finalizar los compromisos laborales de su esposo tras su muerte, bien por deseo del difunto o por la demanda de los clientes, y en el caso de no poder hacerlo ella debía formar compañía. Las compañías eran asociaciones o agrupaciones de dos o más artistas que llevaban a cabo el trabajo. En este caso, Gabriel Hernández de Oropesa, primo de María Lorenzo, fue quien heredó las riendas del taller por lo que será la propia familia de Puga la encargada de terminar la obra sin tener que buscar ayuda externa.

### 4.4. *María de Puga*

María de Puga nació el 20 de enero de 1626 en la localidad de Garachico (Tenerife), en el seno de una familia de maestros ensambladores-pintores-doradores. Hija del maestro Juan González de Puga y María Lorenzo adquirió los conocimientos propios del arte del dorado en el seno familiar, dedicándose también a la pintura y al estofado.

<sup>77</sup> Anexo. P.N. 1460, f. 235 v-236. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, A., op. cit., T. II, p. 47.

<sup>78</sup> Archivo diocesano de Tenerife, Nuestra Señora de Los Remedios, La Laguna, libro 3º de defunciones f. 163. Citado por Yolanda Peralta Sierra y Lorenzo Santana Rodríguez, "Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera", Actas del XV Coloquio de Historia- Canario Americana (2002), Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.734.

<sup>79</sup> Anexo. P.N. 821, f. 16r-18v. Citado en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984), CabildoInsular de Gran Canaria , Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p.351.

Junto a Andrés Gómez y fray Miguel Lorenzo de Villanueva, se le atribuye el dorado del retablo de la Capilla Mayor de la iglesia de Santiago del Realejo Alto en Tenerife entre 1684-1687<sup>80</sup>. Para la ejecución de dicho trabajo se le pagaron dos partidas. La primera de 1.384 reales y la segunda de 5.126 reales por dorar el mencionado retablo<sup>81</sup>. Citando a Trujillo esto es lo que podemos esclarecer:

"33.2. Lo doraron Andrés Gómez, pintor, y María de Puga, doradora...Por 1.384 rls. que a percibido María de Puga doradora hasta oy por cuenta de dorar el retablo..."<sup>82</sup>

"29 de enero de 1684. Realejo Alto

...El Mayordomo se encarga de 1.384 que a percibido María de Puga, doradora, hasta oy por cuenta de dorar el retablo..."<sup>83</sup>

33.3. Fray Miguel, religioso agustino, participa en el dorado del retablo...que costaron 23 millares y 300 panes de oro , para acabar el retablo de la capilla mayor...5.126 rls. que pagó a María Puga doradora por sentar los 23 millares y 300 panes de oro en el retablo..."<sup>84</sup>

"21 de octubre de 1687. Realejo Alto

...El Mayordomo se descarga de 5.126 reales que pago a Maria de Puga, doradora, por sentar los 23 millares y 300 panes de oro en el retablo..."<sup>85</sup>

María de Puga fallece en La Orotava, Tenerife, en el año 1688.

#### 4.5. Ana de Castro

De la pintora Ana de Castro no se tiene constancia de ninguna obra atribuida. Tan solo se cuenta con su mención como "pintora" en el libro de defunciones datado en 1662 del Archivo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán referente a la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios<sup>86</sup>.

Hija de Francisco de Castro, y Elvira Montesdeoca, contrajo matrimonio en La Laguna en el año 1618 con Domingo Hernández, hijo a su vez de Antonio Luis y María Domínguez. En base a la profesión de su padre que era carpintero, se cree que pudo aprender el oficio en la casa familiar

#### 4.6. Juana de Jesús

Conocemos la existencia de Juana de Jesús a través de un documento de Rodríguez Moure que señala lo siguiente.

<sup>80</sup> CAMACHO Y PEREZ GALDÓS, Guillermo (1950): *La iglesia de Santiago del Realejo Alto*. Museo Canario, n.ºs 33-36. Las Palmas de Gran Canaria, pp.140-141.

<sup>81</sup> Citado por LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastian; CALERO RUIZ, Clementina., *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura barroca en Canarias*. Editorial: [Santa Cruz de Tenerife ; Las Palmas de Gran Canaria] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, D.L. 2008. p. 171.

<sup>82</sup> A.M.T. Realejo Alto.-Año de 1684. Cuentas de Fabrica. Lbr. II, Fol, 104 v. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias. Tomo II* Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Ap. Doc., núms. 33.2 y 33.3. p. 92.

<sup>83</sup> A.M.T. PUGA, María de (doradora, pintora), siglo XVII. P. de Santiago. Lº. II de Fábrica, fol. 109. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias. Tomo II* Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. p. 91.

<sup>84</sup> A.M.T. Realejo Alto.-Año de 1684. Cuentas de Fabrica. Lbr. II, Fol, 104 v. Citado TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias. Tomo II* Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Ap. Doc., núms. 33.2 y 33.3. p. 92.

<sup>85</sup> A.M.T. PUGA, María de (doradora, pintora), siglo XVII. P. de Santiago. Lº. II de Fábrica, fol. 119. Citado en TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias. Tomo II* Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. p. 91.

<sup>86</sup> Archivo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán (A.P.D.L.), libro 2º, de defunciones de la iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios, f. 213v. Citado por RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984), Cabildo Insular de Gran Canaria , Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 352.



"...hasta el primer cuerpo lo dirigió una religiosa artista, llamada Juana de Jesús, pintora y dibujanta..."<sup>87</sup>.

Esta cita hace referencia al retablo mayor del Convento lagunero de Santa Catalina. Al tratarse de una religiosa y trabajar en la elaboración de dicho retablo podemos pensar que pertenecía o estaba relacionada con la orden de los dominicos.

---

<sup>87</sup> TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso "El retablo barroco en Canarias Tomo I" p. 76.

## 5. Obras de las pintoras-doradoras

Tabla 1. Pintoras doradoras y sus obras

Mujeres Doradoras	Retablos atribuidos	Año	Demandante	Precio	Documentación	Existente
<b>Ana Francisca</b>	R. Capilla Mayor Iglesia de San Lorenzo (La Orotava).	1634	Capitanes D. Lorenzo Pereira de Ponte Lugo y D.Domenigo Grimaldo Risso de Lugo.	2.500 reales	P.N. 3001, f. 290	No
	Retablo capilla San Raimundo (capilla de D.J.J.C). Iglesia de Santa Ana entre la capilla de la Misericordia y la puerta lateral de la Epístola, dedicado hoy en día al Señor Preso.	1635-36	D. Juan Francisco Jiménez Jorva Calderón	2.700 reales	P.N. 2288.	Sí
	R. Ntra. Sra. del Rosario. (Santa Ana)Para el convento dominico.	1636	D.Juan Riquel y Angulo	5.000 reales	P.N. 2292	Existe. Muestra extraída para la estratigrafía.
	R. Ntra. Sra. de La Victoria.1637	1637	Alcalde y pueblo de La Victoria.	300 ducados	P.N. 1034, f.92	
	R. Ntra. Sra. del Rosario. Realejo de Abajo. 1637 Iglesia de la Concepción	1637	Mayordomos de la cofradía Ntra. Sra. del Rosario.	300 ducados	Sí. P.N. 3417, f. 326 v	No
	Ntr. Sra. de la Luz (Los Silos)	1638	Sebastián Pérez	400 reales	PN 90.	No se sabe con certeza qué doró.
	Retablo y cruz. Convento de los Ángeles, Garachico.	1638			Libro nº 277 de misas, fol. 418v	

<b>Mujeres Doradoras</b>	<b>Retablos atribuidos</b>	<b>Año</b>	<b>Demandante</b>	<b>Precio</b>	<b>Documentación</b>	<b>Existente</b>
Ana Francisca	R. Mayor convento de Santa Clara. La Laguna	1645	Comunidad de clarisas.	6.000 reales	P.N. 833, f.412	Sí
<b>Juana de Herrera</b>	Andas del Santísimo Nombre de Jesús. Tegueste el Viejo. 1652	1652	Bartolomé Francisco	300 reales y trigo	P.N. 795, fol. 106 v P.N. 1554, 106v 107r	
María Lorenzo	R. Mayor convento de Santa Clara. La Laguna	1647	Comunidad de clarisas.		P.N.82. 16r-18v.	No.
<b>María Puga</b>	R. Mayor de Santiago de Los Realejos. Realejo Alto. Dorado junto con Andrés Gómez y Fray Miguel.	1684-87		6510 reales	Sí. A.M.T. P. de Santiago L.º. II. de Fabrica, fol. 109	Sí
<b>Ana de Castro</b>						
<b>Juana de Jesús?</b>	Dirección del primer cuerpo del R. Mayor del convento de Santa Catalina, La Laguna					

## 6. Influencias y centros artísticos en la isla de Tenerife en el Siglo XVII

El arte que se desarrolla en la isla de Tenerife durante el siglo XVII presenta influencias de diversos puntos: la Península Ibérica, Portugal, Italia, Hispanoamérica y los Países Bajos.

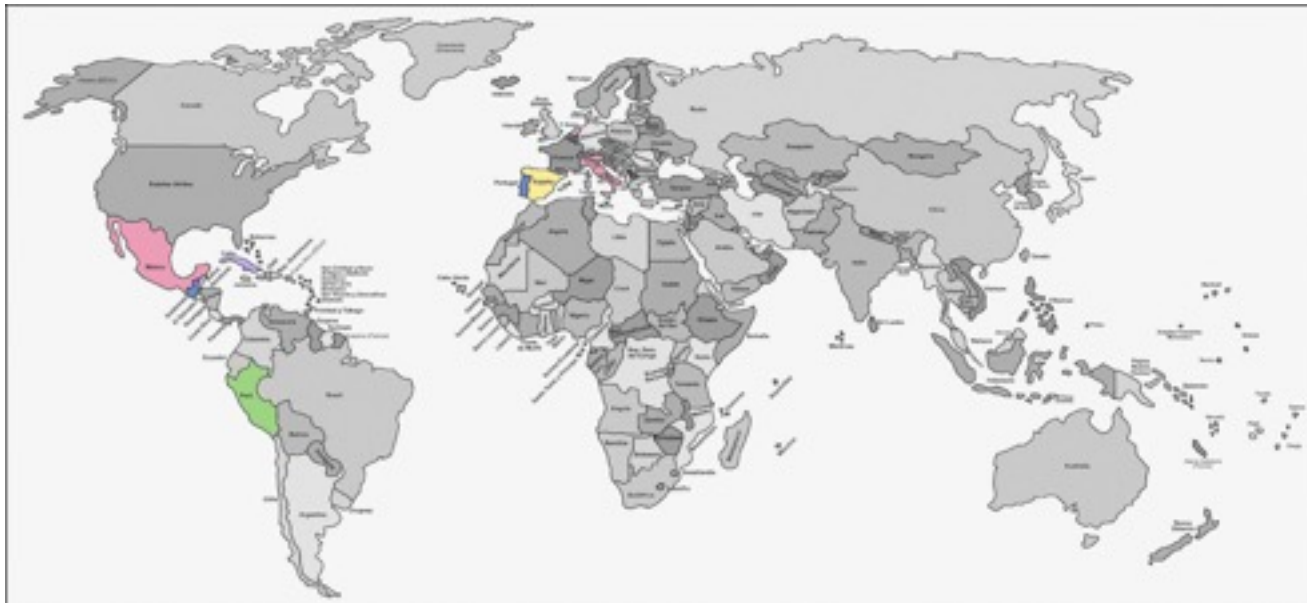


Fig. 4. Influencias artística que recibió la isla de Tenerife de América, España, Portugal, Italia y Países Bajos.

### 6.1. Influencias artísticas en Tenerife en el siglo XVII

#### 6.1.1. Influencia peninsular

Destacamos la escuela hispalense como foco artístico más influyente en el siglo XVII. Los contratos comerciales con Sevilla comenzaron a los pocos años de la Conquista de las Islas. Su influjo fue clave en el desarrollo del arte en el Archipiélago. Si bien es cierto que la escuela sevillana caló más hondo no podemos olvidar la escuela de Granada.

Otro referente, aunque en menos grado de influencia peninsular fue la escuela castellana de Madrid.

#### 6.1.2. Influencia portuguesa

La influencia lusa también tuvo eco en el arte de Canarias desde comienzos de la Conquista hasta el año 1640 aproximadamente. La elevada población procedente del país trajo consigo personal cualificado como los canteros, carpinteros y pintores entre otros. La Laguna fue uno de los lugares preferidos por los artistas portugueses para establecer su residencia. Una de las personalidades relevantes fue el entonces platero Gaspar Núñez<sup>88</sup> marido de una de las doradoras más destacadas de la isla en el siglo XVII: Ana Francisca.

#### 6.1.3. Influencia italiana

Los italianos llegaron a las Islas a finales del Cuatrocientos. La mayoría de la población que arribó a Tenerife procedía de Génova, de ahí la influencia del arte italiano en Canarias. Además del mármol, hay que destacar la importancia que tuvo la imaginería policromada y estofada que llegaba desde Italia.

<sup>88</sup> Anexo Gaspara Núñez.

#### **6.1.4. *Influencia de los Países Bajos***

La influencia flamenca tendrá su mayor trascendencia entre los siglos XV y XVI debido al abundante comercio entre las Islas y Flandes. Gracias al trato mercantil llegaron a Canarias obras de arte de los Países Bajos y con ellas su influencia. A raíz de la caída comercial aumenta la influencia hispalense en el Archipiélago en el siglo XVII.

#### **6.1.5. *Influencia hispanoamericana***

El nuevo continente también dejó su impronta en el arte en Canarias, aunque su influencia será más evidente a partir del Setecientos. Sin embargo desde el siglo XVI se contó con la técnica del modelado en caña de maíz conocida como tizingueri importada desde el estado mexicano de Michoacán. A partir del Setecientos la influencia en pintura y orfebrería será mayor importando tendencias de más países como Perú, Guatemala y Cuba además de México.

### **6.2. *Centros artísticos en la isla de Tenerife***

La evolución socio-cultural y artística tendrá consecuencias en el arte y en la arquitectura locales. En lo que respecta al arte, además de las influencias externas, habrá que sumarle el resultado de la fusión de todas ellas y la falta de una cultura artística propia. Si bien el Barroco insular guarda parentesco con el peninsular, no podemos olvidar que la distancia, la heterogeneidad cultural y el método autodidacta de los artistas generarán un Barroco propio, parecido pero nunca igual.

El siglo XVII señala como centros neurálgicos del desarrollo artístico las localidades de La Laguna, Garachico, La Orotava y el Puerto de la Cruz. Estas zonas se vieron favorecidas en su desarrollo por la existencia de tierras fértiles y puertos marítimos que proporcionaban prosperidad. Todo ello derivó en un aumento de población acaudalada, escenario perfecto para el progreso social de la mano de familias acomodadas y nuevos residentes.

#### **6.2.1. *La Laguna***

Desde el siglo XVI La Laguna o comarca de Agüere como era conocida, se convirtió en un centro socio-cultural importante debido a la presencia de familias ilustres representadas por la nobleza y la burguesía. El comercio proliferó gracias a la llegada de los inmigrantes procedentes de la Península, Génova, Portugal y Flandes. Además del aspecto comercial y social la arquitectura cobró importancia de la mano de nuevas construcciones en forma de conventos, iglesias y ermitas. Poco a poco los artistas de diversas nacionalidades viendo las posibilidades de desarrollo de sus negocios fueron trasladando su residencia a La Laguna. La década de los sesenta del Seiscientos es la época dorada de Agüere ya que la mayoría de los artistas importantes de la época como es el caso de Antonio de Orbarán y el maestro Juan González de Puga<sup>89</sup>, afincaron su casa taller en la comarca.

#### **6.2.2. *Garachico***

Como consecuencia de una gran epidemia acaecida en el siglo XVI en La Laguna y Santa Cruz, Garachico se convirtió en el eje comercial de Tenerife gracias también a su puerto que facilitaba las transacciones mercantiles con países como África, Europa y América. Asimismo la fertilidad de sus tierras ayudó a esta localidad a transformarse en centro del desarrollo económico y social de la Isla. Este hecho propició que muchas familias inmigrantes adineradas encontrasen en Garachico el lugar de residencia idóneo lo que supuso el crecimiento de la ciudad bajo la dirección de una alta clase social.

---

<sup>89</sup> Anexo Juan González de Puga. Debido a la importante relación del maestro con las doradoras se ha añadido un breve Anexo explicativo.

Su afortunada ubicación también la convirtió en una parada casi obligatoria para aquellos viajeros que partían rumbo al nuevo continente, y en esta parada algunos artistas acabaron creando escuela. Garachico está considerado el único lugar en el que se desarrolló una escuela escultórica propiamente dicha en el siglo XVII en Canarias. Para que un lugar sea considerado como escuela tiene que cumplir una serie de condiciones

"...es necesario que se den una serie de caracteres específicos que se transmitan de generación en generación, incluso a través de los estilos y modas artísticas sucesivas, además de tener duraciones apreciables como para advertir evoluciones, actitudes renovadoras, artistas creadores y/o líderes y producciones secundarias;..."<sup>90</sup>.

Hasta hace relativamente poco sólo se hablaba de la escuela de influencia hispalense, que llegaba de dos formas. Debido a la presencia en Garachico de personas formadas en dichas escuelas o como consecuencia directa de las obras recibidas de las propias escuelas sevillanas o gaditanas. También había influencia del norte de España, pero no se sabía que los retablos de Santa Ana, entre tantos otros, eran de la Escuela de Juan González Puga, gallego, que convivió con la escuela de Martín de Andújar. El maestro Puga, además de ser uno de los impulsores de la escuela de Garachico es marido de María Lorenzo y padre de María Puga ambas doradoras del siglo XVII.

### 6.2.3. *La Orotava*

La Villa de La Orotava consiguió prestigio gracias a sus tierras fértiles. En principio su economía mejoró por el cultivo de la caña de azúcar, seguido de la vid y por último de la brea. La existencia del puerto también ayudó a su desarrollo. Poco a poco este puerto fue ganando importancia hasta que al final se separó de la Villa y hoy en día se conoce como Puerto de la Cruz. Durante el siglo XVII el Puerto de la Cruz va adquiriendo cada vez más importancia y numerosos artistas deciden trasladarse al nuevo centro.

La Orotava no creó escuela como Garachico, pero muchos artistas importantes de la época decidieron considerarlo como su lugar de residencia debido a sus buenas condiciones sociales y culturales, que derivaban a su vez en una buena clientela. A la Villa de La Orotava también llegaron las influencias andaluzas de la mano de artistas formados en la cercana Garachico, como es el caso de Blas García, que a su vez se formó en el taller de Martín de Andújar.

---

<sup>90</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastian; CALERO RUIZ, Clementina., *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura barroca en Canarias*. Editorial: [Santa Cruz de Tenerife ; Las Palmas de Gran Canaria] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, D.L. 2008. p. 168.

## Bloque II. Técnico-analítico





Cuando nos referimos a la policromía de retablos, aludimos al conjunto que forman el aparejo, el dorado y la decoración del oro.

Las técnicas de policromía nacen en la Edad Media derivadas de las técnicas que se empleaban en el antiguo Egipto y el Mundo Clásico. Según Carlos Nodal el origen de la policromía de los retablos es el siguiente:

"...el origen de la policromía de retablos se fraguaba en los nuevos frontales de altar de madera policromada, que surgían para sustituir a los caros *antependium*<sup>91</sup> de orfebrería, con lo que casi todas las prácticas tenían como fundamento la imitación de ese arte..."<sup>92</sup>

Los colores empleados para esta técnica iban a ser los mismos que se utilizaban en otras técnicas como la pintura mural, pero los artistas flamencos de la Baja Edad Media, según cita Nodal, hicieron cambios, adaptándolas en el dorado de las mazonerías. Desde el Renacimiento hasta el siglo XVII se continuarán utilizando las aportaciones de los artistas flamencos a los retablos, especialmente en los de la Península Ibérica.

---

<sup>91</sup> Palabra de origen latino. ANTE (delante) + PENDERE ( colgar), es una estructura decorativa de las iglesias cristianas. Se utilizaba para cubrir y decorar los altares en su frente y en los costados.

<sup>92</sup> NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 253.

## 7. Tratados de pintura y dorado del siglo XVII

El Barroco proporcionó a los pintores-doradores mucha información en forma de tratados que se han traducido a distintas lenguas. Algunas de estas obras estaban formadas a su vez por tratados anteriores que ampliaban la información.

Estos tratados más que como manuales de aprendizaje, se tienen que entender como una recopilación del saber de la época. Son volúmenes que recogen los métodos, las técnicas y los materiales que empleaban los artistas y que hoy en día suponen una importante fuente de documentación.

A continuación mostraremos los tratados considerados como los más importantes en el siglo XVII<sup>93</sup>.

**Tabla 2. Principales tratados y recetarios de pintura, dorado y barnices del siglo XVII**

Fecha	Autor	Obra
1615	Filipe Nunes	<i>Arte poetica, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva</i> , por Pedro Crasbeeck, Lisboa
1620-46	T.T. de Mayerne	<i>Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium</i> , Suiza
1633	Vicencio Carducho	<i>Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias</i> , por Francisco Fernández, Madrid
1649	Francisco Pacheco	<i>Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza</i> , por Simón Fajardo, Sevilla
1672	William Salmon	<i>Polygraphice. Or, The Arts of Drawing, Engarving, Etching, Limming, Painting, Washing, Varnishing, Gilding, Colouring...</i> , por R. Jones, Londres, (reeditado ochoveces, incluyendo nuevos capítulos)

**Tabla 3**

Fecha	Autor	Obra
1676	John Smith	<i>The Art of Painting in Oyl</i> , Londres (reeditado en numerosas ocasiones hasta el XIX)
1679	Claude Boutet	<i>Ecole de la mignature, dans laquelle on peut aifément apprendre à peindre sans Maître. Avec Le secret de faie les plus belles couleurs; l'Or bruni y l'Or en coquille</i> , por François de Chesne, Lyon (reimpreso varias veces en el siglo XVIII y traducido al castellano por Orellana en 1755)
1680	Giovanni Volpato	<i>Modo da tener nel depingere</i> , manuscrito, Bassano
1688	J. Stalker, G.A. Parker	<i>Teatrise of Japanning and Varnishing</i> , Oxford
1693-1700	Andrea Pozzo	<i>Perspectiva pictorum atque architectorum</i> , Roma

<sup>93</sup> NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 257.

## 8. Materiales

Los utensilios necesarios para llevar a cabo la labor del dorado son bastante numerosos. Gracias a los tratados de pintura, las condiciones de las obligaciones, documento de los bienes, en nuestro caso los de Ana Francisca, y otras fuentes, podemos conocer algunos de los útiles de los que las doradoras se servían.

### 8.1. Procedencia de los materiales

Las doradoras, suponemos que conseguían los materiales en los mercados de especias y en las boticas ya que algunos componentes como la sangre de drago tenían usos medicinales. Muchos de los pigmentos que utilizaban para la labor del dorado procedían del Nuevo Mundo, y se transportaban desde la Península. Como ya hemos mencionado anteriormente Canarias era una parada entre el Nuevo y el Viejo Continente por lo que no es de extrañar que esa fuese su procedencia.

Los materiales de dorado se pueden dividir en dos categorías. El primer grupo está compuesto por los materiales esenciales y el segundo por los secundarios<sup>94</sup>.

### 8.2. Materiales principales

#### • Metales

Como es natural los metales serán la base para poder dorar. Aunque en todos los contratos se especifica el uso del oro de buena calidad en algunos casos se hacía pasar por oro algún otro metal, por lo que los metales podían ser:

- **Oro fino:** La forma de comercializarlo podía ser en librillos o en polvo. La tonalidad del oro dependía de su composición y pureza.
- **Oro falso:** Al igual que el oro fino también se comercializaba en librillos, pero la mayor diferencia es la dimensión de las hojas que son mayores. 14 x 14 cm o 16 x 16 cm. El número de hojas que formaba el cuadernillo también era mayor, más concretamente 4 veces mayor, ya que se componía de 100 hojas. Al igual que el oro fino, su composición influía en la coloración del metal.
- **Plata fina:** Como el oro fino se vendía en cuadernillos compuestos de 25 hojas separadas entre ellas con papel de seda.
- **Plata falsa o Aluminio en hojas:** De las mismas medidas que el oro fino sólo que había dos variante de librillos, de 25 o de 100 hojas.
- **Bronce:** El bronce se vendía en forma pulverulenta o de escamas, se denominan purpurinas y son aleaciones en torno al oro imitación o al oro falso.
- **Aluminio molido:** Para elaborar plata falsa.

#### • Pomazón

El pomazón o cojín de dorar es un tablero acolchado revestido de gamuza o becerro, empleado para cortar las láminas sueltas de pan de oro. Puede contar con o sin pantalla realizada a base de pergamino. La función de la pantalla es proteger contra las corrientes de aire. La parte lateral suele ir recubierta de cuero para poder colocar el cuchillo de cortar oro y en la parte inferior tiene una brida para poder introducir el pulgar y tenerlo más sujeto a la ora de dorar.

---

<sup>94</sup> Para la elaboración de este apartado nos basaremos en GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. pp-51-123.

- **Polonesa**

La polonesa también se conoce como “pelonesa”, “pelenesa” o “peine”. Es un cepillo utilizado para coger las láminas de pan de oro del pomazón y depositarlas sobre la superficie a dorar. Está hecho a base de pelo de ardilla, marta, tejón o comadreja en una línea muy tupida que sobresalen unos 4 cm y están cortados en ángulo recto. Existen diferentes tamaños para adecuarse a las necesidades de cada momento. Antes de su empleo es aconsejable frotarla contra alguna parte del cuerpo con el fin de cargarla de electricidad estática y poder así coger las láminas de oro. La polonesa es un instrumento relativamente nuevo, ya que no tendrá más de 200 años. El maestro Cennini utilizaba una cartulina para transportar el oro del pomazón a la superficie.

Además de la polonesa también se utilizaba un utensilio denominado “paletas de dorador” para realizar el mismo proceso de transportar el oro al soporte. Esta paleta se componía de un mango con puntas en “v” forrados de algodón fino.

- **Cuchillo de dorador**

El cuchillo de hoja larga y estrecha sirve para colocar la lámina de oro sobre la almohadilla y cortarla, pero no corta la superficie del pomazón. Es necesario comprobar que la hoja no tenga irregularidades y que esté bien afilada. Existen dos variantes del cuchillo. Puede ser de hoja ancha y punta redondeada o más ancho y de doble filo con punta en chaflán.

Cuando se trata de un cuchillo de acero inoxidable no se oxida, pero por lo demás es necesario cuidarlo para prevenirlo de la oxidación y guardarlo de manera protegida, envuelto en gamuza por ejemplo.

- **Piedras de bruñir (bruñidores)**

Las piedras de bruñir suelen ser de ágata, y es conveniente guardarla enrollada en un paño suave para no causar desperfectos. Las formas de las piedras son completamente redondeadas sin ángulos que puedan dañar la superficie del oro. dependiendo de la forma de la piedra tienen una u otra denominación. Las más usadas son las de “diente de lobo o de perro”, “pernil/riñón” y “plasma”. Es conveniente trabajar con dos tamaños, uno grande para las tareas de gran tamaño y otro pequeño para las tareas de menor envergadura.

Aunque el ágata sea el más común las piedras más antiguas para bruñir el oro eran de pernal duro y esmerilado. En los tratados antiguos se menciona la piedra de hematites conocida con “sanguínea” o “sanguinaria” por su coloración rojiza.

- **Pinceles de dorar**

Los pinceles de dorar abarcan un amplio campo dependiendo de su finalidad. Los auténticos están hechos a base de pelo de ardilla negro o pelo de cerdo blanco. A continuación mostraremos una lista que recoge un amplio grupo según Enriqueta González-Martínez<sup>95</sup>.

- **Pulidor:** Se utiliza para frotar las zonas en las que se aplicará el dorado después de añadir el bol.
- **Pinceles de humedecer:** Hechos con pelo de marta o comadreja son pinceles redondos con poca panza y semipuntiagudos. Pueden ser gruesos o finos. Los gruesos sirven para aplicar la templa al agua y los finos para cambiar la tonalidad del oro a base de aplicar “vermejil” o “bermejo”
- **Pinceles blandos de apoyo:** Se utilizan para alisar el oro en el dorado al agua y apoyarlo en el dorado al mixtión. Hechos a base de pelo de garduña o vesó.
- **Pinceles finos de dorar:** Se caracterizan por componerse de finísimo pelo de marta y permanecer en punta al humedecerlos.

---

<sup>95</sup> GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p.57.

- **Pitúas y aplacadores:** Son pinceles de pelo fino que terminan en plano, que se utilizan para aplacar el oro al mixtión.
- **Pinceles duros:** Se utilizan para eliminar las partículas de oro sobrantes en el dorado al mixtión.
- **Pinceles blandos de retoque:** Pinceles gruesos y redondeados que se utilizan para alisar el dorado al mixtión o escobillado del oro. Están elaborados a base de pelo de tejón.
- **Pincel de tela:** Estos pinceles realizados a base de un cuadrado de madera al que va unido un pedazo de tela, se utilizan para introducir el oro en cavidades de difícil acceso.
- **Pinceles para estofar:** Son parecidos a los pinceles de dorar pero son cortos, finos y con punta.

### 8.3. *Materiales secundarios*

La lista de materiales secundarios es muy extensa y debido a la falta de documentación a cerca de los materiales empleados por las doradoras del siglo XVI, mencionaremos únicamente aquellos que consideramos más probablemente utilizados por ellas.

- **Aceites**

Los principales aceites que se han utilizado en el mundo del arte son los vegetales (grasas líquidas), y los de naturaleza oleorresinosa que son los aceites de trementina. El uso de los aceites en el siglo XVII estaba extendido y era una práctica habitual. A causa de el gran número de variantes, nos limitaremos a señalar los que consideramos más relevantes o más utilizados.

- **Aceites secantes**

Los aceites secantes, son aquellos aceites vegetales que se utilizan como aglutinante por las cualidades de secarse y solidificarse en un tiempo breve. Al extenderse sobre una superficie forman películas consistentes y adhesivas al contrario que otros aceites. El modo de secado es oxidación o absorción del O<sub>2</sub> existente en el aire y es irreversible. Es te proceso se conoce como polimeración. Destacamos los aceites de linaza, adormidera y nuez como los más importantes. Es importante saber que en estado puro se pueden mezclar para conseguir un aceite en base a las necesidades de la obra.

- **Aceite de linaza**

El aceite de linaza era el más habitual en el gremio de doradores, por ser el más económico y por sus característica de fácil desengrasado y secado. Su coloración es dorada o pajiza, y con el tiempo tiende a amarillear. Se obtiene a partir de la semilla del lino.

Este aceite se puede obtener de tres formas distintas:

- Prensado en frío
- Al vapor
- Tratando las semillas prensadas con bencina u algún otro disolvente

El aceite que se obtiene con el primer método, es de mayor calidad al que se obtiene al vapor.

- **Aceite de nuez**

Utilizado en las carnaciones, se obtiene de la nuez. Aunque su aspecto es similar al aceite de linaza su calidad es inferior, aunque seca más rápido que el aceite de adormidera.

- **Aceite de adormidera**

Este aceite se obtiene de distintas variedades de Papaveráceas. Su apariencia es transparente o de color paja. Gracias a su bajo contenido en ácido linolénico es uno de los aceites que menos amarillea pero que más tiempo tarda en secarse y que forma una película más débil y tendente al agrietamiento. Es muy aconsejado para mezclar con pigmentos de color blanco y se diluye en Trementina o esencia de petróleo. Su mejor aplicación es junto con el aceite de linaza como modificador, pero no se aconseja su utilización en técnicas que requieran muchas capas.

- **Abrasivos**

Conocemos como abrasivos los elementos que se utilizan para pulir superficies como la piedra pómez, la crin de caballo, hueso de sepia o jiba y las virutas de acero o lana de acero entre otros.

- **Aglutinantes**

- **Goma arábiga**

La goma arábiga se utilizaba para realizar la técnica del esgrafiado y como vehículo para broncear en oro en el siglo XVII. Se obtenía de la secreción vegetal de las acacias.

- **Huevo**

El huevo es un alimento que se empleaba asiduamente. Uno de sus usos era en la elaboración del temple para el esgrafiado. Se puede utilizar todo el huevo o por separado la clara y la yema. Otra de las aplicaciones de la clara era como barniz protector.

- **Buriles y Troqueles**

La principal diferencia entre estas dos herramientas es la impronta que dejan.

- **Buriles**

Podemos clasificar los buriles en dos clases dependiendo de la huella que deja. Si terminan en punta como los punzones o puntas secas, dejan una impresión fina que produce en el dorado un efecto de positivo o negativo en función del ángulo de incisión de la luz.

Si por el contrario terminan con una forma redondeada, plana o en alguna otra forma no tan angulosa, el efecto que produce es diferente<sup>96</sup>.

- **Troqueles**

Los troqueles son espigas de hierro circulares o prismáticas en cuyo extremo se han labrado diferentes y diversos motivos ornamentales.

- **Brochas y escobillas**

Las brochas estaban hechas a base de pelo de tejón, cerdo o perro. Dependiendo de su utilidad, aplicar la cola, el yeso, etc. tenían un grosor u otro.

- **Colas o adhesivos**

Las colas pueden ser de origen orgánico o vegetal.

- **Colas de origen orgánico**

Estas colas son de origen animal. Se obtiene al cocer extremidades de pieles de cabritillas o guantes. El resultado es una pasta pegajosa con alto poder de adhesión, que se empleaba como aglutinante en el estofado o como ligante en el yeso del aparejo. Se aprovecha el colágeno, queratina, elastina y conolcina de los animales para dotar al yeso con el que se mezclan de mayor elasticidad. Para la elaboración del yeso del aparejo, la más común era la que se obtenía al cocer trozos de guantes de piel blanca de cordero o cabrito. Este tipo de cola se conocía como de **baldes** o de **retazos**. Su función es de adhesivo en el embolado y forman lo que se conoce como **templa** además del alcohol en el dorado. Algunos doradores también hacían uso de la cola de pergamino. A partir de la piel de alguna res, cabra o cabritillas se producía un material muy transparente apropiado para el dorado.

---

<sup>96</sup> Podemos observar la diferencia en las fotografías añadidas al apartado de los trabajos de buril citados más adelante.

Dependiendo del animal se puede obtener un tipo u otro de cola. Dentro de las colas de origen orgánico se distingue entre las colas a base de residuos de pescado y las de residuos de pieles y cueros.

- **Colas de pescado**

- **Cola de esturión**

La cola de esturión se emplea desde la época Bizantina. A mayor claridad mejor calidad. El método de preparación es el siguiente: se rocía el esturión (también puede ser tollo o cazón) con alcohol de 40° ó 50° y se conserva en un bote cerrado hasta que se hinche y se funde al baño maría. Su precio de la vejiga es elevado y ha originado que se realice con la cola, cabeza o espinas dando como resultado una cola más quebradiza.

- **Cola de pescado**

Este adhesivo proviene de los cartílagos y espinas de distintos pescados y es original de Holanda. Se maceran los restos del pescado en agua fría y después se exponen a los efectos del agua corriente. De este cambio de temperatura surge un jugo. El válido es el que se forma en los primeros 40 minutos de la reacción y se sedimenta junto con carbón de huesos en cubas durante 24 horas. Se solidifica en diversos estratos siendo el superior el más claro y el de mayor calidad. Cuanto menos agua tenga en su composición mejor, y se le puede añadir trementina de venecia, glicerina o engrudo.

- **Colas de pieles o cuero**

Las colas procedentes de pieles se caracterizan por poseer un color pardo oscuro uniforme. En su composición pueden tener añadidos de otras sustancias que alteren sus cualidades de adhesión. Al igual que en las colas de pescado el contenido en agua ha de ser bajo no pudiendo superar el 17 %. Deben de estar exentas de grasa y de ácidos.

- **Cola de conejo**

Esta cola es rica en elastina y como resultado es muy elástica. La cola de conejo, transparente y de color pardo, se presenta en diferentes formatos, siendo habitual en pastillas de entre 17-15 cm y de unos 2 mm de grosor.

- **Cola de carpintero o cola fuerte**

Elaborada de animales adultos como la ternera y el buey. Las condiciones físicas son parecidas a las de la cola de conejo. Se utiliza principalmente en los entelados de las juntas.

- **Colas de origen vegetal**

- **Almidón**

Aunque todas poseen un 15% de agua las características de la harina de almidón dependen de la planta de la que se extraiga.

- **Engrudos de harina**

Como componente principal lleva harina de centeno. Se emplea principalmente en entelados. La diferencia con respecto a las colas vegetales es que no forma soluciones viscosas. Si se prepara en caliente su rendimiento es 60%.

- **Colorantes naturales**

Al igual que en los productos anteriores nos limitaremos a mencionar algunos de los colorantes naturales que consideramos más importantes.

- **Azafrán**

El azafrán, extraído de la flor *Crocus Sativus*, al igual que la sangre de drago se empleaba para corladuras y el bronceado del oro. Es conocida con el sobrenombre de "oro vegetal" y se empleaba para subir el dorado al pan de oro ya desde los antiguos manuscritos medievales.

### - Cochinilla

El *Coccinus* del latín es un insecto de procedencia mejicana que habita en las chumberas. Este colorante natural se obtiene sólo de las hembras. Las hembras fecundadas se recolectan antes que los huevos se desarrollen del todo y se matan con vapor de agua caliente. Después se secan a l sol o en estufa y se machacan hasta reducirlas a polvo. La tonalidad determina la calidad, siendo la “zacatilla” (color negro brillante) la más codiciada.

Se instauró en España tras la conquista de las Indias y halló en las Islas Canarias concretamente en Lanzarote el escenario ideal para su proliferación.

### - Sangre de drago

La sangre de drago es una resina natural coloreada (resina tanólica o coloreada) que se utilizaba con mayor frecuencia para obtener la coloración rojizo-anaranjada precisa para el bronceado del oro. Este tinte utilizado ya en el antiguo Egipto, se usaba principalmente para las corladuras y las veladuras se extrae de la exudación del *Dracaena Draco*, especie común en Canarias, Azores, Madeira y Cabo Verde<sup>97</sup>. Esta exudación se puede dar de forma natural como defensa del propio árbol o de forma artificial. Si es de forma artificial se denomina “sangrado”. Del drago se obtiene un tinte de coloración rojiza que ha tenido diferentes utilices en la historia siendo el dorado uno de ellos. Su forma inicial es de resina pegajosa y en contacto con el aire reacciona adquiriendo color y solidificándose. Cuando la sangre de drago se oxida, por estar en contacto con el aire, agentes atmosféricos o la luz, su coloración pasa de rojiza a negruzca y pierde la elasticidad hasta cristalizarse.

#### • *Losa de moler y Moleta*

La losa de moler es una superficie, por lo general plana o rectangular de mármol, donde se molía el bol y la plombagina. La moleta era la piedra adecuada al tamaño de la mano con la que se molía el material.

#### • *Rayador*

Herramienta para rayar terrones de yeso y bol que facilitaba el trabajo en la moleta.

#### • *Resinas para barnices*

##### - Almáciga-mástic

Esta resina muy blanda de origen vegetal se conseguía mediante incisiones en la corteza, más concretamente en el líber que contiene canales por donde circula la sabia de la *Pistacia lentiscus*<sup>98</sup>. Esta antigua resina se utilizaba en la elaboración de barnices óleo-resinosos. Se comercializaba de dos formas en el mercado, a modo de lágrimas y de forma común. Es quebradiza y se ablanda a bajas temperaturas. La denominación “**Mastic de chios**” hace referencia a la de mayor calidad.

##### - Copal

Esta resina derivada de la exudación de diferentes plantas del género *bursera*<sup>99</sup>, se utilizaba para pulimentar y realizar barnices óleo-resinosos. Debido a su diversa procedencia hay una amplia variedad. Son solubles en muchos aceites y disolventes.

<sup>97</sup> Mientras que NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. lo trata como un colorante natural, GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. lo trata como resina, por lo que hemos decidido mentarlo en ambos apartados.

<sup>98</sup> Árbol de origen mediterráneo perteneciente a la familia de las teribintáceas.

<sup>99</sup> Perteneciente a la familia Bursereceae, procede de regiones tropicales y templadas de América que van desde el sur de EE.UU. hasta Argentina.



### - Dammar

Esta resina proviene de una planta leñosa de la familia de las Dipterocarpaceas. “**Dammar-Batavia**” representa la mayor calidad de Dammar, aunque hay otras variedades. Debido a sus moleculares produce barnices de buena calidad. También es soluble en disolventes orgánicos y no tiende al amartelamiento.

### - Goma laca

La goma laca, es la única resina de origen animal y se utilizaba como materia prima para confeccionar barnices al alcohol, empleados para fabricar el charol, en el siglo XVII. Esta resina varía su coloración en función de su procedencia por los efectos que el clima tiene sobre ella. Puede aparecer en tonalidades amarillentas, anaranjadas o rojizas dependiendo su origen geográfico. Admite pulido y la produce un insecto, *coccus loca*, que la origina para proteger sus huevos mediante la metabolización de la savia que extraía de distintas plantas como son las pertenecientes al *ficus* entre otras. Para que esto suceda es necesario que la cochinilla fecundada pique a la planta. Al picarla, absorbe su savia que suda a modo de resina recubriendo en forma de verruga a la cochinilla, sus huevos y la rama en la que se encuentran.

La goma laca se puede encontrar de diversas maneras, en rama, en escamas, en placas, en botones, etc.

### - Grasilla-sandárac

Esta resina procede de la savia del tronco, ramas y corteza del *Callitris articulata* y se conoce con el nombre de **Tuya articulada**. Fue muy utilizada en el siglo XVI para elaborar barnices oleo-resinosos. Su coloración es entre amarilla y parda y su dureza le confiere fragilidad. Es soluble en alcohol y parcialmente soluble en benzol entre otros. Los barnices que se obtienen de la Sandárac se consideran de menos calidad a los que se obtienen de la Almáciga. En las recetas antiguas se podía sustituir por Dammar o Almáciga. Antiguamente se conocía como grasa o grasilla en Castilla, pero esto es una resina del enebro parecida al mastic.

### - Pez griega-colofonia

Utilizada para la producción de barnices oleosos, se elabora a partir del residuo obtenido en la destilación del pino. La colofonia se compone principalmente de reseno que es lo que aporta durabilidad a las resinas. Es poco soluble en los disolventes volátiles (éter de petróleo) y soluble en alcohol, benzol, esencia de trementina, sulfuro de carbono y cloroformo.

### - Sangre de drago

Como ya hemos mencionado se extrae del *Dracaena Draco*, especie común en Canarias, Azores, Madeira y Cabo Verde. La genera la corteza y cuando se seca adquiere una tonalidad de rojo sangre y se vuelve quebradiza. Es especialmente soluble en esencia de trementina y en menor grado en otros disolventes como el alcohol.

## • Yesos

El yeso es esencial para preparar la capa de bol, pero lo hemos relegado a los materiales secundarios porque los principales los hemos centrado en lo relevante al dorado. Existe diferentes variantes pero mencionaremos las utilizadas por los doradores<sup>100</sup>.

### - Anhidrita (CaSO<sub>4</sub>)

El sulfato de calcio se emplea para elaborar las primeras capas de bol conocidas como *gesso grosso*.

### - Sulfato de calcio bi-hidratado (CaSO<sub>4</sub> x 2H<sub>2</sub>O)

Es el yeso en estado natural y se conoce como “**yeso de dorador**”

<sup>100</sup> Consultar Preparación del Bol.

- **Sulfato de calcio semi-hidratado ( $\text{CaSO}_4 \times 1/2\text{H}_2\text{O}$  ó  $2\text{CaSO}_4 \times \text{H}_2\text{O}$ )**

El el yeso que se emplea para aplicar en la segunda parte de la elaboración del bol que requiere de un yeso más fino. Lo denominaremos como *gesso sottile*.

Además de todos estos materiales y herramientas existen muchos más, pero mencionaremos únicamente aquellos que consideramos de mayor relevancia.

## 9. Preparación e imprimación del soporte

Antes de iniciar el proceso de dorado era primordial tratar la madera. Como hemos mencionado con anterioridad este proceso podía realizarse en la casa-taller o bien en la misma iglesia, dependiendo del contrato y de las dimensiones del retablo. Gracias al inventario de los bienes de Ana Francisca sabemos que la doradora estaba trabajando en su vivienda las columnas del retablo ya aparejado de Santa Clara cuando murió.

Las pintoras doradoras, en este caso, eran las encargadas de disimular las imperfecciones de la superficie derivadas de los materiales de corte, los nudos, así como de los huecos y los posibles restos de resina. Cerciorarse que la superficie estaba perfecta, exenta de imperfecciones y limpia tanto de polvo como de la grasa natural procedente de las manos del maestro carpintero. El principal objetivo de preparar el soporte era limpiarlo y sellar el poro para asegurar una buena cohesión policromía-soporte. Esta parte se consideraba de gran importancia porque una gran parte del resultado final dependía de ella. La preparación se dividía en cinco pasos, según Carlos Nodal, aunque hemos añadido el paso del rentelado basándonos en la técnica de Cennini. Estas pautas a seguir están muy bien detalladas.

### 9.1. Limpieza e imprimación

La primera fase de la preparación del soporte consistía en la limpieza superficial de la pieza, para eliminar los restos de polvo y grasa procedente de las manos de las personas que lo manipularon de manera mecánica y aplicar después una capa de aguacola que cerrase el poro y previniese contra la carcoma. Esta cola era de origen animal. Por lo general se obtenía cociendo restos de borrego.

### 9.2. Resanado-rajado y plastecido

En este segundo paso se eliminaban los nudos naturales de la madera, las imperfecciones, y se rellenaban los huecos creados bien por el traslado o por las grietas del propio material. Al tratarse de un material vivo la madera puede agrietarse en el proceso de adaptación al clima de su nuevo entorno, la iglesia. Según aconseja Cennini, a base de un cepillado suave con el que se eliminan los nudos y los restos grasientos derivados de la resina.

Una vez limpia, en el caso de que existiesen huecos era necesario rellenarlos. Para este paso de rellenar los orificios, las doradoras podían hacer uso de diferentes recursos como son la estopa o tela, además de una mezcla a base de cola animal y serrín. Se dejaba secar y con ayuda de utensilio, un cuchillo por ejemplo, se raspaba para igualar la superficie. Otra posible solución era realizar una masa a base de papel cartón deshecho en agua mezclado con cola. Este método también se podía utilizar para realizar los volúmenes ornamentales.

Otro problema común eran los nudos presentes en la madera. Enriqueta González-Martínez en su libro *Tratado del dorado, plateado y su policromía* enumera las diferentes opciones de tratar los problemas derivados de los nudos<sup>101</sup>.

- Pegar hojas de estaño batido con cola fuerte sobre el nudo.
- Desbastar el nudo y aplicar sobre él un mastic<sup>102</sup> con esencia y aceite secante igualando después la superficie.
- Picar el nudo y rellenarlo a base de mastic y trapos de lino.
- Quemar el nudo para eliminar los restos de resina y cubrirlo con mastic.
- Frotar sobre el nudo con jugo de ajo o con ajicola (ajo cocido con cola) para aislarlo. Al frotar los nudos con el ajo se impedía que la resina saliese.

<sup>101</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO Enriqueta, *“Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración”*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999. Reimpresión, 2014. p. 144.

<sup>102</sup> Nombre atribuido en los talleres a las masillas de relleno. El más común se realizaba a base de Sulfato de Calcio y Aceite de Linaza (5/0,5).

Cuando se trataba de rellenar huecos de picados, la fórmula más utilizada era frotar la zona directamente con el ajo o aplicar cola de retales preparada con varias cabezas de ajo machacado. Este método, presente en la imaginería del siglo XVI, es conocido como giscola y Francisco Pacheco lo denomina según Enriqueta González-Martínez como cola de imagen<sup>103</sup>.

En el caso de que hubiese zonas metálicas en contacto con la madera, como es el caso de los clavos, se cubrían con estaño batido según aconseja Cennini, para que no tuviese contacto directo con el aparejo y evitar así problemas de oxidación.

Una vez se había rellenado los orificios se aplicaban de una a tres capas de cola de fuerte de conejo. Entre capa y capa se dejaba un tiempo de secado para que se regulase el poro de la madera y el material se amoldase a un nuevo grado de absorción. Este paso aseguraba un correcto agarre entre las sucesivas capas.

### 9.3. *Entelado*

Tras aplicar la cola, siguiendo la metodología de Cennini, se aconseja encolar una tela en las zonas que presenten grietas o alteraciones, por lo general una tela vieja de lino fino. Con ella se cubría la superficie afectada del retablo para limitar los movimientos naturales de la madera y conseguir así una superficie lisa. La tela se utilizaba por lo general para cubrir las juntas de unión entre las diferentes maderas que formaban la estructura o para tapar las imperfecciones derivadas de los nudos por ejemplo. En algunos contratos se especificaba el tipo de tela que se emplearía. Los materiales más comunes eran el lino, estopa que es de peor calidad o pergamino que se utilizaba para cubrir la totalidad de la superficie o zonas puntuales. En retablos realizados para la corona catalana era muy habitual un tejido llamado "canem de Burgunya". La tela encolada se aplica con las manos y se alisa dejando secar al menos dos días. Los tiempos de secado dependen fundamentalmente del clima. De la humedad y la temperatura del ambiente.

No hemos encontrado indicios que los retablos del Rosario y el retablo mayor de la iglesia de Santiago estén encolados. Por estos motivos se deja el tema abierto a posibles investigaciones. Las referencias encontradas en el Inventario de los bienes de Ana Francisca mencionan la presencia de telas que pueden utilizarse entre otras cosas para este fin.

"...diez sábanas de crea y lienzo casero de cama..."

### 9.4. *Preparación del aparejado*

Tras preparar el soporte se procede con el aparejo, que consiste en la preparación de la superficie de la madera antes de iniciar el proceso de dorado o policromía. A causa de las deformaciones que la superficie de la madera pueda tener, bien por los materiales de corte o por la falta de pulido, es necesario tratar estas irregularidades antes de dorar. El resultado final en gran medida depende de la calidad de la capa de preparación. La buena elaboración de una capa de preparación siempre ha sido importante y por ello los maestros insistían en su correcta preparación. Los aprendices no abandonaban esta tarea hasta que aprendían a elaborarla y a aplicarla de la manera exacta. La capa de preparación supone la unión de la capa pictórica y el soporte por lo que si no se hace correctamente la capa de policromía se puede desprender echando a perder el trabajo.

La preparación de la madera se llevaba a cabo cuando el retablo estaba acabado y se ha tratado su superficie para eliminar las imperfecciones. Como ya hemos comentado, en algunas ocasiones debido al elevado coste del dorado, este proceso no se hacía seguido si no que se esperaba hasta años en algunos casos. La capa de preparación se hacía de diferentes formas dependiendo de la región y de la influencia que tuviese el lugar.

La aplicación del aparejo, se podía dar siguiendo las pautas italianas o las flamencas.

<sup>103</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999. Reimpresión, 2014. p. 145.

Las italianas en base a los consejos de Cennini en “El libro del arte” recomiendan que el estrato se componga de una mezcla a base de Sulfato Cálcico ( $\text{Ca SO}_4$ ), yeso, y cola. Esta amalgama se aplicaba en diversas capas. Las primeras tres o cuatro capas, de gesso basto, mientras que las sucesivas, pudiendo llegar hasta ocho de gesso fino. Como bien menciona Enriqueta González-Martínez, el texto es muy importante ya que esta técnica está ideada en un principio para pared o muro y después de utilizar para aplicarlo sobre el retablo.

Las primeras capas se componían de yeso grueso y se aplicaba por toda la superficie a dorar. Este *gesso grosso*, se diluía en cola de conejo y se le podía añadir aceite de linaza, glicerina puro o Trementina Veneciana para convertirla en una sustancia más flexible y retardar su endurecimiento evitando así posibles problemas de craquelado. Se aconsejaba dar menor número de capas de gesso basto en las capas planas. Con ayuda de un *raffietti*<sup>104</sup>, se rascaba la superficie para dejarla lo más perfecta posible con este primer gesso, el grueso. Esta primera lechada de yeso más toscos requería de un promedio de dos a tres días de secado, dependiendo siempre de las condiciones ambientales de la zona. Cuando estuviese seca se lijaba la superficie para dejarla lo más regular posible.

La siguiente capa se conoce como yeso sutil o *gesso sottile*. Se trata del mismo yeso tosco pero purificado<sup>105</sup>. Cennini aconseja aplicar al menos 8 capas. El yeso, mezclado con la cola, se aplicaba caliente sobre la capa de aparejo tosca. La capa de gesso fino se aplicaba aplanando con las manos, para asegurar la perfecta adhesión entre las dos capas. Se dejaba secar y antes de que se secase del todo se aplicaba la siguiente tongada en sentido contrario a la anterior. Así hasta llegar a un total de ocho capas. El tiempo de secado de la capa fina de preparación era al menos de dos días completos con sus respectivas noches. En el caso de trabajo de pequeño tamaño, era posible aplicar la capa de yeso fino directamente sin necesidad del grueso, aplicando previamente dos o tres manos de cola. Es importante como Enriqueta González-Martínez afirma en su libro, tener en cuenta que se trata de una técnica pensada para muros, para la elaboración de pintura mural, extrapolada a su uso en retablos.

El gesso de caseína, solución a base de caseína<sup>106</sup> y tres partes de Óxido de Calcio ( $\text{Ca (OH)}_2 + \text{CO}_2$ ) por ser más duro y resistente se considera una mejor opción para la capa de aparejo según Enriqueta González-Martínez. Esta solución en contacto con el aire reacciona convirtiéndose en Carbonato de Calcio ( $\text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ ) y endurece mejor aunque su tiempo de secado sea mayor. Este tipo de gesso también admite la adición de sustancias como el aceite de linaza o barniz de resina para aumentar su flexibilidad.

El método usado en el Norte de Europa, holandeses y flamencos principalmente, se basaba en dos capas gruesas de Carbonato Cálcico ( $\text{CaCO}_3$ ) conocido como Blanco de España, en lugar de Sulfato de Calcio ( $\text{Ca SO}_4$ ). La causa principal del cambio está directamente relacionada con la solubilidad de los materiales y el clima de la zona. El Carbonato de Calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) es mucho más insoluble frente a las condiciones ambientales de temperatura y humedad del norte de Europa y una vez seco su dureza es mucho mayor que la del Sulfato de Calcio ( $\text{Ca SO}_4$ ). El grosor de las capas fue mermando hasta finales del siglo XV. La última capa se lijaba y se le aplicaba imprimación a base de aceite. con esto se conseguía que su coeficiente de absorción fuese menor. Como podemos ver el método flamenco era menos laborioso que el italiano. Este aparejo se conoció más adelante como “aparejo a la francesa” y se considera el aparejo más antiguo de todos. Si después se tiene la intención de ornamentar el oro a base de dibujos con buril, este aparejo responde a la perfección.

En España, al igual que el Provenza, como consecuencia de la influencia italiana se utilizaba gesso para la preparación del aparejo, mientras que en Portugal se utilizaba indistintamente yeso como carbonato pero la preparación y se caracterizaba por ser muy fina.

<sup>104</sup> “Suerte de pequeños garfios”. CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Ediciones Maxtor, Valladolid, 2008. p. 111

<sup>105</sup> El yeso se mantenía a remojo durante un mes en una tina.

<sup>106</sup> Proteína láctica. Las proteínas son polímeros de aminoácidos que se emplean para la elaboración de colas, temple y adhesivos. Las proteínas se dividen en dos grupos: fibrilares y globulares. Dentro de las globulares encontramos la caseína, que es una fosfoproteína de la leche.

Poco a poco la técnica fue evolucionando y cambiando. En el siglo XVI se modifica la composición de la segunda capa de preparación. Se añade a la mezcla aceite y blanco de plomo. Las cualidades aislantes del pigmento sumadas a la propiedad de reflejar la luz conseguían una luminosidad natural que hasta el momento sólo se conseguía con una capa de pintura sobre el aparejo.

### 9.5. *Apomazado y pulimentado*

Cuando el aparejo está seco la superficie se muestra mate y opaca por lo que es necesario lustrarla. Existen dos métodos para ello. El pulido en seco o en húmedo.

Mediante el pulido en seco conseguimos superficies perfectamente lisas como consecuencia de lijar el yeso con una lija fina. Citando a Cennini estas son sus directrices<sup>107</sup>:

"...toma un trapo con carbón molido, atado como una bolita y ve espolvoreando sobre el yeso de la tabla. Luego con un manajo de plumas de gallina o de ganso ve cepillando y esparciendo en forma pareja sobre el yeso dicho polvo negro. Y eso se hace porque el plano no puede raerse muy perfectamente. Como el hierro con que raes el yeso es plano, allí donde quitas el polvo queda blanco como la leche. De tal suerte te das cuenta donde hace más falta raer...toma primero un pequeño garfio plano y ancho como un dedo, y con cuidado ve todo alrededor del plano,... luego con tu raspador afilado, lo más plano posible, y con mano liviana, sujetando dicha punta sin endurecer la mano, frota el plano de tu tabla, limpiando el yeso con las plumas que dijimos..."

Enriqueta González-Martínez propone unas soluciones más efectivas al uso del carbón. La mejor de todas asegura que es lijar la superficie con luz cenital ya que tras lijar el yeso su aspecto es fácilmente reconocible frente al no lijado. Otra opción es aplicar una fina capa de bol amarillo y lijarla hasta obtener el color blanco del yeso. Estas soluciones son indicadas para las zonas lisas, pero para las zonas en las que existe un volumen extra como las molduras, se puede llevar a cabo este proceso con la ayuda de un pedazo de lino humedecido, algodón, una muñequilla de lana de acero o crin, o incluso la piedra pómez. Cualquier material abrasivo era válido. Son algunos de los métodos que la autora nos da en su ya citado libro. Al menos en la zona norte de la península era frecuente el uso de pieles de pescado. No hemos encontrado ninguna referencia al respecto, pero puede ser que esa técnica también se trabajase en la isla, sobre todo en las zonas de puerto como es Garachico.

Las zonas de relieve se repasaban con especial cuidado para no perder detalles de la ornamentación.

### 9.6. *Imprimación del aparejo*

Uno de los últimos pasos de este proceso para aislar la superficie y controlar la absorción de los materiales que colocaremos sobre ella, es aplicar una capa muy fina de Plomo<sup>108</sup> o Albayalde y cola muy rebajada. Antes de comenzar con el dorado es necesario dibujar las líneas que dictaminen el diseño.

En las zonas exentas de dorado y carnaciones se aplicaba una película a base de cola o al óleo para impermeabilizar la zona y darle color mediante el pigmento que facilitaba el posterior trabajo de policromía al partir de una base de color. En las zonas destinadas a las encarnaciones se le añadía pigmento de plomo blanco a la cola para que la preparación fuese más luminosa y uniforme.

<sup>107</sup> CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Ediciones Maxtor, Valladolid, 2008. p. 115.

<sup>108</sup> Debido a los nocivos efectos del plomo hoy en día se sustituye por Blanco de Titanio.

A continuación mostraremos una tabla realizada por Rocío Bruquetas en la que se hace referencia a los métodos de imprimación según los textos más relevantes del siglo XVII<sup>109</sup>.

**Tabla 3. Aparejos e imprimaciones según los principales textos del siglo XVII**

<b>F. Núñez (1615)</b>	<b>F.Pacheco (1649)</b>	<b>Tractado... (siglo XVII)</b>
1º. Una mano o dos de cola. 2º. Imprimación: terra de cintra u otra al óleo + secante.	Gacha de harina + aceite de comer + miel.	1º. Gacha de talvina + aceite de común. 2º. Imprimación: tierra de conchas de laguna + aceite de linaza.
	1º. Cola de guantes. 2º. Cola de guantes + yeso. 3º. Imprimación: albayalde, azacón y yeso + aceite de comer.	
	Cola de guantes + ceniza.	
	1º. Dos manos de cola de guantes. 2º. Imprimación: barro de Sevilla + aceite de linaza.	

<sup>109</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

## 10. La capa de Bol (Embolado)

El bol es una arcilla de color rojizo u ocre que se mezcla con cola de origen animal sobre la que se colocan las láminas de pan de oro. Por lo general se suele utilizar como asiento para el oro el bol rojo, que es una arcilla a base de Óxido de Hierro muy puro. El bol se coloca por tres motivos principales. Primero para que mediante el color las zonas a dorar queden delimitadas y aisladas, sirve como asiento a la lámina de oro para que el agarre sea mayor y por último permite bruñir el otro tras su colocación.

### 10.1. Bol rojo

La arcilla más recomendada para un correcto dorado en la tierra de Armenia. El maestro Cennini hace las siguientes recomendaciones para aplicar el bol.

"... toma bol arménico que sea bueno. Acércalo a tu labio inferior y, si ves que se pega es de buena calidad (...) vierte clara de huevo en una escudilla vidriada bien limpia. Toma una algarabía con varias ramas, (...) como si desmenuzaras espinacas, bate esta clara hasta que se llene la escudilla de una espuma espesa (...) toma una copa común (...) no muy llena de agua clara y viértela sobre la clara de la escudilla y deja la esta y filtrar desde la noche a la mañana. Después con esa tempera, muele dicho bol lo más que puedas (...) donde quieras aplicar oro, ve frotando suavemente con dicha esponja no demasiado mojada (...) con un pincel (...) deslíe ese bol de manera que la primera vez quede líquido como el agua (...) trata de que la segunda vez su color tenga más cuerpo. De la misma manera vuelve a dar la segunda mano. De nuevo déjalo estar un poco; vuelve a poner (...) más bol y aplícalo por tercera vez en la forma usada de costumbre cuidándote de que no se detenga pincel (...) da una cuarta mano (...) queda aplicado el bol. Ahora debes cubrir con tela dicho trabajo, cuidándolo lo más posible del polvo, del sol y del agua..."<sup>110</sup>

La clara de huevo mencionada por Cennini puede ser sustituida por cola de conejo muy suave. En la aplicación del bol, existe consenso entre los maestros doradores. Al final la zona a dorar queda perfectamente identificada por una gruesa capa rojiza de bol compuesta por cuatro o por lo general tres capas. Una vez se haya aplicado esta cama a base de arcilla es muy importante pulir su superficie para cerrar al máximo posible los poros. Esto se hace para que el resultado final del oro sea más brillante y para el bol absorba lo mínimo la temple de dorar. El método italiano se vale de una piedra para bruñir la superficie pero es suficiente con un trapo de algodón sin grasa o un pincel especial que se conoce como "pincel de perro". Si es posible es recomendable añadirle plumbagina<sup>111</sup>. En la Península también era muy común y de muy buena calidad el denominado bol de Llanes. Suponemos que en Tenerife utilizarían arcillas con propiedades similares sin tener que recurrir a la importación del producto.

### 10.2. Bol amarillo

El bol amarillo se utiliza como capa guía, y está hecha a base de tierra de Siena o greda natural, aunque en las muestras extraídas no hay indicios de bol amarillo.

Esta arcilla se utilizaba comúnmente para las zonas de difícil acceso y como base del dorado al mixtión. Se mezclaba con cola de pergamino, clara de huevo o cola de conejo.

<sup>110</sup> CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Ediciones Maxtor, Valladolid, 2008. p. 123.

<sup>111</sup> Grafito natural.



## 11. El dorado<sup>112</sup>

El oro siempre ha sido un material al que se le han atribuido cualidades casi divinas, utilizándose incluso en la Edad de Piedra para hacer ofrendas a los dioses. Este metal noble se ha relacionado con la luz, con el sol, al que se adoraba como a una divinidad. Al igual que la plata estaban vinculados tanto con la astrología como con la mitología. En el antiguo Egipto el oro se utilizaba para representar al dios Râ, dios del sol directamente vinculado con la luz. Poco a poco fue evolucionando hasta que se consideró en el Gótico, como metal que hacía referencia a Dios.

El dorado con hoja es una técnica tan ancestral que no podemos concretar una fecha exacta, ya que los descubrimientos arqueológicos los sitúan hace más de un millar de años.

### 11.1. *Propiedades, generalidades y variantes comerciales del oro*

El oro<sup>113</sup> es un metal pesado y noble que se encuentra en la naturaleza aleado con plata, cobre paladio y osmio. Podemos encontrar oro en dos tipos de yacimientos: Yacimientos primitivos (entre estratos, diseminado entre rocas de cuarzo, etc) y los yacimientos secundarios (pepitas, escamas, etc). Su símbolo químico es Au, *aurum* que deriva de la palabra latina que significa radiante. El número atómico del oro es el 79 y su peso atómico es 196.967. Su densidad de 19,3 g/cm<sup>3</sup> es 19 veces mayor que la del agua. Se trata del meta metal dúctil y maleable con el que se pueden hacer láminas con un espesor de 0,001 mm. Es buen transmisor de la electricidad y del calor. Existen dos formas para hacer referencia a su pureza, las partes de oro puro por mil partes de metal total o en la escala de quilates siendo 24 la mayor pureza. El oro es uno de los metales menos reactivos químicamente, no pierde su brillo ni se oxida en contacto con el aire. Es insoluble excepto en ácido selénico. Las valencias del oro son 1+ o 3+. Por su nobleza cuando crea compuestos con otros elementos son éstos los que se oxidan. Como se trata de un metal blando, en la escala de Mohs<sup>114</sup> su dureza oscila entre 2,5 y 3, se alea con plata y cobre para su mejor utilización y en base a estas aleaciones obtendrá una tonalidad u otra. Tenderá hacia tonos rojos cuando la proporción de cobre sea mayor y a verdes amarillentos cuando lo sea la concentración de plata.

#### 11.1.1. *Pan de oro. Características y fabricación*

El oro el material máspreciado. Como hemos dicho se comercializaba en diferentes formatos, pero el más común para el dorado de los retablos era el pan de oro. Se trata de unas finísimas láminas de oro cuyo espesor oscila entre 1 y 10 micras. El pan de oro se comercializaba en libros de 25 ó 20 hojas<sup>115</sup> de 9,5 x 9,58 cm, según Enriqueta González-Martínez, separados por papel de seda o pegados a la hoja que lo contenía por un pegamento muy suave. Las dimensiones son variables ya que Carlos Nodal las dimensiona en láminas de 20 x 20 cm que después el dorador cortaba en porciones de unos 6 u 8 cm, dependiendo de la necesidad. La tonalidad varía en función de los quilates. Cuando tiene 23 quilates y medio la tonalidad es dorado intenso, con 18 quilates y medio dorado limón y con 16 quilates dorado claro. Cuando los panes de oro don de 18 quilates y medio o de 16 quilates son más gruesos y fáciles de manejar.

Estas láminas de oro se colocaban entre membranas animales y surgían como resultado de los golpes de martillo y posterior prensado que los batihojas o batidores propinaban a las monedas o a los trozos de oro. De ahí que en un principio se conociesen como “oro de martillo”. Un total de 2.000 hojas de pan de oro pesaba al rededor de 25g. Aunque no existiese un barrio de plateros como tal, la calle Herradores de La Laguna era donde habitaba en Tenerife el gremio de los plateros. Por lo general, para la elaboración de los panes de oro se empleaban monedas

<sup>112</sup> Aunque existen los sistemas de dorado con falso oro, nos centraremos únicamente en los que se realizaban con el material de buena calidad.

<sup>113</sup> Capa de valencia (Au, (Xe) 4f<sup>14</sup>/5d<sup>10</sup>/6s<sup>1</sup>)

<sup>114</sup> Es una tabla realizada por el químico Friedrich Mohs, en la que se clasifican los metales por su dureza. Siendo el talco el 1, el más blanco y el más duro el 10, el diamante.

<sup>115</sup> Existe discrepancia entre Enriqueta González\_Martínez y Carlos Nodal en lo referente al número de hojas que formaban los librillos de pan de oro, así como a las dimensiones de las láminas.

castellanas y portuguesas de curso legal y el color del pan de oro era consecuencia de la aleación de las monedas. La moneda de curso legal en el siglo XVII era el ducado con una pureza del 98,6% lo que equivale a 23-24 quilates y un peso de 3,6 g. El ducado era el resultado de una gran cantidad de oro (98,6 %) y vellón<sup>116</sup> (1,4%). El uso de monedas de oro para la fabricación de las láminas aseguraba una buena calidad del material. Según Hernández Nieves de un ducado se obtenían 125 panes de oro. El problema de Canarias era la variedad de acuñados, ya que circulaban monedas acuñadas en Sevilla, dinero indiano y portugués. Como consecuencia de esta mezcla se deprecia el patrón isleño. Además de esto el hecho de que hubiese en el mercado monedas de baja ley agrava el problema.

Para fabricar el metal según relata Carlos Nodal<sup>117</sup> se fundía previamente las monedas o piezas en un crisol para conseguir un único lingote. Se calentaba y adelgazaba pasándolo entre rodillos y a base de golpes de martillo de muelle para obtener una tira del grosor de un papel que se recortaba en rectángulos de 4cm de lado y se apilaban en paquetes. Se colocaban entre hojas de pergamino o cuero y se golpeaban hasta conseguir el espesor de las últimas. Seguido se batían, recubriéndolas de yeso en caliente. Después se comprimían y martilleaban colocando las láminas en una estructura compuesta por 1.000 o 1.500 membranas de intestino de buey. Seguido, se dividían en cuatro partes y se repetía el proceso hasta que entre 8 y 1.000 hojas no tuviesen un espesor mayor a 1 milímetro en prensa de madera.

Para terminar se cortaban las láminas sobre un cojín de piel, suponemos que sería un pomazón, y se colocaban para comercializarlas en los ya citados librillos separadas por hojas de seda. Para cortarlas se utilizaba el cuchillo de dorador, con el que se ejercía la mitad de la presión necesaria para cortarlo y se avanzaba unos 2 ó 3 cm. Sin levantar el cuchillo, se pasaba hacia atrás aplicando ahora toda la presión de corte necesaria. Si la cuchilla del cuchillo de dorador está en buenas condiciones, el corte en la lámina será limpio. No se aconseja cortar piezas de poco tamaño para rellenar, es mejor que sea mayor que la zona que se quiere dorar. Tampoco se aconseja hacer cortes cruzados en el pan de oro.

Para la fabricación del pan de oro no se utilizaba oro en estado puro porque al carecer de cuerpo se desharía con el mínimo contacto y no sería posible utilizarlo. Como hemos mencionado, el color del oro depende de las aleaciones de las que se componga. A continuación mostraremos una tabla de las posibles variaciones en función de la composición<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> El vellón es una aleación de plata (Ag) y cobre (Cu). Cuando el porcentaje de plata es superior al de cobre se denomina “vellón rico”, si es a la inversa se conoce como “vellón pobre”.

<sup>117</sup> NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 294.

<sup>118</sup> Hixcox & Hopkins, op. cit. pág. 167. Citado en GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 127.

Tabla 4. Tonalidad del pan de oro en base a sus componentes

Tonalidad del oro	Oro (Partes proporcionales a un total de 488)	Plata	Cobre
Oro rojizo	456 a 460	...	10 a 24
Rojo claro	464 a 460	...	16
Muy oscuro	456 a 460	12	16
Oscuro	444 a 460	24	12
Cidra	440 a 460	30	10
Amarillo anaranjado	408 a 460	72	...
Amarillo claro	384 a 460	96	...
Limón	360 a 460	120	...
Verde claro	312 a 460	168	...
Blanco	240 a 460	240	...

El más utilizado, conocido como **oro fino** u **oro de ducado**<sup>119</sup> era el de coloración amarillo anaranjado, que como podemos ver era bastante puro ya que contenía de entre a 408-460 partes de oro y 72 de plata.

En el siglo XVII como consecuencia de una depresión económica la calidad del oro cae, y aparece el oro de baja ley, lo que se traduce en pocos quilates, y comienza a utilizarse el “oro de pragmática”.

### 11.1.2 Oro molido

Como resultado de la reutilización de los residuos del pan de oro surge el oro molido. El oro molido es el resultado de triturar pan de oro fino, mezclado con salitre y goma arábiga. Este producto se comercializaba en cantidades que oscilaban entre 1 y 10 g. Además también se podía hacer utilizar oro de pragmática, mezclando pan de oro de Alemania<sup>120</sup> con plata. Con el oro molido se podían fabricar tintas y purpurina de oro, cuya tonalidad variaba en función de los aditivos.

- **Tintas de oro**

El uso de las tintas de oro se remonta a la Edad Media.

- **Purpurina de oro**

Conocido también como **oro de concha** porque en su proceso de elaboración se colocaba en una vieira.

### 11.1.3. Recuperación de los residuos de oro

Como ya sabemos el oro es un material muy caro, por lo que se veía ,y se sigue viendo oportuno, reutilizar los restos que sobran tras aplicar el dorado. Con los restos que había entre los utensilios de dorado y los que se desprendían, se introducían en un recipiente y se fabricaban purpurinas y tintas doradas muy convenientes para resanar. La elaboración podía darse de dos formas:

<sup>119</sup> El nombre deriva de la moneda en curso que se empleó hasta finales del siglo XVI.

<sup>120</sup> El pan de oro de Alemania es un tipo de oro falso a base de cobre y antimonio.

- **Por precipitación**

Cuando se había recopilado una cantidad suficiente se mezclaba con una solución filtrada y saturada de caparrosa<sup>121</sup>. Se lavaba con agua de lluvia y de esta manera se obtenía una masa maleable y compacta cuando se evaporaba el polvo.

- **Por reducción de ceniza**

El producto del proceso anterior se reducía a cenizas y se disolvía en agua regia<sup>122</sup>. Después se purificaba con ácido clorhídrico y se decantaba en agua. Tras lavarlo en repetidas ocasiones se obtenía el producto final.

## 11.2. *Origen del oro en Canarias*

No tenemos constancia de la existencia de una sede de batihojas en Tenerife, pero sí se sabe que había una en Santa Cruz de La Palma en el siglo XVI. Los batihojas se instalaron en la isla debido a la llegada de los metales preciosos procedentes de las Indias, y de esta manera se cubría la necesidad de pan de oro de las otras islas sin necesidad de importarlas desde fuera de Canarias. De esta manera se abarataba el costo ya que el precio que había que pagar por el desplazamiento era menor. El origen del oro a las Islas Canarias es diverso. Podía provenir de Portugal, Italia, las Indias y la Península. Por tanto al coste del oro había que sumarle el precio del transporte.

Cuando el oro era de la Península podía proceder de la Corona, de Madrid, Valladolid, Burgos o Sevilla. De la capital hispalense era de donde más oro se importaba ya que monopolizaba el tráfico del oro con el nuevo continente. Aunque Canarias, al igual que Cádiz, fue en realidad una excepción ya que desde 1506 La Palma comercializaba directamente con las Indias y Tenerife unos pocos años más tarde en 1526.

Los panes de oro se comercializaban en contra de lo mencionado hasta ahora en libros que contenían 100 hojas de 20 x 20 cm. Dependiendo de la calidad del oro el precio oscilaba variaba. Así según Carlos Rodríguez<sup>123</sup>, el precio de los libros de “marca menor” estaba entorno a 18-20 reales mientras que los de “marca mayor” rondaban los 24 en 1674.

También se hacía mención desde de el siglo XVI de la existencia de metales preciosos en la isla de Tenerife. Así lo recoge Viera y Clavijo en su “Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias”.

“...dos pedazos de dos libras, parte de una masa de hierro virgen, que se encontró en un campo de Tirajana en Canaria, año de 1797, hierro más puro que el forjado, maleable, brillante, de color de acero, cuya limalla es atraible al imán, y chispea vivamente impelida contra la llama...”<sup>124</sup>

A pesar de estas menciones no se tiene pruebas fehacientes de la existencia de oro en la isla de Tenerife.

## 11.3. *Técnicas de dorado*

El dorado consiste en aplicar oro, bien a modo de dan de oro o de forma pulverulenta, sobre la superficie visible de la madera ya preparada con el aparejo y el bol o mordiente. A causa del elevado coste por lo general sólo se doraban las partes visibles del retablo y en ocasiones las partes secundarias o poco visibles se podían dorar con falso oro. El dorado mediante pan de oro es la técnica más utilizada por dotar a la pieza de una apariencia más cercana a ser de oro macizo. La tranquilidad y la concentración son fundamentales para realizar la práctica del dorado.

<sup>121</sup> Sulfatos de hierro, cobre o cinc, sales minerales.

<sup>122</sup> Cloruro de oro.

<sup>123</sup> PÉREZ MORERA, Jesús; *El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construcción y materiales*. Recogido en RODRIGUEZ MORALES, Carlos; *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. España: Autor Editor, 2015.: Ediciones Instituto de Estudios Canarios, 2015. p. 561.

<sup>124</sup> SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo; “Hallazgos de metales preciosos en Canarias durante el siglo XVI”, XVI Coloquio de Historia Canario-Americana ,2004, p. 462.

Esta técnica requiere unos movimientos precisos y rápidos que se aprenden con práctica y mucha tranquilidad en la ejecución.

El dorado se puede aplicar de distintas formas dependiendo del sistema de fijación al aparejo. Por lo general se solía utilizar oro de entre 22 y 24 quilates, aunque también es posible encontrar falsos dorados.

El pan de oro es uno de los materiales más delicados y sólo se puede manipular con las técnicas de dorado que se han utilizado durante siglos, dorado al agua y dorado al óleo o dorado mate, que ya conocían en el Antiguo Egipto.

Los materiales clave para el dorado son tres:

- El pomazón, donde se corta el pan de oro.
- El cuchillo de dorado
- Pelonesa o cualquier material para transportar el oro del pomazón a la superficie e dorar.

### **11.3.1. Dorado al agua-al temple**

El dorado al agua era la técnica más utilizada y la que requería más habilidad para el dorado de retablos porque permitía bruñirlo. Las láminas de oro se colocan sobre una superficie de parejo perfectamente lisa sobre la que aplicamos dos capas de bol que se lijan hasta quedar perfectamente lisas. Es muy importante que la superficie esté lo más lisa y perfecta posible ya que cualquier irregularidad, por minúscula que sea, quedará marcada en el resultado final. El bol le daba una plasticidad que reactivaba el adhesivo haciendo posible que la lámina metálica del pan de oro quedase fija a la superficie. Es necesario colocar la lámina de pan de oro sobre el pomazón y cortarla si es necesario con el cuchillo de dorar. Cuanto menos se corte el oro el dorado será de mayor calidad y se humedece la capa de bol antes de colocar el oro. El método de humectación puede ser siguiendo los consejos de Cennini a base de clara de huevo, con cola de pergamino, según Orellana, Riffault y Chateau, con cola de conejo suave o incluso con la propia saliva. En algunas zonas se doraba con vino en vez de con agua debido a la congelación de la misma por las bajas temperaturas.

Es muy importante que el oro no se moje porque se ensuciaría y no sería útil. Con ayuda de la polonesa se coloca la finísima lámina sobre el asiento. Una vez colocada la lámina de oro se aplanaba con el instrumental adecuado (pincel de pluma limpio o muñequilla de algodón) y se dejaba reposar<sup>125</sup>. Después se procedía con el bruñido.

En el aparejo se podía utilizar cola o huevo, como menciona Cennini, pero su uso era menos frecuente por su desagradable olor. El modo de prepara la clara de huevo, era batirla hasta que emulsionase. Lo que se conoce como “a punto de nieve”. En este estado a modo de espuma, se le añadía un poco de agua y se dejaba reposar hasta el día siguiente.

El proceso de trasladar el pan de oro a la superficie a dorar era delicado. Se introducía el cuchillo de dorador entre la lámina y el almohadillado del pomazón. Para no dañarla en este paso se daba un golpe de plano junto a ella para que se levante de la superficie. Este proceso se repite tantas veces como sea necesario para que la lámina esté lisa y sin arrugas. En el caso de que hubiese alguna arruga con un leve soplido intentamos eliminarla. Una vez colocado el cuchillo bajo el pan de oro y se giraba con cuidado el cuchillo entre el dedo pulgar y los demás.

Para aplicar el pan de oro, se colocaba la paleta y la polonesa, o el elemento que se utilizase, en la misma mano, la izquierda. Con un pincel blando se humedecía la zona que se iba a dorar, con agua, alcohol al 10-20% y un poco de cola para aumentar la adhesión. El área humectada era mayor que la lámina metálica. Se pasaba la pelonesa por la cabeza, para que se engrase un poco con la propia grasa del cuerpo, y se coloca el oro. Como la superficie está húmeda el pan de oro se pega a ella y queda plana. Los movimientos para este paso eran precisos y rápidos, colocando el oro sobre la superficie y soltándolo en el momento preciso del contacto. Mientras la superficie sigue húmeda, pero no en exceso, con ayuda de un algodón se aplanaba la lámina. Este proceso

<sup>125</sup> El tiempo de secado depende de las condiciones ambientales del lugar. No existe un tiempo preciso.

se repetía por toda la superficie a dorar. Lo importante era colocar los panes de oro y una vez cubierta toda la superficie se arreglaban las zonas que lo requerían.

Para aquellas zonas de difícil acceso que el dorador no había sido capaz de dorar, se realizaba un proceso conocido como **dar de amarillo**. Esta técnica consistía en aplicar directamente una pintura al temple de base ocre para disimular la zona. En las áreas en las que hubiese alguna falta se añadían o restos de oro o purpurina de oro para resanar.

### 11.3.2. *Bruñido y mateado del dorado al temple*

Tras dejarlo “hasta que restalle al contacto de la piedra como si fuese arena” como dice Enriqueta González-Martínez<sup>126</sup>, con ayuda de la piedra de ágata, previamente calentada tras frotarla contra la manga o el pecho, se bruñía la superficie con cuidado y con una piedra de ágata, para darle el brillo que hacía que la pieza pareciese de oro macizo. Antes de bruñir se aconseja humedecer con el propio aliento la superficie. Con la piedra de Ágata<sup>127</sup>, se aplica presión con cuidado sobre la superficie siempre limpia y exenta de polvo para no rallar el oro. Se comienza con movimientos suaves y circulares y después una presión firme unidireccional aplicada con ambas manos. Si se quería más brillo en el resultado final se bruñía de nuevo al de unos días.

Esta operación ayudaba también a disimular las juntas entre las láminas de oro. En algunos estofados del siglo XVII, se aplicaban de forma aislado tanto el bol como el oro. Esta era una manera de ahorrar tiempo y material.

En ocasiones se buscaba apagar el brillo del dorado, para poder hacer un juego de luces y sombras que dotase a la pieza de más movimiento. Esta operación se considera la contraria del bruñido. Para ello, se aplicaba a dichas zonas unas pinceladas de una sustancia traslúcida y algo opaca que matificase el brillo del oro. Los materiales más empleados para este proceso eran el huevo, las gomas y las colas animales. No obstante la doctora González-Martínez señala otro sistema de mateado a base de una ligera capa de cola de pergamino mezclada con templa suave aplicado con un pincel suave y aplicar los elementos matificantes tras el bruñido. El bruñido se conseguía aplicando bermellón al mate para que adquiriese la apariencia del oro molido. También se aceptaba el empleo de pátinas de óleo con asfalto, tierra de Cassel, lacas diluidas en aguarrás, anilinas y tintas de alcohol<sup>128</sup>.

El tratado de Boutet *Ecole de la mignature, dans laquelle on peut aifément apprendre à peindre sans Maître. Avec Le secret de faie les plus belles couleurs; l'Or bruni y l'Or en coquille*, habla de una técnica para matar al oro que además lo teñía con una tonalidad rojiza. Más adelante esto derivará en lo que se conocía como bronceado.

### 11.3.3. *Dorado al mordiente y óleo-mate*

Esta técnica tiene una característica y es que sólo se aplica en interiores. Está a caballo entre el método tradicional de elaborar la templa y el dorado al mixtión. Consistía en encolar la superficie, y cuando esta estaba mordiente se aplicaba el oro.

La diferencia con la técnica de dorado al agua, es que el bol se sustituye por lo que se conoce como sisa o mordiente. La sisa es un estrato adhesivo al óleo elaborado a base de aceite de linaza graso espesado además de un pigmento secativo. En ocasiones era posible añadir un poco de resina a la mezcla. El mordiente elaborado a base de yema de huevo y glicerina se considera mejor que la goma laca. La variedad normal de cola mordiente era a base de un barniz aceitoso con amarillo de cromo que se tenía que aplicar la noche anterior. Su adherencia tiene una vida útil de dos días, 48 horas. También se podía retardar el proceso de secado con barniz de aceite o colores al óleo.

<sup>126</sup> GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 159.

<sup>127</sup> No es necesario que sea una piedra de ágata, Cennini utilizaba para este proceso dientes de perro o de lobo.

<sup>128</sup> *Ibidem*. p. 160.

El dorado al óleo, ideal según Palomino para dorado al mate, se elaboraba con los restos de la paleta del pintor y el aceite que se utilizaba para limpiar los pinceles. Esta técnica de dorado se caracteriza por a por resistir frente a la absorción de agua por capilaridad, por lo que es adecuado para los trabajos de exterior y para soportes de naturaleza pétreo. Su aspecto también es diferente al oro bruñido y se pueden utilizar ambas técnicas para crear contrastes. Estos contrastes también se obtenían al dejar sin bruñir algunas zonas del dorado al agua. El dorado al óleo fue muy utilizado para aplicarlo de forma aislada sobre jaspeados o estofados ya pintados, porque hacía posible diseñar los motivos decorativos con el propio mordiente a punta de pincel, y tras aplicarlo, las zonas de oro que no estaban en contacto con el mordiente se podían eliminar fácilmente con una brocha de pelo suave. Además era compatible con el oro de pragmática, y los panes de plata tanto fina como falsa. Se aconsejaba dejar reposar el dorado una noche para asegurar su adhesión al soporte, aunque también se era posible manipularla, con el corte, antes de que secase. También se le podía aplicar una capa de huevo en la superficie o corregir errores con ayuda de un pincel suave de pelo de marta o de camello.

La técnica del dorado al óleo debido a su resistencia frente a los problemas de humedad, era muy utilizado en las zonas cercanas al mar de Portugal. Este problema que también se tenía en las zonas costeras del Cantábrico se solucionaba aportando colas más fuertes al aparejo<sup>129</sup>. Al tratarse Tenerife de una isla en constante contacto con el mar, cualquiera de las técnicas podría utilizarse sin problema.

#### 11.3.4. Dorado al mixtión o sisa

Las técnicas anteriores son las predecesoras del dorado al mixtión. El mixtión es el adherente entre el soporte y el oro. Esta técnica se caracteriza por dos motivos. En primer lugar es más fácil que las otras técnicas de dorados y el segundo lugar es que no permite el bruñido del oro.

Por lo general se suele utilizar bol amarillo en lugar de bol rojo. Sobre esta capa se aplica otra a base de goma laca y espíritu de vino al 40%. Como ya hemos mencionado en los útiles de la doradora Ana Francisca se hace referencia a una pipa con vino. Sobre ello se aplicaba una fina capa de sisa que podía ser:

“**Sisa extranjera**” o “**francesa**”<sup>130</sup>: realizada a base de 20 dg de acíbar amarillo, 12 a 15 de mastic y 5 de Betún de Judea en 50 de aceite graso. Esta sisa sustituía el color del oro, la corla o los antiguos mordiente; o bien podía ser “

“**Sisa española**”<sup>131</sup>: Utilizada en muchas ocasiones como base para la imaginería, su proceso de elaboración es el siguiente:

“...una libra de ocre claro de Calamocha, con una tercera parte de Albayalde y una onza de Litargirio en aceite secante y bien molido: resolver en la losa pudiendo guardarse en el tarro. Desleír con aceite de linaza...”.

Pero estas no son las únicas recetas para la sisa. Citando a Enriqueta González-Martínez podemos encontrar las siguientes variantes<sup>132</sup>:

- Aceite secante y ocre amarillo o rojo (calcinado) en esencia de trementina como vehículo. De mejor uso cuanto más envejecida.
- Aceite secante cocido con goma de acacia en proporción 240 g/ 60 g, aclarado con esencia de trementina.

<sup>129</sup> En ocasiones que al cola del aparejo sea demasiado fuerte puede generar problemas de agrietamiento que levanten la capa de bol.

<sup>130</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 161,

<sup>131</sup> Riffault, op. cit., p.227. Citado en GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p.161.

<sup>132</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 162.

- La misma composición anterior en conjunción con 125 g de acetato de plomo (denominación sisa japonesa).
- La misma composición con cantidad suficiente de negro humo también nos proporciona una buena sisa negra al mismo modo y función que la mencionada por Pacheco y que señalábamos anteriormente.

Tras aplicarla tenía que secarse. Este proceso llevaba al menos un día, como hemos repetido en reiteradas ocasiones, depende de las condiciones ambientales de temperatura y humedad del lugar en el que se lleve a cabo el proceso. Una vez seca, se colocaba la lámina encima. Si el tiempo de secado había sido excesivo, era necesario aplicar una fina mano de aceite antes de continuar para que la sisa estuviese en condiciones óptimas. Esta preparación es de tan buena calidad que no sólo admite láminas de oro, si no que también se puede colocar plata fina, estaño para las corladuras, falso pan de oro e incluso hojas metálicas de aluminio.

El punto de dorado se comprueba pasando ligeramente el dedo sobre la superficie y verificando su dureza. Si está en su punto adecuado el bol emite un sonido característico que indica que se puede colocar el oro encima. Como ya hemos mencionado esta técnica se desarrolla con más facilidad que las anteriores. Tras colocar la lámina, ésta se puede aplacar y alisar con pincel específico para aplacar o con un algodón humedecido en alcohol.

### 11.3.5. *Dorado a pincel con oro molido*

Esta técnica a base de pincel era muy popular para desarrollar motivos decorativos en el mobiliario que imitaba los lacados de oriente. No hacía falta usar oro puro se podía usar **oro de concha** u oro de pragmática, todo ello mezclado con goma arábica, y sobre ello la sisa.

## 11.4. *Dorados de falso: Corlas, Pátinas o Lacas de oro*

### 11.4.1. *Corladuras*

Como ya hemos mencionado es un error muy común confundir la corladura con la veladura. La corladura consiste en hacer que una pieza, por lo general plata aunque también se hacía sobre metales bajos como el latón, pareciera dorada. Se supone que esta técnica desaparece a mediados del siglo XVI cuando se impone el oro bruñido, aunque algunos doradores la siguen utilizando.

Para que la plata adquiriese el aspecto del oro se utilizaba un colorante de color rojo o en ocasiones amarillo que se diluía en un temple o barniz al alcohol. Como casi todos los colorantes eran hidrófilos, oponían resistencia a la disolución en medios oleosos y era necesario utilizar barnices grasos. Los colorantes más usados para esta técnica eran el azafrán y la sangre de drago. También se podía extraer de otras sustancias como la gutagamba<sup>133</sup>.

### 11.4.2. *Lacas de oro*

Era otro sistema utilizado para hacer pasar por oro metales menos nobles. Las siguientes formulaciones de lacas son las que Enriqueta González-Martínez, recoge en su libro como las que dan una apariencia dorada más satisfactoria<sup>134</sup>.

#### • **Dorados claros**

- 90 p. de goma laca en alcohol, 4 p. de achiote, 32 p. de cúrcuma, y 4 p. de azafrán.
- 90 p. de laca en alcohol, 40 p. de cúrcuma, 4 p. de áloe y 10 p. de sandárac.

<sup>133</sup> La gutagamba es una sustancia gomo-resinosa amarilla oscura que se extrae de árboles de la familia gutagamba.

<sup>134</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 165.



- **Dorados oscuros o cobrizos**

- 90 p. de goma laca en alcohol, 8 p. de sangre de drago, 32 p. de cúrcuma.

- **Corlas rojizas**

- 30 p. de goma laca en alcohol, 30 p. de barniz de trementina, 16 p. de sangre de drago, 64 p. de achiote, 54 p. de sandárica.

- **Corlas verdastras**

- 1 p. de goma alca blanqueada en alcohol, 2 p. de gomaguta, 32 p. de áloe.

### 11.5. *Ornamentación y policromía del dorado*

La ornamentación del pan de oro se puede dividir en tres bloques. Trabajos de pasta, trabajos de buril y policromía.

#### 11.5.1. *Trabajos de pasta*

Aunque estos trabajos se realicen en la capa de aparejo, como consideramos que sirven para decorar, hemos decidido colocarlos en este apartado.

- ***Pastillaje/ yeso modelado***

La técnica del pastillage, gofres o embutidos, consiste en crear volúmenes a base de aplicar pinceladas de yeso/cola caliente sobre el aparejo, dibujando las formas deseadas. Esta técnica se utilizaba ya en el Antiguo Egipto y lo que busca es imitar los relieves y pedrerías de la orfebrería.

El proceso consistía en realizar un dibujo sobre la capa de preparación y aplicar el yeso líquido con un pincel o manga de pastelero siguiendo la forma dibujada para reproducirlo con volumen. Si la técnica se realiza directamente sobre la tabla se conoce como **pastillages volumétricos**, mientras que si se hace por separado, es decir realizar el diseño y adherirlo después a la superficie se conoce como **pastillages planos**. Esta técnica era muy utilizada en la ornamentación de retablos.

Esta técnica aunque más adelante se empleaba para la ornamentación de retablos se utilizaba inicialmente en los frescos.

La mezcla utilizada para la primera capa de aparejo, *gesso grosso*, se puede utilizar para realizar el modelado de las piezas. Cennini aconseja además el uso de bol de Armenia, molido y templado, para darle un poco de color.

Según menciona Pacheco, esta técnica también se podía utilizar para rellenar alguna falta, como una rotura por ejemplo.

Otra forma de crear un volumen era la masa a base de papel de cartón deshecho en agua y mezclado con cola.

- ***Relieve aplicado y postizos***

En ocasiones para obtener un volumen mayor, los doradores vertían el yeso en un molde que posteriormente pegaban al soporte con cola animal. Esto se solía llevar a cabo para la pedrería de las cenefas.

### 11.5.2. Trabajos de Buril e incisión

- *Trabajos de buril*

Los trabajos a buril se remontan al *duecento*, para crear un efecto óptico que imite los trabajos de orfebrería. La técnica fue evolucionando con el tiempo y se amoldaba a las necesidades particulares de cada obra. La técnica de buril se puede desarrollar de dos maneras. Mediante el **repicado** o el **graneado**. Con ello se profiere a la pieza un efecto óptico que la dota de un relieve o hundimiento según la incidencia de la luz.

- El **repicado**, se realiza con un buril, punta seca, punzón fino o punta de plata.
- El **graneado** consigue una impronta más contundente a base de buriles con punta roma, de lágrima, cabeza de clavo.

Otra opción para este tipo de trabajos es el uso de los **troqueles** o **cinceles**. Estas herramientas tienen diferentes puntas que proporcionan diferentes efectos<sup>135</sup>. Al igual que las otras dos técnicas, se colocan sobre el oro ya colocado y bruñido, y se les da un golpe seco para dejar marcada la huella pero sin resquebrajar el oro. En algunos casos, para jugar con el color se deja el bol a la vista. Para trabajar con estas herramientas es necesario un mazo o martillo de caucho para propinar el golpe que deje la marcada. Un martillo de hierro o acero aportaría un exceso de presión que podría alterar el resultado final, mientras que el caucho absorbe más la energía del golpe y resulta menos agresivo. No debemos de olvidar que se golpea sobre el oro y aplicar demasiada presión puede hacer que se rompa. La mejor forma de proceder a la decoración es con un “**rulo**”. Consiste en un asa en cuyo extremo se coloca un disco o rueda de dimensiones variables. Mediante este utensilio se puede retocar el diseño si precisa de un mayor resalte o lo contrario.

El “aparejo a la francesa” compuesto a base de Carbonato de Calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) y cartílagos y piel de conejo para elaborar el adhesivo, es muy adecuado para los toques ornamentales con troqueles y buriles sobre el oro.

- *Puncionado-cincelado*

Esta técnica inspirada en la orfebrería deriva de la decoración medieval de pintura sobre tabla. Se basa en hacer pequeñas incisiones mediante el martilleado de utensilios metálicos sobre el oro ya bruñido. En el Barroco lo más habitual era el uso del punzón para realizar figuras esféricas. Estas incisiones conocidas con el nombre de **picado de lustre**, se podían realizar tanto en las tallas como en los estofados. Cuando el picado se da en una superficie total para imitar la rugosidad de la escarcha se conoce como **escarchado de lustre**.

En el oro lo habitual era recrear motivos geométricos o vegetales con los que dar textura a los fondos. Además también se utilizaba para delimitar el contorno de los estofados.

- *Grabado del aparejo*

En muchas ocasiones se llega a confundir con el cincelado. Esta técnica se utilizaba para conseguir decoraciones a bajo relieve mediante incisiones con objetos metálicos puntiagudos o buriles en el aparejo. La diferencia con el cincelado es que en el cincelado se realiza una impresión mientras que en el grabado, que se desarrolla en los siglos XVII y XVIII, se elimina materia.

### 11.5.3. Policromía del dorado

La pintura decorativa era uno de los recursos más elementales utilizado por los pintores-doradores. Se lleva a cabo sobre el pan de oro, aunque también se puede realizar sobre plata. Para esta técnica se han utilizado templetes de goma, cola, huevo o aceites. Los colores utilizados para

<sup>135</sup> Consultar Materiales Secundarios. Buriles y Troqueles.

reproducir jaspeados, motivos florales, rocallas, etc eran los mismos que se utilizaban para la pintura de caballete en periodos anteriores. En la siguiente tabla, Tabla 5, mostraremos los pigmentos más comunes en la policromía barroca<sup>136</sup>.

Tabla 5. Pigmentos habituales en la policromía barroca

Color	Nombre actual y antiguo	Origen	Composición / Elaboración
Blancos	Blanco de plomo Albayalde	Artificial	Exposición de láminas de cobre a vapores de vinagre (ácido acético) para obtener hidroxicarbonato de plomo ( $PbCO_3$ (neuto) ó $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$ )
	Creta, Carbonato de calcio Creta	Mineral	Obtenido de caliza, mármol o creta ( $CaCO_3$ )
Amarillos y Ocres	Amarillo de plomo y estaño Genulí, Massicote	Artificial	Óxido de plomo y estaño ( $Pb_2SnO_4$ ó $PbSn_2Si_2O_7$ )
	Laca amarilla Ancorca	Colorante vegetal	Se obtiene de diversos colorantes amarillos como la gualda o la grana de Aviñón
	Oropimente Jalde, Oropimente	Mineral	Trisulfuro de arsénico ( $As_2S_3$ )
	Ocre amarillo Ocre claro, ocre oscuro	Mineral	Limonita, silicatos con hidróxido de hierro ( $Fe(OH)_3$ )
Rojos	Carmín Carmín de Florencia, Laca fina, grana	Colorante animal/ vegetal	Laca de cochinilla: extracto del insecto sudamericano <i>Coccus Cacti</i>
	Bermellón Bermellón, Cinabrio	Mineral	Mineral de sulfuro de mercurio (HgS)
	Rojo de plomo, Minio Azarcón	Artificial	Tetraóxido de plomo fabricado mediante la calcinación del blanco de plomo ( $Pb_3O_4$ , ó $2PbO \cdot PbO_2$ )
	Tierra roja Almagre, Bol	Mineral	Se empleaban Bol y tierras rojas a base de óxidos de hierro procedentes de diversos lugares  (óxidos de hierro, (hematita, magnetita, maghemita, $\beta$ - $Fe_2O_3$ , $\epsilon$ - $Fe_2O_3$ , Wüstite), o hidróxidos y oxihidróxidos (goetita, lepidocrocita, akaganeíta, feroxihita, $\delta$ - $FeOOH$ , $FeO(OH)$ de alta presión, ferrihidrita, bernalita, $Fe(OH)_2$ ))

<sup>136</sup> Unión de las tablas de NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 302. y BRUQUETAS GALÁN, Rocio *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.p. 211.

Color	Nombre actual y antiguo	Origen	Composición / Elaboración
	Sangre de drago Sangre de drago	Colorante vegetal	Extracto de la savia del drago ( <i>Dracaena Draco</i> )
Verdes	Malaquita Verde montaña	Mineral	Mineral de malaquita: hidroxicarbonato de cobre ( $\text{CuCO}_3(\text{OH})_2$ )
	Verdegris Cardenillo, Verdete	Artificial	Hidroxiacetato de cobre, producto de la corrosión de láminas de cobre sometidas a vapores de vinagre (ácido acético) $\text{C}_2\text{H}_4\text{O}_2$  Hidroxiacetato de cobre, ( $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2$ ) Ácido acético ( $\text{C}_2\text{H}_4\text{O}_2$ )
	Tierra verde Verdacho	Mineral	Tierra compuesta por glauconita y celadonita (hidroxi silicato de Fe, Mg, Al, K)
	Laca verde Verde vejiga	Colorante vegetal	Obtenido a partir de diferentes colorantes vegetales (semillas de espárragos, grana de Aviñón...)
Azules	Azurita Azul de cenizas, Azul fino	Mineral	Hidroxicarbonato de cobre ( $\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$ )
	Índigo Añil, Índico	Colorante vegetal	Indigotina extraída de plantas de la especie Indigofera ( $\text{C}_{15}\text{H}_{10}\text{N}_2\text{O}_2$ )
	Esmalte Esmalte	Artificial	Producto obtenido de la trituration del vidrio coloreado con óxido de cobalto (K, Co(Al), $\text{SiO}_2$ )
	Lapislázuri Azul ultramarino	Natural y artificial	$3\text{Na}_2\text{O} \cdot 3\text{Al}_2\text{O}_3$ ó $\text{SiO}_2 \cdot 2\text{Na}_2\text{S}$
Castaños	Ocre castaño Ocre oscuro	Mineral	Mineral a base de óxidos de hierro (óxidos de hierro, (hematita, magnetita, maghemita, $\beta\text{-Fe}_2\text{O}_3$ , $\epsilon\text{-Fe}_2\text{O}_3$ , Wüstite), o hidróxidos y oxihidróxidos (goetita, lepidocrocita, akaganeíta, feroxihita, $\delta\text{-FeOOH}$ , $\text{FeO}(\text{OH})$ de alta presión, ferrihidrita, bernalita, $\text{Fe}(\text{OH})_2$ )

Color	Nombre actual y antiguo	Origen	Composición / Elaboración
	Tierra de sombra Sombra de Venecia	Mineral	Tierra hidratada a base de óxidos de hierro y manganeso de tonalidad castaño-verdosa  (óxidos de hierro, (hematita, magnetita, maghemita, $\beta$ -Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> , $\epsilon$ -Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> , Wüstite), o hidróxidos y oxihidróxidos (goetita, lepidocrocita, akaganeíta, feroxihita, $\delta$ -FeOOH, FeO(OH) de alta presión, ferrihidrita, bernalita, Fe(OH) <sub>2</sub> ))
	Asfalto Espalto	Mineral	Residuo sólido del petróleo, de tonalidad negro-rojiza
Negros	Negro de humo Negro de humo	Artificial	Aceite mineral calcinado obtenido de la combustión de la resina de colofonia
	Negro de carbón Negro de carbón, Negro de Flandes	Artificial	Se obtenía de la combustión de la madera o huesos de frutas
	Negro de huesos Negro de huesos, Negro marfil	Artificial	Producto de la calcinación de huesos animales

#### 11.5.4. Estofado

La técnica del esgrafiado también se conoce como grabado entre los policromadores. Aunque su origen es incierto, se cree que pueda proceder de la pintura de iconos de la Alta Edad Media. Se implantó como una técnica muy popular en la retabística hispana en el gótico flamenco. Se realizaba tanto sobre oro como sobre plata y tenía como finalidad imitar los tejidos.

La técnica consistía en cubrir el dorado con una fina capa de pintura al temple y posterior raspado. Para que los colores no se alterasen por el dorado se cubría con una capa de imprimación blanca, compuesta de albayalde, huevo y un tensoactivo para mejorar la adherencia que podía ser hiel de buey. Según algunos tratados de pintura esta capa no se aplicaba para todos los colores. Los diseños se transferían con una plantilla de papel y carboncillo en polvo. El aglutinante más común era el huevo, entero o sólo la yema; pero si lo que se quería era conseguir colores claros se sustituía por cola animal refinada o goma por ser incoloras. En ocasiones también era posible utilizar temple u óleo. El uso del temple además de facilitar el raspado aportaba el contraste entre el mate de la pintura y el brillo del oro.

Esta técnica de ornamentación tiene tres posibles opciones.

- **Esgrafiado**

Consistía en raspar la fina capa de pintura sobre la lámina metálica con ayuda de un utensilio de madera o hueso de punta roma o ladeada. El esgrafiado permitía creaciones en positivo y en negativo. Se puede entender como una forma de iluminar el estofado y da a su vez dos variantes.

- **Escalfado**

Variante en la que el oro aparece formando una figura sobre un fondo de color.

### - Enfondamineto o enfondado

En este caso el oro actúa como fondo de una figura realizada sobre él a base de rayado o punteado del color.

- **Variantes de Graneado**

Las variantes de graneado con troquel, que producen efectos en positivo o negativo dependiendo de la incidencia de la luz.

- **Repicado**

Se puede añadir o no un repicado final para matear el oro en zonas determinadas.

Además de estos estilos, las variaciones dependían de las exigencias de cliente y de la habilidad e imaginación de la doradora. Por lo tanto no es difícil encontrara variaciones y mezcla de distintos métodos de ornamentación como el estofado con los **grutescos a la italiana** cuyas formas derivan de complejas formas animales y vegetales, o el graneado con el picado de lustre entre otros.

#### 11.5.5. Peleteado

Esta técnica muy común en España entre los siglos XVI y XVII, basada en la aplicación de una veladura castaña sobre oro molido, sólo se utilizaba en la coloración del cabello de algunas figuras.

#### 11.5.6. Veladuras sobre oro

Las veladuras son capas óleo disuelto en barniz, de manera que quede una laca poco cubriente, que se aplican a pincel o con muñequilla sobre la zona que se cubrir. En un principio surgen en la Baja Edad Media para para imitar los esmaltados y las piedras preciosas de la orfebrería. En el siglo XVII se empleaba en policromía de las piedras, casetones y medallones de las mazonerías. Estas lacas se aplicaban con unos pinceles de pelo muy suave, muñequilla o la palma de la mano para no dejar su impronta. Es un error muy frecuente confundirlo con la corladura.

En la siguiente tabla mostraremos los pigmentos y lacas más frecuentes en los siglos XVII y XVIII<sup>137</sup>.

Tabla 6. Pigmentos y lacas más frecuentes en las veladuras sobre oro (s.XVII-XVIII)

Color	Nombre	Material	Descripción
Rojo	Carmín (Cochinilla)	Laca	Extracto de insecto sudamericano. <i>Coccus Cacti</i>
	Carmín (Kermes)	Laca	Extracto de insecto europeo. <i>Coccus ilicis</i>
	Rubia, Granza	Laca	Extracto de la raíz de la <i>Rubia tinctorium</i>
	Palo de Brasil	Laca	Extracto del árbol <i>Caesalpinia echinata</i>
	Sangre de drago	Laca	Extracto de la exudación del grado, árbol canario ( <i>Dracaena Draco</i> )
Verde	Verdrigrís, Verdete, Cardenillo	Pigmento	Hidroxiacetato de cobre (cardenillo)
	Resinato de cobre	Pigmento	Hidroxiacetato de cobre (cardenillo) molido o hervido con resina de Trementina de Venecia

<sup>137</sup> NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 276.

Color	Nombre	Material	Descripción
	Verde vejiga	Laca	Obtenido a partir de diferentes colorantes vegetales (semillas de espárragos, grana de Aviñón...)
Azul	Índigo	Laca	Extracto de plantas de la especie <i>Indigofera</i> (indigotina)
	Azul de Prusia	Pigmento	Ferrocianuro de hierro de obtención artificial
Castaño	Asfalto	Pigmento	Residuo de petróleo
	Sombra de Venecia	Pigmento	Óxidos de hierro de coloración ocre-castaño

### 11.5.7. Barnizado y charolado

Aunque el barnizado y charolado se empleaba fundamentalmente para la pintura decorativa, también se usaba como aglutinante en veladuras y corladuras sobre oro. En el siglo XVII se valían de barnices grasos u oleaginosos, de una mezcla a base de aceite de linaza con una o varias resinas.

#### Fórmula de barnices óleo-resinosos<sup>138</sup>

"...Tomad la grasa que queráis, y óleo de linaza igual parte, y poned a hervir así la grasa com el óleo cada uno en su búcaro.

Otro modo:...Tomad dos partes de almáciga, y trementina de beta una parte, haces de oro las que queráis, uno o dos dientes de ajo, y de óleo cuatro partes, hiérvase el óleo, y luego en el hervor se lanza la almáciga, y luego las otras tres cosas (...) Y cuando lo quieras usar sea caliente, y extended bien"

### 11.5.8. Bronceado

El bronceado se utiliza para generar juego de luz y sombras en el dorado. Se trata de aplicar una capa de color al dorado a base de colorantes (sangre de drago o azafrán) disueltos en goma arábica. El nombre de bronceado proviene del argot de los doradores que asociaban su aspecto final con el del bronce, pero en realidad deriva de la técnica francesa del siglo XVI de mateado de los fondos de las tallas. La primera vez que se nombra en un tratado es en 1679 en el de Claude Boutet "*Ecole de la mignature, dans laquelle on peut aifément apprendre à peindre sans Maître. Avec Le secret de faie les plus belles couleurs; l'Or bruni y l'Or en coquille*".

<sup>138</sup> Citado en NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014. p. 289. NUNES, P., *Arte poetica...*(op.cit), pp.72 y 73 (traducción del autor)

## 12. Estudio de los retablos del Rosario y del Retablo Mayor de Santiago.

A continuación expondremos los resultados obtenidos de los estudios y análisis que hemos realizado al retablo del Rosario y al retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Mediante este estudio pretendemos saber si las doradoras Ana Francisca y María de Puga compartían la misma técnica o si había diferencias en su modo de trabajar, y si existe diferencia entre el modo de trabajo de la primera mitad a la segunda mitad del siglo XVII. Aunque estas dos obras pertenecen al siglo XVII abarcan diferentes periodos. El de Santa Ana pertenece a la primera mitad del siglo, mientras que el de la iglesia del Rosario es de la segunda mitad del XVII.

También es un dato curioso la estrecha relación de ambas mujeres con el Maestro Puga. En el caso de Ana Francisca les unía un vínculo de amistad y de trabajo, mientras que el parentesco que unía a María de Puga con el maestro habla por sí solo. Este hecho resulta interesante porque puede desvelar datos a cerca de si ambas técnicas guardaban alguna relación. Nos basamos en ello, ya que pensamos que María de Puga adquirió su formación en la casa familiar, y también sabemos que el maestro Puga trabajó en numerosas ocasiones con Ana Francisca. Esto hace pensar que pueda existir similitud en su forma de proceder.

En la documentación referente al retablo del Rosario, dorado por Ana Francisca, no menciona a nadie más que ayudase a la doradora, mientras que en el retablo mayor de la iglesia de Santiago se nombra a María de Puga, Andrés Gómez y Fray Miguel. Los datos apuntan a que fue la doradora la encargada de realizar el dorado si no todo al menos gran parte del retablo.

Los trabajos de ornamentación del retablo muestran la habilidad de las doradoras y su imaginación. Dichas labores podían estar estipuladas de antemano o no, pudiendo ser ellas las encargadas de diseñar la decoración.

Los estudios que se han llevado a cabo para obtener los resultados en los que argumentaremos los resultados son, un estudio organoléptico in situ y el análisis de las estratigrafías de las muestras extraídas de cada uno de ellos. El principal objetivo de estos análisis es identificar los materiales que forman el dorado del retablo y poder así establecer los puntos en común y las diferencias más notables entre las obras de estas dos mujeres.

Los estudios y análisis que hemos llevado a cabo en ambos retablos son los siguientes:

- Estudio organoléptico
- Estudio de la micromuestra con luz visible
- Estudio de la micromuestra con luz UV
- Microscopía electrónica de barrido



12.1. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario



Fig. 5. Vista frontal del retablo del Rosario, situado en el evangelio de la parroquia de Santa Ana en la localidad de Garachico. Dorado por Ana Francisca en 1636.



Fig. 6. Ubicación de Garachico en el plano de la isla de Tenerife.

EL retablo de Ntra. Sra. del Rosario<sup>139</sup>, situado en la nave del evangelio de la parroquia de Santa Ana en Garachico<sup>140</sup>, es un retablo tardomanierista realizado por el maestro Juan González de Puga hacia 1636, y dorado el mismo año por Ana Francisca. Este trabajo lo encargó D.Juan Riquel y Angulo quien pagó 5.000 reales por el trabajo de dorado.

Con unas dimensiones de 480 cm de altura y 23 cm de anchura, se compone de dos cuerpo de tres calles y ático. La estructura la recibe un banco decorada con 10 pinturas y cada una de las esquinas está rematada por una cartela a cada lado decorada con un jarrón con flores. En lugar de sagrario hay una pequeña hornacina con el busto y cabeza de Cristo.

El primer cuerpo está compuesto por tres calles en las que hay seis columnas embebidas de capitel corintio y fuste entorchado que flanquean tres hornacinas para bulto redondo. La hornacina central rompe la continuidad del entablamento, cuyo friso se resuelve a base de almohadillados rectangulares y acanaladuras veladas. Todo ello responde a un patrón geométrico que es propio del siglo XVII. Sobre el entablamento sobresale la cornisa decorada con ovas y canes.

El segundo cuerpo es igual que el primero pero en vez de esculturas hallamos pinturas.

Coronando la estructura está el ático como prolongación de la calle central. El ático lo compone una pintura delimitada a los lados por dos pilastras iguales a las ya citadas. Tiene anexos dos arbotantes curvos, uno a cada lado, que llegan hasta los pináculos que rematan el ático.

La última pieza que cierra el retablo de Ntra. Sra. del Rosario es la coronación. Compuesta por un frontón triangular partido a dos aguas de cuyo centro emerge una cruz y dos acróteras que decoran los aleros.

<sup>139</sup> Anexo. P.N. 2292

<sup>140</sup> Anexo. Plano de situación

### 12.1.1. Estudio y análisis del retablo del Rosario. Parroquia de Santa Ana, Garachico

#### 12.1.1.1. Estudios in situ

##### 12.1.1.1.1. Estudios del entorno.

Antes de comenzar medimos la humedad ambiental relativa y la temperatura de la zona en la que se encuentra el retablo. También medimos la humedad de los retablos primero mediante un higrómetro de superficie y después con otro en el que podíamos medir la humedad interior de la madera de los retablos.

Tabla 7. Humedad y Temperatura

Iglesia	Hr %	T °C	Hr % superficie (retablo)	Hr % interior (retablo)
Santa Ana	58	25,6	14,5	10,8

Los valores mostrados en la Tabla 7 corresponden a una medición puntual. La estación meteorológica más cercana a Garachico entre los meses de febrero a mayo presenta los siguientes valores medios de Humedad relativa (Hr) y Temperatura (T):

Tabla 8. Datos atmosféricos de Garachico desde el mes de febrero a mayo

Mes	Hr %	T °C
Febrero	75	16.5
Marzo	78	16.9
Abril	73	18.3
Mayo	78	20.1
7 de mayo	79	20.3

La temperatura y humedad relativa en el interior de la parroquia de Santa Ana en Garachico podrían obtenerse en relación a los datos recogidos en la estación meteorológica si contásemos con registros en el interior de la parroquia. El establecimiento de estas relaciones queda fuera del alcance del presente estudio.

Si comparamos los resultados de la Tabla 7 con los de la Tabla 8 podemos observar como la humedad relativa es mayor en el exterior que en el interior de la iglesia y que la temperatura es casi seis grados mayor en el interior de la parroquia que en el exterior.

##### 12.1.1.1.2. Estudio organoléptico

En el examen organoléptico del retablo del Rosario lo primero que apreciamos es la tonalidad del oro que tiende hacia tonos rojizo. Si nos basamos en la tabla 4<sup>141</sup>, podemos decir a priori que esta tonalidad indica una pureza elevada del oro, lo que quiere decir que el material era de alta calidad. Siguiendo con el oro, también se observa que el oro está bruñido lo que indica que el método de dorado que se utilizó fue el dorado al agua. En algunas zonas el deterioro es tan elevado que nos

<sup>141</sup> Hixcox & Hopkins, op. cit. pág. 167. Citado en GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, "Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración". Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 127.

permite ver los diferentes estratos de los que se compone el dorado. En ellos podemos ver la madera como soporte, sobre la que encontramos una capa de aparejo. Sobre esta hay una capa de tonalidad rojiza, correspondiente al bol basándonos en los métodos de dorado de la época, y encima de esta última capa el oro. Con esto pensamos antes de realizar cualquier análisis que la doradora seguía el patrón de dorado: madera, imprimación, aparejo, bol y pan de oro.

En este examen también podemos ver los recursos decorativos que la doradora utilizó en el retablo, como veladuras y trabajos de estofado.



Fig. 7. Detalle del segundo cuerpo del retablo del Rosario para apreciar la tonalidad del dorado.



Fig. 8. Detalle del banco donde se aprecian los distintos estratos que conforman el dorado. Madera, aparejo, bol y pan de oro.

#### • Veladuras

Las veladuras que aparecen en el retablo del Rosario son de dos colores. Rojas y un color rojo o marrón oscuro que nos hace pensar, por el modo en el que están oxidadas, que se tratase de sangre de drago. Estas están repartidas por distintos niveles del retablo.



Fig. 9. Coloración de la veladura oscura que pensamos, en base a su oxidación, pueda ser sangre de drago.



Fig. 10. Coloración de la veladura de tonalidad rojiza.

Siguiendo un orden ascendente las primeras veladuras las encontramos en las enjutas de las cartelas del banco. Estas veladuras son de un único color, el color oscuro que suponemos sangre de drago. El banquillo del segundo cuerpo está decorado con ovas dicromadas casi elípticas de gran desarrollo.



Fig. 11. Detalle de la cartela del evangelio de banco donde podemos apreciar la veladura de lo que creemos es sangre de drago en las enjutas.

El perímetro de las hornacinas del primer y segundo cuerpo repite el mismo esquema. Muestras imbricaciones decoradas con las dos tonalidades de veladura, es decir la rojiza y la oscura. El entablamento del primer cuerpo cuenta con veladuras rojizas en todo el contorno de los triglifos del friso, y un patrón alternado de cada una de las tonalidades en los m $\acute{u}$ ltulos. La secuencia que sigue es una rojiza una oscura. La cornisa del primer cuerpo est $\acute{a}$  decorada a base de perlas dicromadas.



Fig. 12. Primer cuerpo del retablo del Rosario donde podemos apreciar las zonas que tienen veladuras como ya hemos mencionado.



Fig. 13. Segundo cuerpo que sigue el mismo patrón de veladuras que el primero.

El ático sigue una repetición parecida a la del primer y segundo cuerpo. El pedestal cuenta con veladuras rojizas y oscuras en las hendiduras de los casetones. El patrón que sigue es, veladura oscura, casetón sin veladura, veladura rojiza y casetón sin veladura.

Al igual que en los cuerpos anteriores la hornacina que contiene la pintura est $\acute{a}$  delimitada por imbricaciones veladas, al igual que las pilastras que la flanquean. Los arbotantes muestran veladuras rojizas en algunas incisiones decorativas de sus extremos.

La coronación se desarrolla igual que el entablamento descrito para el primer cuerpo. La base de la cruz que rompe el frontón triangular presenta veladuras rojizas en su base.



Fig. 14. Fotografía del ático y coronación en la que podemos observar donde están situadas las veladuras que hemos descrito.

#### • *Estofado*

La finalidad principal del estofado es imitar las telas ricas en ornamentación. Como ya hemos mencionado con anterioridad la técnica consistía en cubrir el dorado con una fina capa de pintura al temple y rascarla posteriormente para decorar con el oro. En el retablo del Rosario el estofado aparece a modo de esgrafiado en sus dos variantes: **Escalfado**, en la que el oro forma una figura sobre un fondo de color y el **enfondado** o **enfondamiento**, que sucede a la inversa, el oro es la base sobre la que se desarrolla el diseño.

En el retablo del Rosario hemos encontrado trabajos de enfondado en los jarrones que decoran el lateral del banco del primer cuerpo, que además está esgrafiado en líneas paralelas, en las cartelas del banco y en el espacio que hay entre las columnas pareadas del primer y segundo cuerpo. Además hemos observado trabajos de escalfado que representan formas orgánicas, como un grutesco, repitiendo un esquema de ejecución en el perímetro del banco y en las cartelas del banco.



Fig. 15. De izquierda a derecha, detalle de la cartela del banco donde aparece un enfondado con un motivo floral a modo decorativo. En la imagen central el enfondado aparece como una línea serpenteante entre las columnas pareadas del primer y segundo cuerpo. La imagen de la izquierda pertenece al lateral del banco donde el enfondado muestra unos motivos florales acompañados de un esgrafiado en líneas paralelas longitudinales.



Fig. 16. Encontramos decoración a con la técnica de escafado en el perímetro del banco. Tanto en la parte superior como en la inferior. Este motivo orgánico se repite siguiendo una forma continua por el banco y envuelve las escenas de la Pasión que lo decoran. De izquierda a derecha tenemos un detalle del extremo del banco, donde están las cartelas de los laterales y en la figura de la derecha observamos el motivo que decora el espacio entre dos pinturas de la Pasión.

### 12.1.1.1.3. Extracción de micromuestras

Para poder conocer la composición de los estratos es necesario extraer micromuestras que se analizarán en el laboratorio. En el retablo del Rosario extrajimos muestras de una parte poco visible aunque muy deteriorada, que es la parte lateral del banco del evangelio. Esta extracción se realizó mediante bisturí y pinzas. Colocamos las micromuestras en unos sobres elaborados con papel japonés para más tarde convertirlos en muestras estratigráficas introduciéndolas en un portaobjetos con resina de endurecimiento en frío (Reactivos: resina de poliéster y peróxido de metiletilcetona), transparente e incolora.



Fig. 17. Figura en la que podemos observar el momento de la extracción de la micromuestra en la zona lateral del evangelio del retablo del Rosario.

Estos son los datos que podemos extraer tras el examen organoléptico. Resumiendo podemos decir que pensamos en base a la tonalidad del oro que se trata de oro de alta calidad, bruñido, lo que indica dorado al agua y que la doradora utilizó veladuras y estofados para decorarlo. Estudio con microscopio de luz visible.

#### 12.1.1.1.4. *Análisis con microscopía de luz visible*

- Análisis microscópico de la zona de extracción de la micromuestra



Fig. 18. Esta imagen muestra x 200 la zona en la que se extrajo la muestra. Podemos ver el aparejo y sobre este la capa de bol rojo.



Fig. 19. Este es un detalle de canto x 200 para poder ver los estratos. Como podemos ver están todos y podemos apreciar como el aparejo se está resquebrajando, lo que quiere decir que se está despegando del soporte y se acabará perdiendo.

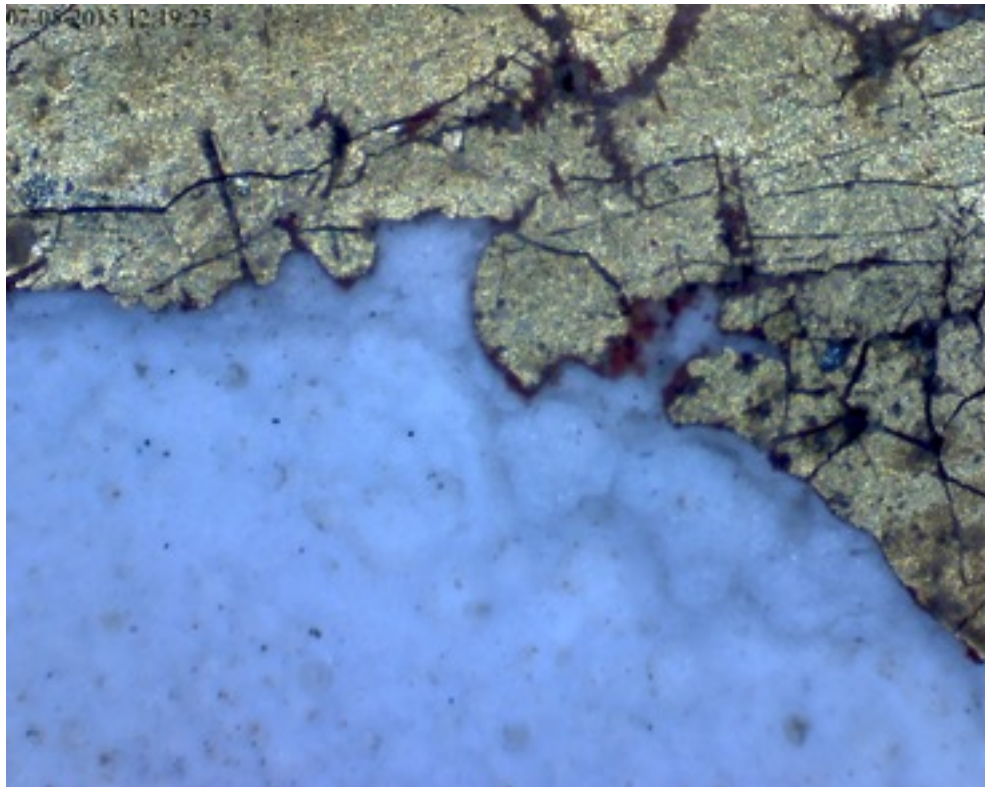


Fig. 20. En una zona próxima a x 200 vemos la calidad del aparejo una vez más acompañada de oro. Observamos que el oro está bien adherido a la superficie y que muestra una coloración homogénea y brillante.



- **Análisis microscópico de las veladuras**

Las veladuras presentan un aspecto muy diverso bajo el microscopio. Si bien las veladuras rojizas si tienen un aspecto más transparente como el de las lacas, la veladura oscura que suponemos de sangre de drago, presenta un aspecto mucho más tosco, denso u consistente. Su densidad no deja pasar la luz y es opaca dejando ver el oro únicamente en las zonas agrietadas o craqueladas.

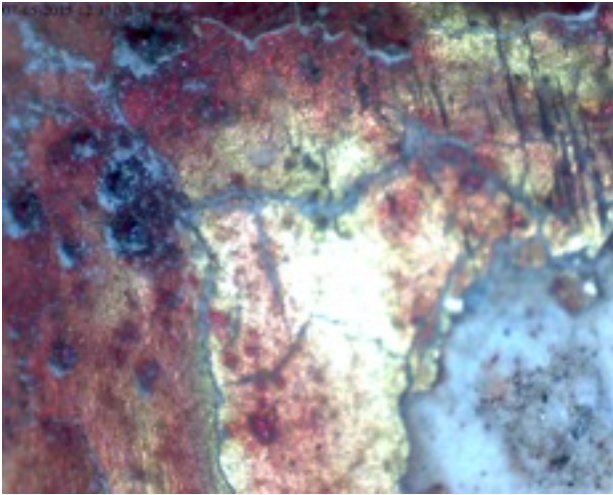


Fig. 21. Veladura rojiza x 200 aumentos. Vemos que su aspecto es transparente dejando visible el dorado a través de ella. Observamos pequeñas formaciones más sólidas que pueden deberse a una oxidación del material.

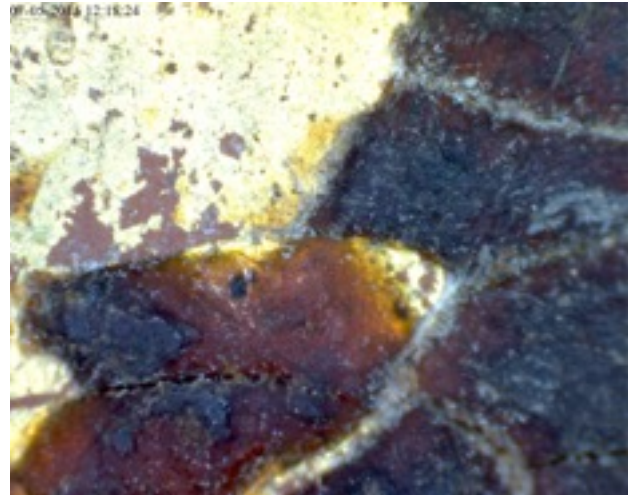


Fig. 22. Veladura oscura a 200 aumentos. Observamos que su estado es compacto, como cristalizado y que no deja pasar la luz a través de él. No obstante gracias a pequeñas craqueladuras en la superficie podemos constatar que fue aplicado sobre una base dorada. La apariencia tan oscura de esta veladura puede deberse a la oxidación de la sangre de drago.

- **Análisis microscópico de estofados**

Al igual que con los elementos anteriores examinamos bajo el microscopio algunos de los estofados a 200 aumentos.



Fig. 23. Estofado a 200 aumentos. Observamos los bordes regulares del oro que forman el dibujo sobre la pintura. Podemos ver como la capa del pan de oro está craquelada.



Fig. 24. Detalle a 200 aumentos del esgrafiado a base de líneas paralelas longitudinales que encontramos en la decoración de los jarrones del remate lateral de la epístola. Observamos como el oro está sobre pintura y que es más regular que en el caso anterior.

### 12.1.1.1.5. Estudio con microscopio de luz UV

Bajo el microscopio de luz UV veremos las zonas de extracción de la muestra, las veladuras y algunos de los estofados. Mediante este estudio podremos observar la fluorescencia de las capas y en base a su longitud de onda podremos deducir algunos aspectos de la preparación.

- **Análisis microscópico UV de la zona de extracción de la micromuestra**

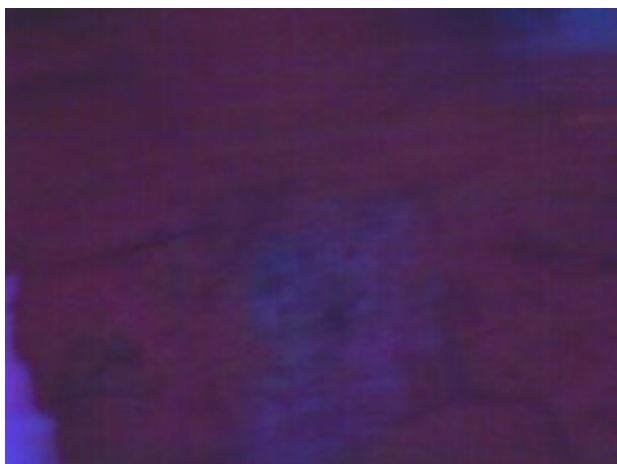


Fig. 25. La a 200 aumentos muestra la fluorescencia de la capa de preparación y la del bol. Como podemos observar casi no se distinguen.

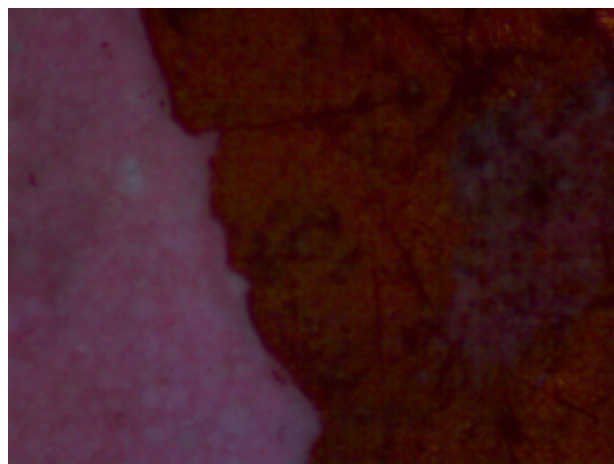


Fig. 26. La imagen a 200 aumentos muestra el aparejo y el dorado. Como se observa en la imagen la fluorescencia del aparejo es bastante constante lo que quiere decir que se trata de una capa muy homogénea. Lo mismo ocurre con el oro que aparece constante por toda la superficie en al que está presente.

- **Análisis microscópico UV de las veladuras**

A continuación mostraremos a 50 aumentos bajo un microscopio de luz UV las veladuras de color rojizo y la de color oscuro.

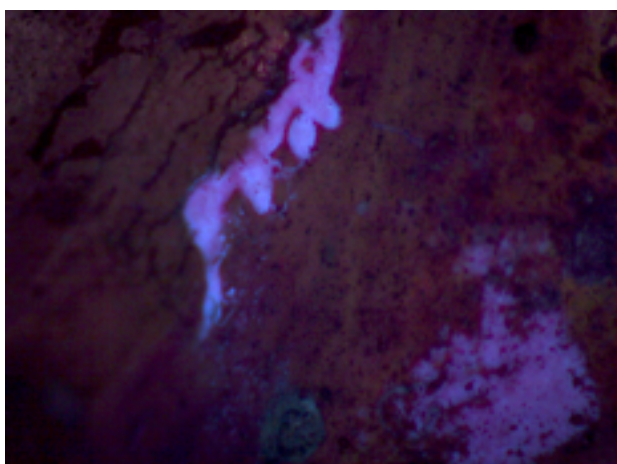


Fig. 27. Imagen a 50 aumentos de la veladura rojiza. Como podemos ver se observa la fluorescencia del oro a través de la laca rojiza de la veladura. Esto indica por una lado que efectivamente se aplicó sobre el dorado y por otra parte que es transparente y que la fluorescencia del oro pasa a través de ella.



Fig. 28. La siguiente imagen muestra la veladura de sangre de drago a 50 aumentos. A diferencia de la otra veladura esta es opaca y la fluorescencia del oro no la atraviesa, lo que quiere decir que la veladura está hecha con un material totalmente cubriente que impide el reflejo del oro.

Gracias al microscopio UV podemos ver la transparencia de los elementos. Si una de las intenciones que se buscaba con las veladuras era conseguir el efecto de piedra preciosa es lógico pensar que se cubriese el material con una laca cuya poca opacidad transparentase el oro y dotase a la zona velada de ese aspecto piedra. Para ello era necesario que el oro aportase sus propiedades de luz a al material cubriente. En el caso de la veladura rojiza vemos que se cumple, ya que a pesar del tiempo sigue siendo dejando ver el reflejo del oro subyacente, pero en el caso de la veladura oscura, la oxidación del material lo ha vuelto opaco y ha hecho que pierda esta propiedad.

- **Análisis microscópico UV de los estofados**

El microscopio UV nos dejará ver la fluorescencia de la capa pictórica sobre la que va el oro y la del mismo oro. Como podemos observar en la imagen de la izquierda perteneciente al detalle lateral de la epístola, la fluorescencia del oro no es continua. Puede deberse a que en algunas zonas la capa es más fina.



Fig. 29. Escalfado a 50 aumentos. Observamos con luz UV como el oro dibuja con bordes regulares una forma orgánica sobre una base policromada. En el estrato del oro observamos vetas más rojizas en algunas zonas.

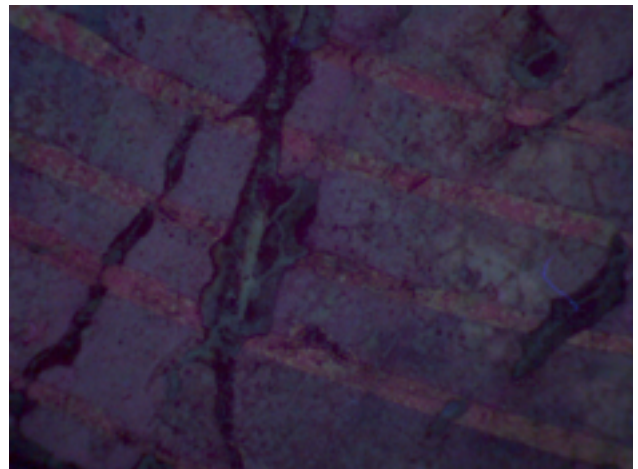


Fig. 30. Detalle a 50 aumentos bajo luz UV de esgrafiado lineal paralelo. En este caso podemos ver como la tonalidad del oro no es tan uniforme como en el caso anterior. La capa pictórica muestra una fluorescencia regular.

### 12.1.1.1.6. Estudio colorímetro

El último de los ensayos directos *in situ* es con el colorímetro. Realizamos lecturas con el colorímetro sobre el oro de la zona en la que se extrajeron las muestras, otra zona de dorado y las veladuras<sup>142</sup>. A continuación mostraremos los resultados obtenidos en las siguientes tablas.

Tabla 9. Colorímetro Dorado retablo del Rosario. Muestras N°1, N°2

Iglesia	Muestra	L	A	B	L	C	H
Iglesia Santa Ana. Retablo de los Remedios	Muestra 1. Zona de la extracción de la muestra.	63,94	9,07	32,43	63,94	33,68	74,37
	Equivalencia en Photoshop	47	16	39			
	Muestra 2	78,87	1,37	25,26	78,87	22,31	94,85
	Equivalencia en Photoshop	76	14	69			

Las lecturas del dorado se han realizado en dos puntos distintos del retablo para comprobar si existía variación de tonalidad de una a otra. La primera lectura corresponde a la zona de la que se extrajeron las muestras, la segunda medición se hizo en la parte superior de la cartela que remata el extremo del banco del evangelio. Efectivamente las lecturas dieron diferentes resultados. También hemos introducido los datos en Photoshop para ver la lectura que el programa da de estos puntos.

Lo primero que hemos hecho ha sido introducir las coordenadas en el gráfico CIELAB para poder ver qué color nos indica.

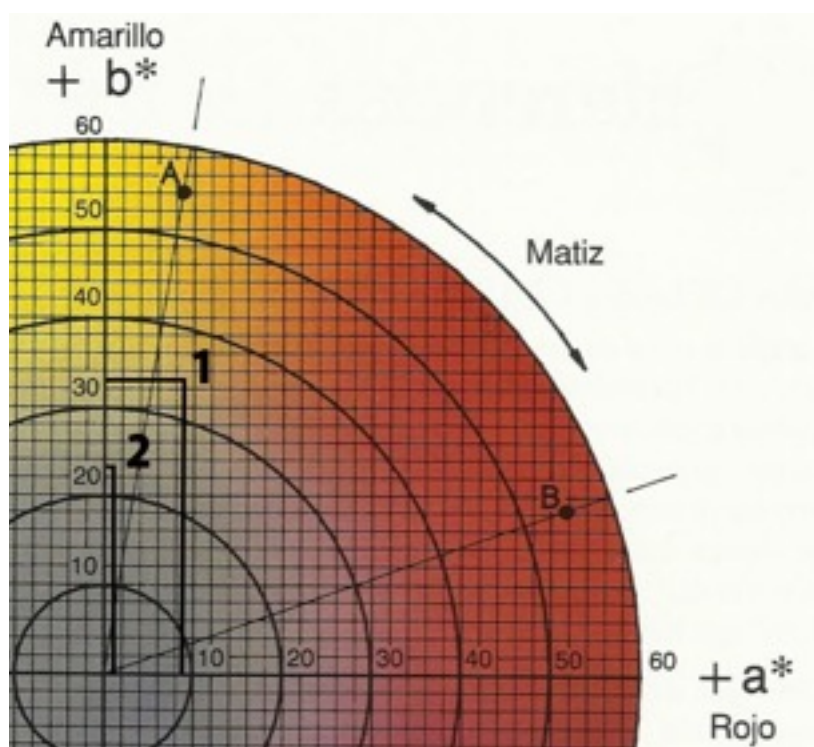


Fig. 31. Gráfico CIELAB. Hemos introducido los valores a y b en el gráfico para obtener las coordenadas de los valores del oro. El 1 corresponde a la muestra N°1 y el 2 a la N° 2 de la Tabla N° 9.

<sup>142</sup> En los trabajos de estofado no se consideró oportuno por los distintos colores que los componen.

Observamos que el matiz del oro tiende hacia el amarillo y no hacia el rojo como nos había parecido en el examen organoléptico.

Como podemos ver en la siguiente imagen la tonalidad del oro cambia considerablemente de una a otra. Mientras que en la parte lateral, correspondiente a la Muestra N°1, la tonalidad es más parda, la del frontal es más amarillenta. Esto se puede deber a la incidencia de la luz en el retablo y al estado del oro, ya que en la parte lateral su estado es mucho peor que el del frontal. A continuación podemos ver en las siguientes imágenes las dos tonalidades del oro del retablo del Rosario.



Fig. 32. Imagen del dorado correspondiente a la zona de extracción. Los valores del colorímetro son los correspondientes a la Tabla. SADASD. Muestra N°1.



Fig. 33. Imagen del dorado correspondiente a la cartela del banco de la parte del evangelio. Los valores del colorímetro son los correspondientes a la Tabla. N° 9. Muestra N°2.

- **Colorímetro veladuras**

Las veladuras sólo se encuentran en el retablo de los Remedios de Santa Ana. Como hemos dicho, en el retablo se presentan dos tonalidades de veladuras. Una clara que tiende hacia rojizos y una tonalidad más oscura que pensamos sea sangre de drago. Como en el dorado consultado los valores de color que nos ofrece Photoshop para ver la similitud entre las dos mediciones. Los datos obtenidos con el colorímetro y Photoshop son los siguientes:

**Tabla 10. Colorímetro Veladuras retablo del Rosario. Muestras N°3, N°4**

<b>Iglesia</b>	<b>Muestra</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>L</b>	<b>C</b>	<b>H</b>
Iglesia Santa Ana. Retablo de los Remedios	Muestra 3. Veladura sangre de drago	30,06	4,98	5,20	30,06	7,21	46,24
	Equivalencia en Photoshop	36	22	30			
	Muestra 4. Veladura rojiza	35,96	21,06	13,04	35,96	21,06	13,04
	Equivalencia en Photoshop	48	50	52			

Al igual que en el caso anterior hemos introducido las coordenadas a y b en el gráfico del CIELAB para ver la tonalidad que nos da en base a ellas. Extrapolando los datos al mapa de colores CIELAB obtenemos los siguientes resultados correspondientes a la veladura rojiza y a la parda.

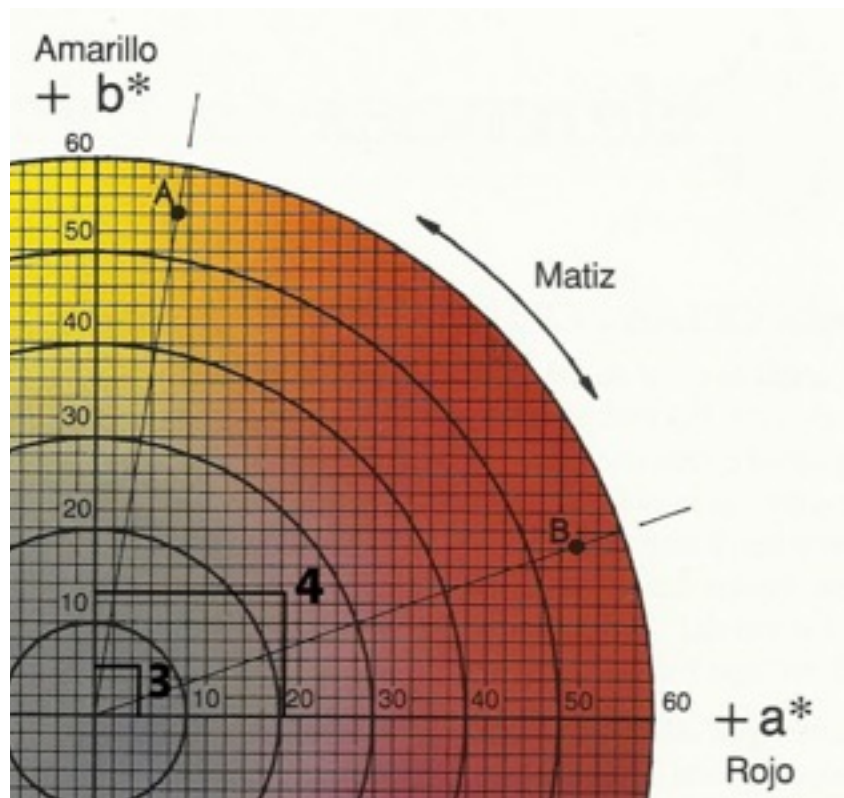


Fig. 34. Las muestras N° 4 de la Tabla N° 10 correspondiente a la veladura de tono rojizo. La 5, corresponde a la misma tabla y pertenece a la veladura parda.

En la lectura de las veladuras vemos que ambas tienen un matiz rojizo, siendo la muestra N°3 correspondiente a la parda bastante más oscura que la muestra N°4.



Fig. 35. Detalle de veladuras rojizas y pardas que decoran el perímetro de la hornacina del evangelio del primer cuerpo.

### 12.1.1.2. Estudios y análisis químicos en muestras extraídas

Los estudios y análisis químicos se basan en microscopía óptica con luz visible, microscopía óptica con luz UV y microscopía electrónica de barrido. El objetivo principal es conocer los componentes de los estratos que forman las capas de dorado.

Tabla 11. Descripción de la micromuestra

Origen	Descripción de la micromuestra
Retablo del Rosario, Santa Ana (Garachico)	Dorado. Parte lateral del banco del evangelio.

#### 12.1.1.2.1. Microscopía óptica con luz visible y UV

De las micromuestras extraídas en la parroquia de Santa Ana, hemos realizado un estudio con el microscopio de luz visible para apreciar con mayor detalle las micromuestras. Las imágenes que se muestran a continuación son las que hemos tomado con el microscopio de luz visible y no se han retocado para no alterar las percepciones.

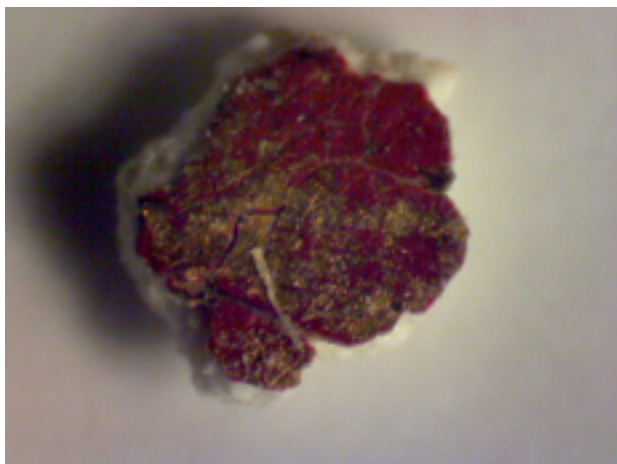


Fig. 36. En la imagen podemos observar el aspecto que tiene la micromuestra con 190 aumentos. Son visibles la capa de preparación, el bol y los restos de oro. No se aprecia la presencia de capa protectora. La capa de bol presenta un ligero agrietamiento que puede derivar de la preparación.



Fig. 37. En esta imagen tenemos la misma muestra a los mismos aumentos pero por el lado contrario. Lo que estamos viendo es la capa de aparejo que presenta una coloración clara y uniforme.



Fig. 38. En la misma muestra con los mismos aumentos, de canto vemos las diferentes capas que la forman.

En estas imágenes x 190, comprobamos que efectivamente el sistema de dorado consistía en una capa gruesa de aparejo, seguida de una capa de bol rojo sobre el que se coloca el pan de oro. La homogeneidad y consistencia de la capa del aparejo denota una buena elaboración del estrato.

#### 12.1.1.2.2. *Microscopio óptico y electrónico de barrido*

En el microscopio óptico ampliamos la micromuestra para ver los estratos de los que se compone.

A continuación mostraremos las imágenes obtenidas con el microscopio óptico y el microscopio de barrido. La numeración de las imágenes corresponde con la de la tabla 12.

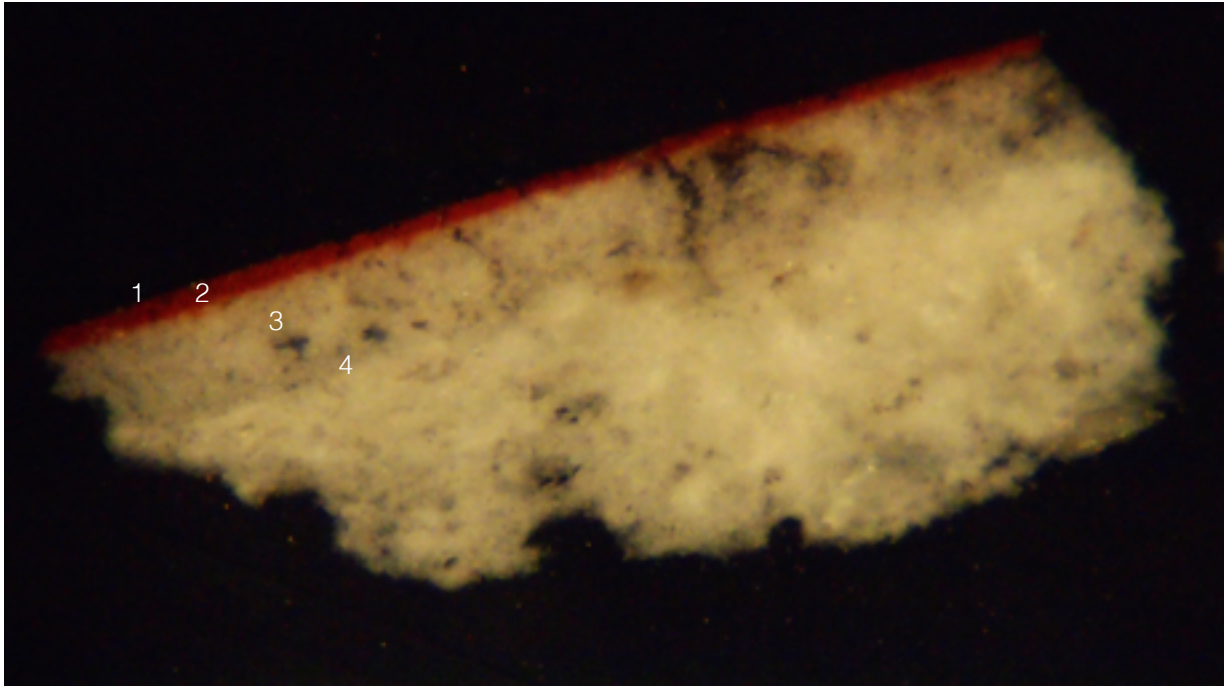


Fig. 39. Imagen obtenida con el microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra del retablo del Rosario con 50 aumentos. El orden indicado es el correspondiente a la tabla 16.

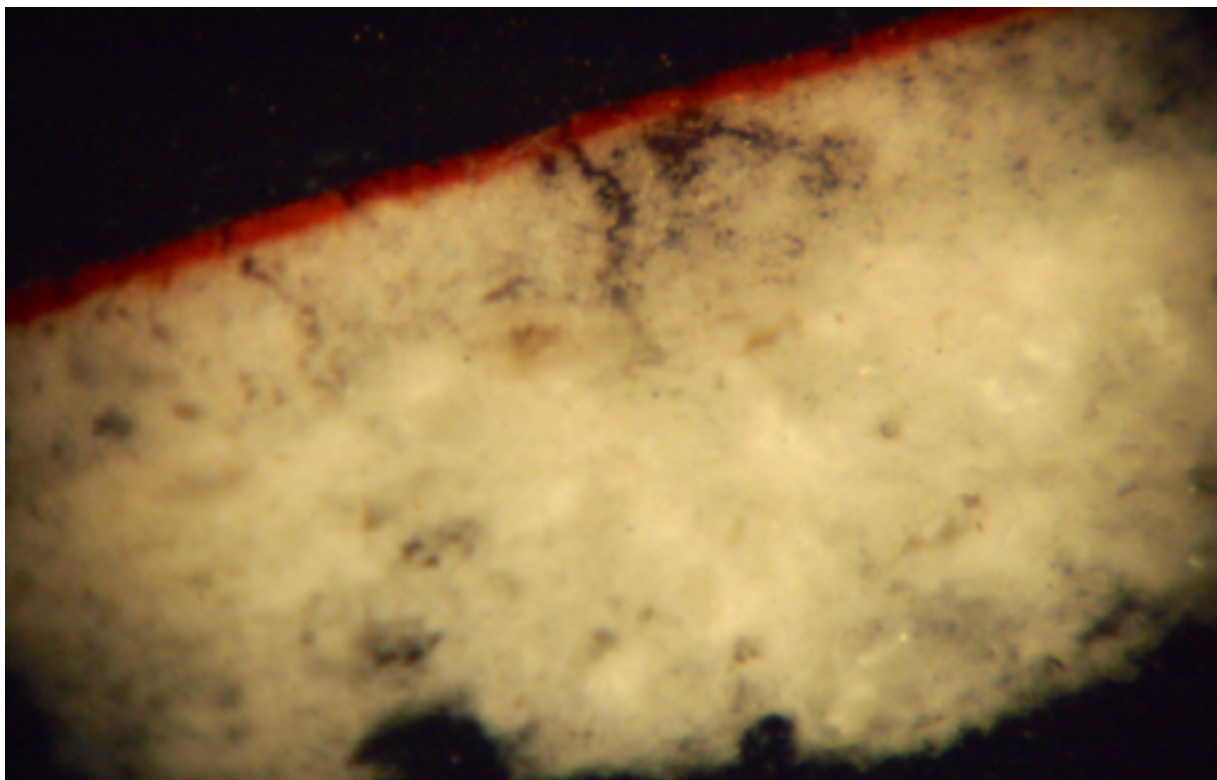


Fig. 40. Imagen obtenida con el microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra del retablo del Rosario a 100 aumentos.



Como vemos en la imagen obtenida con el microscopio de barrido los estratos de los que suponemos que son las dos capas de aparejo están más diferenciadas. La imagen muestra la escala de referencia para que podamos medir los estratos.

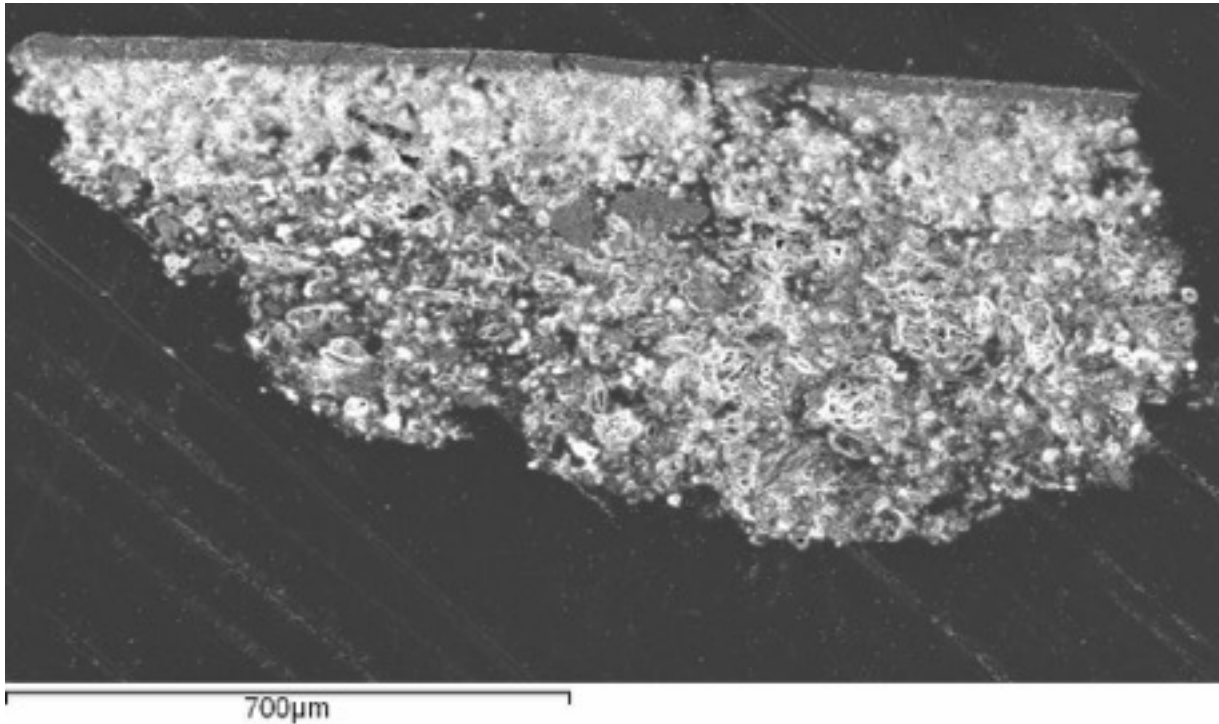


Fig. 41. Imagen obtenida con el microscopio de barrido de la sección transversal de la micromuestra.

El análisis cualitativo realizado mediante Microscopía Electrónica de Barrido con Espectrometría de rayos-X por Dispersión de Energías (SEM/EDX) en áreas o zonas puntuales de la micromuestra revelan la siguiente composición<sup>143</sup>:

Tabla 12. Resultados SEM/EDX capa metálica

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
1	O	3.13	0.5216	8.55	0.52	48.77
	Al	0.52	0.8772	0.85	0.10	2.86
	Ca	0.86	0.8305	1.47	0.12	3.35
	Fe	1.34	1.0539	1.81	0.17	2.96
	Rb	1.52	0.8573	2.53	0.24	2.70
	W	0.91	0.8551	1.52	0.36	0.76
	Au	53.86	0.9210	83.28	0.64	38.60

<sup>143</sup> El número de la columna "Origen" hace referencia a la zona de lectura como se indica en la Fig. 41

Tabla 13. Resultados SEM/EDX capa bol

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
2	O	14.25	0.7317	33.97	0.67	55.27
	Al	5.39	0.6877	13.68	0.25	13.20
	Si	6.04	0.6743	15.63	0.28	14.49
	S	0.19	0.7478	0.45	0.12	0.37
	K	0.42	0.9992	0.73	0.10	0.49
	Ca	2.47	0.9759	4.41	0.14	2.87
	Ti	0.55	0.8473	1.12	0.11	0.61
	Fe	12.30	0.8719	24.62	0.40	11.48
	As	0.74	0.8639	1.48	0.23	0.52
	Pb	1.43	0.7104	3.51	0.40	0.44

Tabla 14. Resultados SEM/EDX capa gesso sottile

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
3	O	6.62	0.3605	48.88	0.88	68.24
	Si	0.41	0.8790	1.22	0.12	0.97
	S	7.89	0.9768	21.43	0.44	14.93
	Ca	10.30	0.9604	28.46	0.55	15.86

Tabla 15. Resultados SEM/EDX capa gesso grosso

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
4	O	4.69	0.3578	49.09	1.11	68.51
	Mg	0.10	0.6286	0.58	0.18	0.53
	S	5.54	0.9838	21.01	0.54	14.63
	Ca	7.58	0.9641	29.32	0.70	16.33

Estos son los elementos existentes en cada uno de los estratos. En base a su porcentaje atómico (*Atomic %*) y despreciando los valor inferiores a un 1%, hemos identificado cada una de las capas como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 16. Estratos del retablo del Rosario

Capa	Color	Espesor ( $\mu\text{m}$ )	Pigmentos / cargas	Observaciones
1	Dorado	0.89	Oro	Pan de oro
2	Rojo	21.82	Tierra roja	Bol de asiento del pan de oro
3	Blanco	145.63	Yeso	Aparejo
4	Blanco	372.77	Yeso	Aparejo

A partir de las micromuestras analizamos los componentes de los estratos de aparejo, bol y dorado<sup>144</sup>.

En las capas de aparejo (3,4) se observa que la molienda de la 3 es más fina que la de la 4. Esto se debe a que la 4 corresponde a gesso grosso y la 3 al gesso sottile. El estrato 4, *gesso grosso*, está formado por sulfato cálcico ( $\text{CaSO}_4$ ) lo que se conoce como yeso y óxido de calcio ( $\text{CaO}$ ), mientras que el 3, gesso sottile únicamente de sulfato de calcio ( $\text{CaSO}_4$ ). La diferencia entre un estrato y otro radica en que la capa 3 está más purificada que la 4. La composición a base de sulfato cálcico ( $\text{CaSO}_4$ ) indica que el método de ejecución sigue con cánones dictados por el estilo italiano.

La capa de bol presenta un alto contenido en hierro (Fe 11,48%), aluminio (Al 13,20%) y silicio (Si 14,49%). Suponemos que la capa se compone principalmente de óxido de hierro ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) y silicato de aluminio ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5$ ). Además presenta componentes aislados.

El yeso y el bol eran materiales que se importaban de fuera de la Isla. La composición del bol nos indica que provenía de una tierra rica en hierro, silicio y aluminio.

En la capa de dorado se han realizado tres lecturas en distintos puntos de la micromuestra para conocer con exactitud los materiales del oro (Au).

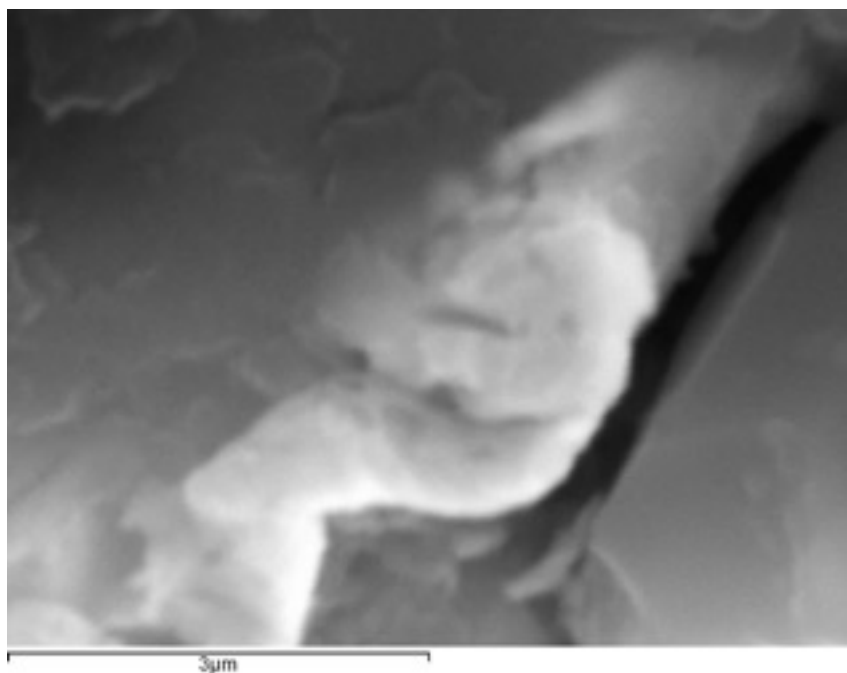


Fig. 42. Detalle de la lámina metálica correspondiente a la lectura 2 del retablo de los Remedios.

<sup>144</sup> Anexo. Estudio y análisis químicos de las micromuestras

Tabla. 17. Lecturas de la lámina metálica

Lectura 1	Element	Atomic %	Lectura 2	Element	Atomic %	Lectura 3	Element	Atomic %
Lámina metálica	O	32.92	Lámina metálica	O	31.68	Lámina metálica	O	50.78
	Au	17.83		Au	56.45		Au	26.44
	Ag	0.26		Ag	0.14		Ag	0.15
	Cu	-0.13		Cu	0.15		Cu	-0.13
	Ca	12.82		Ca	1.13		Ca	6.03
	Fe	4.29		Fe	3.66		Fe	3.77
	Mg	1.02		Rb	2.74		Al	5.38
	Al	8.20		W	1.14		Si	6.72
	Si	18.77		Hg	2.90		K	0.85
	Cl	1.36						
	K	2.31						
	Zn	0.34						

Como en los casos anteriores hemos depreciado los valores inferiores al 1% en el porcentaje atómico (*Atomic %*) para concretar cuáles son los elementos que forman parte en la capa metálica del pan de oro presente en el retablo del Rosario.

Los materiales constantes en los resultados obtenidos han sido el oro (Au), el hierro (Fe) y el calcio (Ca). Es de destacar la ausencia de plata (Ag) y cobre (Cu). Se han tenido que forzar ambos materiales para que apareciesen en el análisis. En el caso del cobre (Cu), aparece en valores negativos en dos de las tres lecturas y la plata (Ag) aparece en proporciones ínfimas que no llegan si quiera el 1%. Esto es un hecho extraño ya que el oro con el que se fabricaba el pan de oro estaba aleado con estos metales, pero puede ser que hayan desaparecido de la composición a causa de diversos factores de deterioro. Estas circunstancias hacen imposible que podamos concretar con precisión la aleación exacta del oro.

Sí que es destacable la presencia del cloro (Cl) en un 1,36%, lo que puede indicar la presencia de cloruro de oro (AuCl) o que el cloro (Cl) esté presente simplemente como agente externo. También es importante la presencia del mercurio (Hg) en un 2.90% que puede indicar el método de extracción del oro. Ya desde la época del Imperio Romano la extracción del oro utilizando mercurio era una técnica habitual.

Además de los componentes del estrato, también hemos podido comprobar que la capa metálica no aparecía en pequeños fragmentos aislados si no que su presencia era regular en la superficie. Esto nos indica que la lámina se ha mantenido estable en el tiempo. Gracias a ello hemos podido seleccionar áreas de la capa metálica y estudiarlas de manera aislada para que los demás estratos no contaminen su resultado.

Estas son las conclusiones que sacamos en función a los análisis y estudios realizados en la estratigrafía

Tabla 18. Conclusión de la estratigrafía

Muestra	Conclusiones
Lámina metálica retablo del Rosario de la parroquia de Santa Ana	Pan de oro sobre bol rojo de tierras al temple

La siguiente tabla<sup>145</sup> muestra información acerca de los materiales en base a los análisis puntuales de las micromuestras. Sirve a modo orientativo para tener una idea general del estado en el que se encuentra la zona en la que se ha extraído la muestra.

Tabla 15

Observaciones	P-A_M	CP_LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales		
2	La superficie de la pintura se observa lisa, sin pérdidas evidentes		
3	Capa continua de bol de asiento del pan metálico		
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración		
5	Capa de recubrimiento definida		
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad		
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y cohesión en cada estrato		
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original		
2	Capa ligeramente removida	X	X
3	Capa ligeramente fragturada	X	X
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidantes, adhesivos, estucos)		
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración		
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10 µm o más de espesor		
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares		
8	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura		
Buen estado de conservación		Aceptable estado de conservación	
Mal estado de conservación			

<sup>145</sup> Modelo de tabla laboratorios ARTE-LAB, extraído de la Tesis Doctoral de María Ángeles Tudela Noguera

Tabla 18

Observaciones		P-A_M	CP_LM	R
1	Deterioro de los pigmentos			
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)	X	X	
3	Predominan los productos añadidos			
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas		X	
5	Falta de cohesión de la capa superior (capas friables por posible pérdida del aglutinante)	X	X	
6	Falta de adhesión entre los estratos	X	X	
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10 µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes			
9	Estratos internos removidos			
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			

Buen estado de conservación	Aceptable estado de conservación	Mal estado de conservación
-----------------------------	----------------------------------	----------------------------

P-A\_M: preparación / imprimación, aparejos, morteros; CP\_LM: capas de pintura, láminas metálicas; R: recubrimientos

12.2. *Retablo Mayor iglesia de Santiago*



Fig. 43. Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago. Imagen extraída de la Tesis Doctoral de M<sup>a</sup> Ángeles Tudela Noguera.

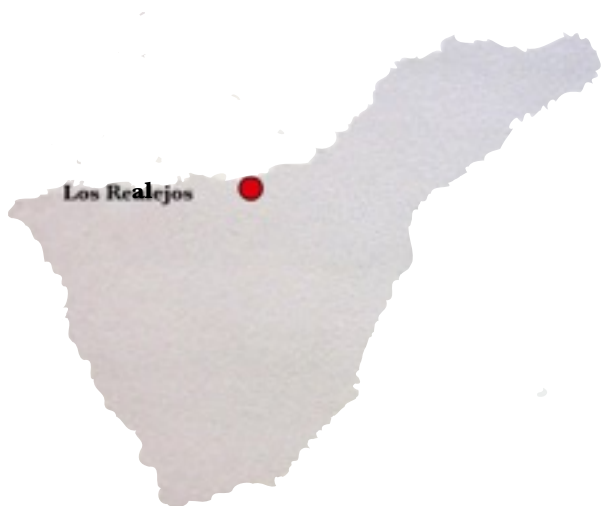


Fig. 44. Ubicación de Los Realejos en el plano de la isla de Tenerife.

El retablo mayor de la iglesia de Santiago de Los Realejos<sup>146</sup>, fue construido por Francisco Acosta Granadilla y Diego Díaz Armas en el año 1680. El retablo fue dorado entre 1684-87 por el pintor Andrés Gómez, Fray Miguel y la doradora María de Puga. La doradora recibió 1.384 reales de Andrés Gómez y 5.126 reales de Fray Miguel por sus labores de dorado.

El retablo, de 638 cm de largo, 28 cm de ancho y una altura aproximada de 750 cm, se intervino para añadirle un gran manifestador neoclásico en la hornacina central.

Cuenta con sotabanco y un altar adosado dorado, esgrafiado y en el que aparecen uno bellos motivos de buril.

El retablo mayor de la iglesia de Santiago se compone de un único cuerpo dividido en tres calles y ático. Los bancos parecen quebrados los

pedestales de las columnas en los que aparecen las cartelas con la cabeza de un querubín policromado y motivos frutales en cada una de ellas. Los pedestales están resueltos con formas orgánicas de hojas de acanto policromadas.

El sagrario ocupa la calle central del primer cuerpo. EL manifestador rematado por una cúpula con crucifijo está compuesto por cuatro columnas y una puerta circular.

Las calles del primer cuerpo están delimitadas por cuatro grupos de columnas pareadas. Estos pilares tienen un capitel de orden corintio. El fuste, excepto el primer tercio que está decorado con motivos vegetales de hojas de acanto, está tallado con formas geométricas romboidales que encierran una flor de lis. Las hornacinas que albergan bultos redondos están resueltas con un arco de medio punto.

El entablamento no es continuo y se compone de arquitrabe, friso y cornisa con ménsulas. Este único cuerpo está rematado con dos tallas de frutas tropicales.

El banquillo del ático de destacado volumen por su altura. En él, a modo de ménsula aparecen ocho hojas de acanto y en la parte central un frontón curvo partido con una paloma tallada. Todo este conjunto está rematado por un tablero con los atributos iconográficos de Santiago, la cruz y la concha. A los lados dos pilastras sujetan el frontón curvo y sobre él una corona. Los arbotantes con decoración cóncava, están decorados a base de frutas tropicales.

<sup>146</sup> Anexo. Plano de situación



### 12.2.1. Estudio y análisis del retablo mayor de la iglesia de Santiago, Los Realejos

#### 12.2.1.1. Estudios in situ

##### 12.2.1.1.1. Estudios de entorno

Medimos la humedad relativa y la temperatura de la zona en la que se encuentra el retablo, así como la humedad de los retablos. Primero con un higrómetro de superficie y después con otro en el que podíamos medir la humedad interior de la madera de los retablos.

Tabla 20. Humedad y Temperatua

Iglesia	Hr %	T °C	Hr % superficie (retablo)	Hr % interior (retablo)
Santiago	58	24,6	9,5	10,9

Al igual que en el retablo del Rosario los valores mostrados en la Tabla 20 corresponden a un medición puntual. A continuación mostraremos los valores medios de Humedad relativa (Hr) y Temperatura (T) que refleja la estación meteorológica de Los Realejos entre los meses de febrero y mayo:

Tabla 21. Datos atmosféricos de Los Realejos desde el mes de febreo a mayo

Mes	Hr %	T°C
Febrero	88.8	10.9
Marzo	83.4	12.2
Abril	85.9	12.5
Mayo	84.4	15.5
7 de mayo	80.8	16.2

La temperatura y humedad relativa en el interior de la iglesia de Santiago podrían obtenerse en relación a los datos recogidos en la estación meteorológica si contásemos con registros en el interior de la parroquia. El establecimiento de estas relaciones queda fuera del alcance del presente estudio.

Comparando los resultados de la Tabla 20 con los de la Tabla 21 podemos observar como la humedad relativa es mayor en el exterior que en el interior de la iglesia y que la temperatura es casi nueve grados mayor en el interior de la parroquia que en el exterior.

##### 12.2.1.1.2. Estudio organoléptico

En el examen organoléptico del retablo mayor de la iglesia de Santiago al igual que en el del Rosario lo primero que apreciamos es la tonalidad del oro que tiene una tonalidad más amarillenta. Según la tabla 4<sup>147</sup>, podemos decir a priori que esta tonalidad indica que la aleación del oro con

<sup>147</sup> Hixcox & Hopkins, op. cit. pág. 167. Citado en GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, "Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración". Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014. p. 127.

otros materiales es mayor. Además de la tonalidad el brillo del dorado nos indica que está bruñido, por lo que seguramente se haya utilizado el dorado al agua para dorar el retablo.

En el examen organoléptico también podemos ver los recursos decorativos que se utilizaron, aunque sabemos que no los realizó la doradora María de Puga ya que ella sólo asentó el dorado en el retablo.



Fig. 45. Imagen en la que podemos observar el dorado del ático del retablo mayor de la iglesia de Santiago.



Fig. 46. Detalle del dorado del banco de la epístola de donde se pueden apreciar los estratos de aparejo bol y pan de oro que conforman el dorado.

### 12.2.1.1.3. Extracción de micromuestras

La micromuestra la hemos extraído del banco del lado de la epístola y nos sirve para poder conocer la composición de los estratos que componen la capa de dorado. La parte de la que se extrajo la muestra es una parte bastante deteriorada al haber estado en contacto prolongado con una pared con problemas de filtración. La extracción se realizó con bisturí y pinzas. Colocamos las micromuestras en unos sobres de papel japonés para más tarde convertirlas en muestras estratigráficas introduciéndolas en un portaobjetos con resina de endurecimiento en frío (Reactivos: resina de poliéster y peróxido de metiletilcetona), transparente e incolora.



Fig. 47. Extracción de la micromuestra del banco de la epístola en el retablo mayor de la iglesia de Santiago.

#### 12.2.1.1.4. *Análisis con microscopía de luz visible*

- Análisis microscópico de la zona de extracción de la micromuestra



Fig. 48. Imagen a 200 aumentos de la zona de extracción de la muestra en la que podemos ver la capa de aparejo, un fragmento de la capa de bol y el dorado del retablo.

Como podemos ver, el sistema de dorado sigue el proceso de ejecución normalizado. Capa de aparejo sobre la que va una capa de bol y sobre esta el pan de oro. Podemos observar que la capa de preparación muestra un aspecto algo agrietado y su coloración aunque clara no es muy uniforme. Las zonas en blanco revelan la pérdida del dorado, lo que quiere decir que la capa de bol se ha desprendido del aparejo. El dorado aparece por la superficie con craqueladuras que parecen derivar del agrietamiento de la capa de bol.

#### 12.2.1.1.5. *Estudio con microscopio de luz UV*

En el retablo mayor de la iglesia de Santiago únicamente vamos a estudiar el dorado por lo que no vamos a mostrar estudios de otras zonas.

Con el microscopio de luz UV estudiaremos la zona del dorado de donde se extrajo la muestra, y estudiaremos el aspecto del oro y la capa de aparejo en base a su eflorescencia.

- Análisis microscópico UV de la zona de extracción de la micromuestra

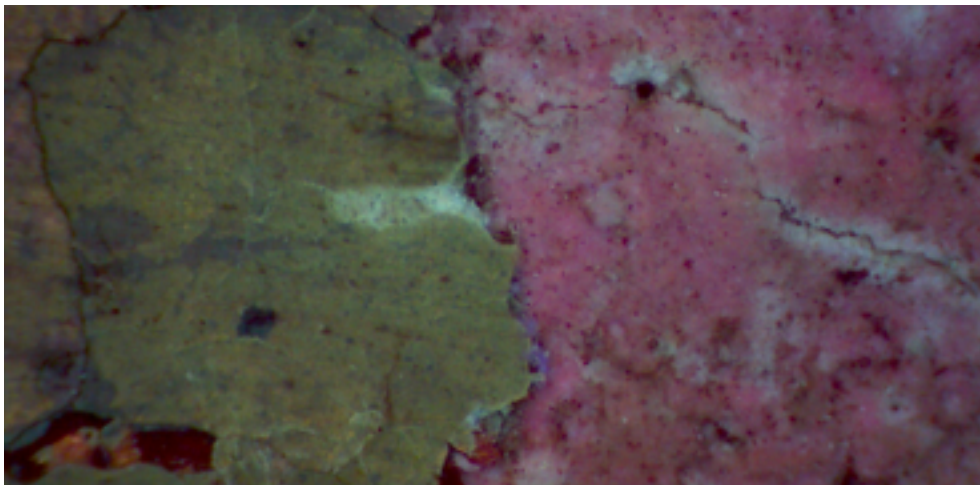


Fig. 49. En esta figura podemos ver a 200 aumentos con luz UV la zona de extracción de la muestra. La capa de preparación muestra una coloración heterogénea rosada y la fluorescencia del dorado es uniforme.

La luz UV señala la poca homogeneidad de la capa de preparación. Su coloración dispersa nos hace pensar que la elaboración de la capa de aparejo no sea muy homogénea. La capa del dorado parece regular por toda la superficie de la muestra.

### 12.2.1.1.6. Estudio colorímetro

El colorímetro es la última prueba que realizamos *in situ*. Las lecturas las hemos hecho en el dorado de la zona de extracción. Estos son los resultados obtenidos.

Tabla 22. Colorímetro Dorado retablo Mayor iglesia de Santiago. Muestras N°5, N°6

Iglesia	Color	L	A	B	L	C	H
Iglesia Santiago Retablo Mayor	Muestra 5. Dorado. Zona de la extracción de la muestra.	43,80	8,75	21,04	43,80	22,79	67,42
	Equivalencia en Photoshop	66	8	39			
	Muestra 6. Dorado 2	59,76	1,02	29,21	59,76	29,22	88,00
	Equivalencia en Photoshop	61	-2	23			

Con el colorímetro hemos tomado dos lecturas del dorado. La primera, Muestra N° 5, en la zona de extracción de la micromuestra, y la segunda Muestra N°6 en la cartela de la epístola del banco, más central y alejada de la humedad de la pared vecina. Las dos muestras reflejan valores distintos. También hemos utilizado el programa Photoshop para saber cuales serían los valores en base a él.

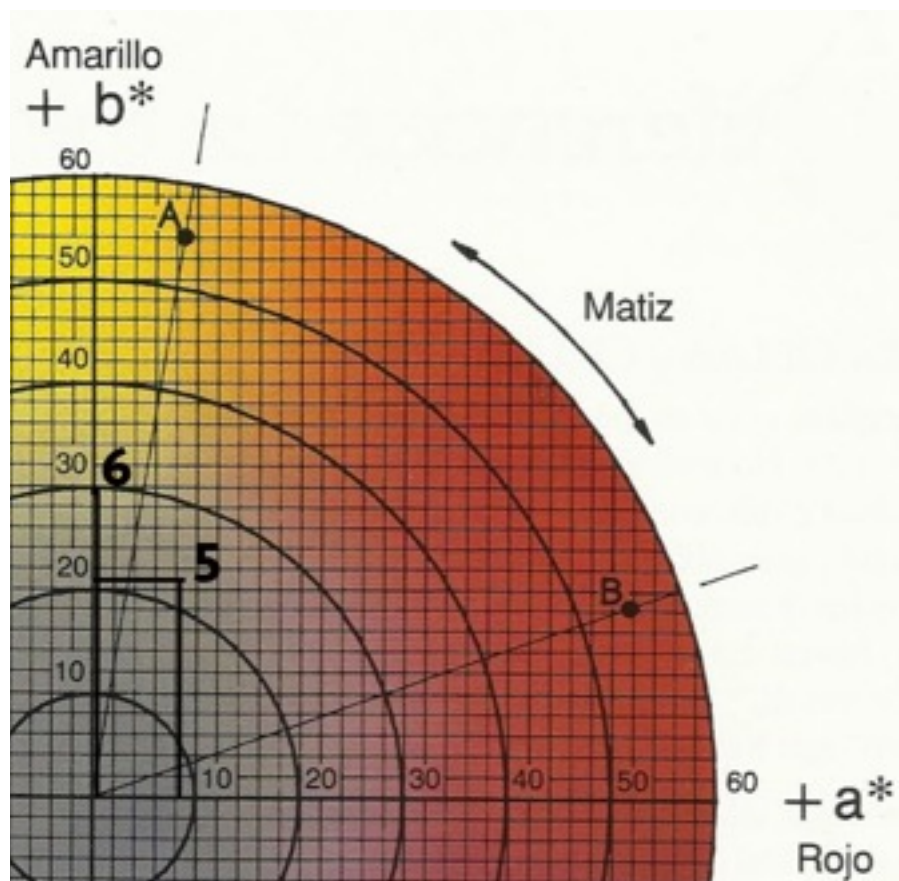


Fig. 50. Gráfico CIELAB. Hemos introducido los valores a y b en el gráfico para obtener las coordenadas de los valores del oro correspondientes a las muestras N°5 y N° 6 de la Tabla N° 22.

Los valores del colorímetro los hemos pasado al gráfico CIELAB para comprobar si la tonalidad y matiz que se indican en el gráfico concuerdan. Como podemos ver en la Tabla. 22. el matiz del oro tiende hacia el amarillo. La muestra N°5, que corresponde a la zona de extracción de la micromuestra presenta una tonalidad más rojiza que la muestra N°6 perteneciente a la zona más central del banco.

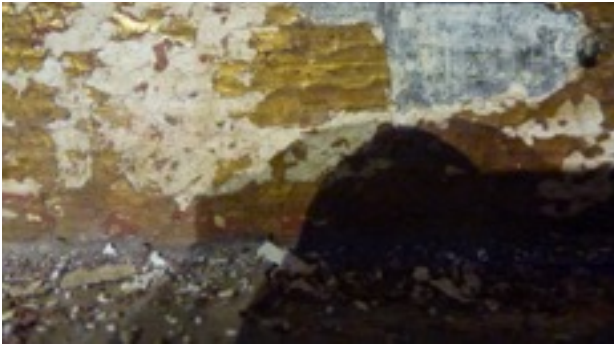


Fig. 51. Imagen del dorado correspondiente a la zona de extracción de la micromuestra. Los valores del colorímetro son los correspondientes a la Tabla. 22. Muestra N°5.



Fig. 52. Imagen del dorado correspondiente a la cartela del banco de la parte de la epístola. Los valores del colorímetro son los correspondientes a la Tabla. 22. Muestra N°6.

### 12.2.1.2. Estudios y análisis químicos en muestras extraídas

Los estudios y análisis químicos a los que vamos a someter a la micromuestra se basan en microscopía óptica con luz visible, microscopía óptica con luz UV y microscopía electrónica de barrido. La finalidad de estos estudios y análisis es conocer los componentes que forman las capas de dorado del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Tabla 23. Conclusión de la estratigrafía

Origen	Descripción de la micromuestra
Retablo Mayor de la iglesia de Santiago (Los Realejos)	Dorado. Parte lateral del banco de la epístola.

#### 12.2.1.2.1. Microscopía óptica con luz visible y UV

Hemos estudiado con un microscopio de luz visible a 50 y 100 aumentos las micromuestras extraídas en la iglesia de Santiago. Las siguientes imágenes son el resultado del estudio y no se han retocado para no alterarlas.

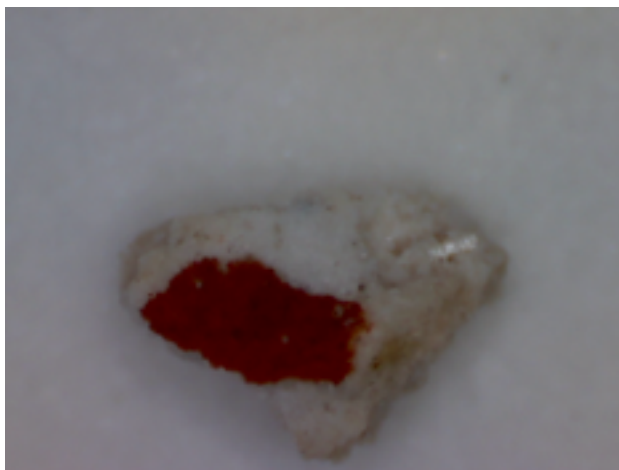


Fig. 53. En la imagen podemos observar el aspecto que tiene la micromuestra con 190 aumentos. Son visibles la capa de preparación, el bol pero no podemos apreciar presencia de oro. No parece que haya una capa protectora.



Fig. 54. En esta imagen tenemos la misma muestra a los mismos aumentos pero por el lado contrario. Lo que estamos viendo es la capa de aparejo que presenta una coloración de colores claros pero no muy heterogénea.

### 12.2.1.2.2. *Microscopio óptico y electrónico de barrido*

Gracias a la ampliación realizada en el microscopio óptico y al microscopio de barrido podemos saber los componentes de los diferentes estratos.

La numeración de las imágenes, que son las que hemos obtenido con el microscopio óptico y el de barrido, corresponde con la de la tabla 28.

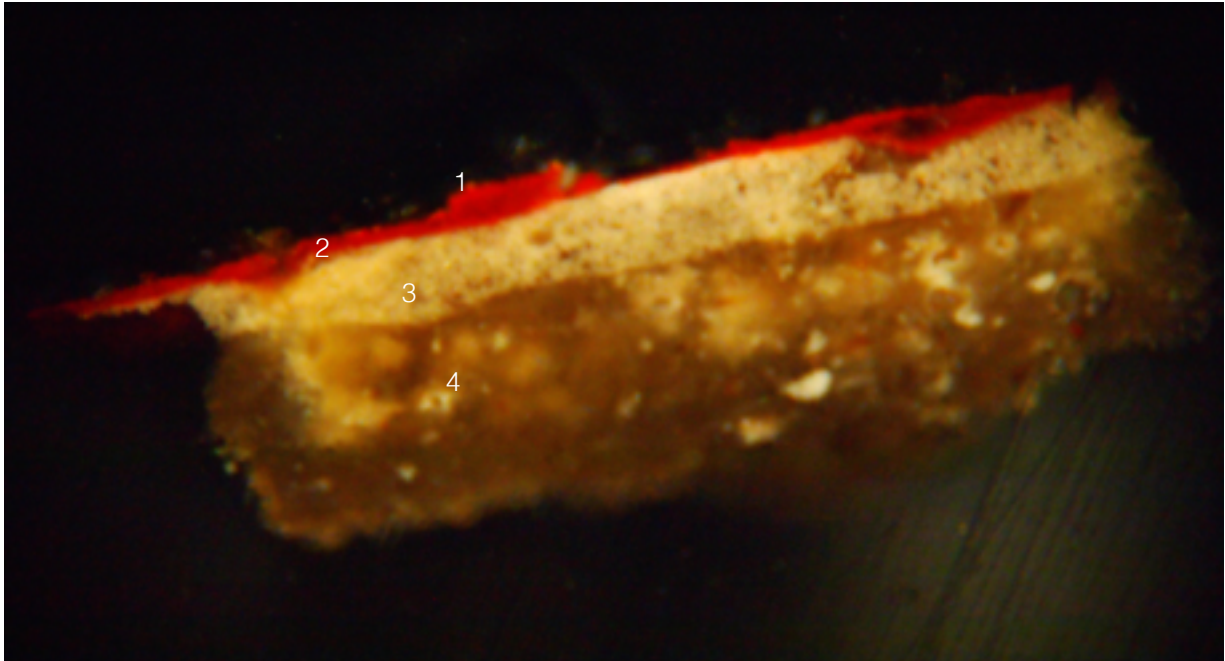


Fig. 55. Imagen obtenida con el microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra del retablo Mayor de la iglesia de Santiago a 50 aumentos. El orden indicado es el correspondiente a la tabla 28.

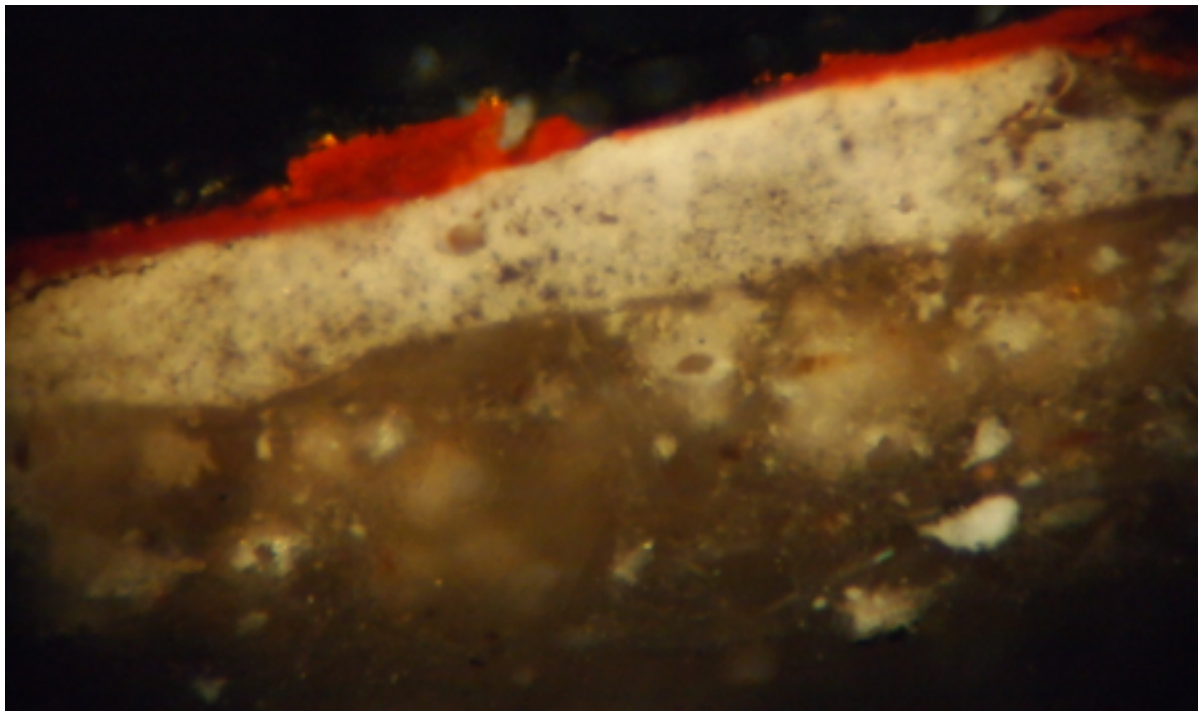


Fig. 56. Imagen obtenida con el microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra del retablo Mayor de la iglesia de Santiago x 100.

En la imagen del microscopio de barrido podemos ver los estratos que componen la micromuestra. Suponemos que se compone de dos capas de aparejo que están más diferenciadas, bol y el dorado. En la parte inferior de la imagen aparece la escala para que tengamos una referencia del tamaño de la muestra.

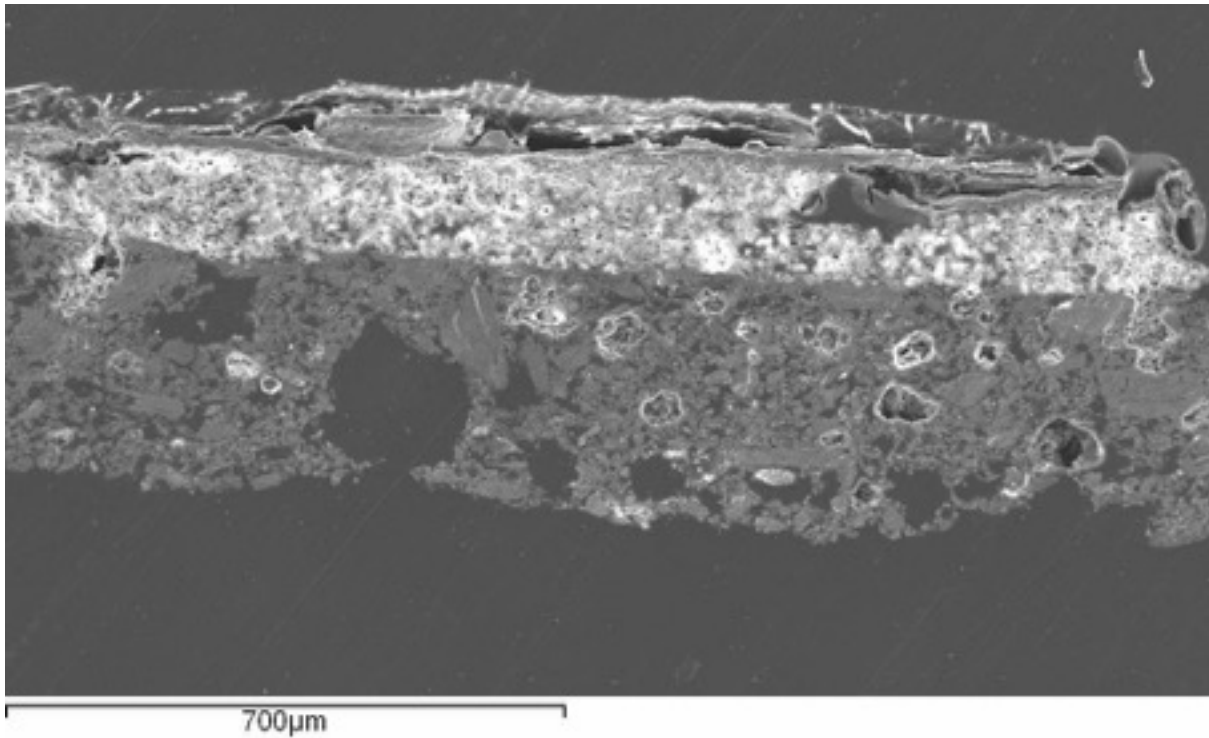


Fig. 57. Imagen obtenida con el microscopio de barrido de la sección transversal de la micromuestra.

El análisis cualitativo que se lleva a cabo mediante Microscopía Electrónica de Barrido con Espectrometría de rayos-X por Dispersión de Energías (SEM/EDX) en áreas o zonas puntuales de la micromuestra revela la siguiente composición<sup>148</sup>:

Tabla 24. Resultados SEM/EDX capa metálica

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
1	O	1.17	0.4992	25.80	1.86	61.70
	Al	0.26	0.8133	3.53	0.38	5.00
	Si	0.32	0.9192	3.85	0.40	5.24
	Cl	0.12	0.6246	2.10	0.51	2.27
	Ca	1.10	0.8835	13.77	0.77	13.14
	Fe	0.47	0.9246	5.60	0.74	3.84
	Au	3.46	0.8451	45.35	1.78	8.81

<sup>148</sup> El número de la columna "Origen" hace referencia a la zona de lectura como se indica en la Fig. 57



Tabla 25. Resultados SEM/EDX capa bol

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
2	O	27.51	0.8544	43.05	0.57	64.37
	Al	7.63	0.7153	14.25	0.23	12.63
	Si	7.44	0.6869	14.49	0.24	12.34
	S	0.30	0.7362	0.55	0.14	0.41
	Ca	1.03	0.9568	1.44	0.09	0.86
	Ti	0.51	0.8393	0.81	0.09	0.40
	Fe	11.16	0.8640	17.27	0.30	7.40
	As	1.18	0.9129	1.72	0.20	0.55
	Au	1.12	0.6360	2.34	0.45	0.28
	Pb	1.85	0.7003	3.53	0.36	0.41

Tabla 26. Resultados SEM/EDX capa gesso sottile

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
3	O	8.99	0.4596	61.24	0.76	77.94
	Mg	0.29	0.6034	1.53	0.18	1.28
	Al	0.17	0.7157	0.76	0.13	0.57
	Si	0.19	0.8234	0.73	0.13	0.53
	S	3.62	0.9437	12.03	0.32	7.64
	Ca	7.41	0.9790	23.72	0.51	12.05

Tabla 27. Resultados SEM/EDX capa gesso grosso

Origen	Element	App Conc.	Intensity	Weight%	Weight % Sigma	Atomic %
4	O	8.59	0.3015	38.09	0.70	58.51
	S	19.72	0.9866	26.73	0.36	20.49
	Ca	23.84	0.9516	33.51	0.42	20.55
	Zr	1.09	0.8634	1.68	0.23	0.45

El base a los resultados obtenidos afirmamos que los estratos son:

Tabla 28. Estratos del retablo mayor de la iglesia de Santiago

Capa	Color	Espesor ( $\mu\text{m}$ )	Pigmentos / cargas	Observaciones
1	Dorado	0.75	Oro	Pan de oro
2	Rojo	21.16	Tierra roja	Bol de asiento del pan de oro
3	Blanco	130.69	Yeso	Aparejo
4	Blanco	308.43	Yeso	Aparejo

Desechando los valores inferiores al 1% en el porcentaje atómico podemos decir que las capas se forman a partir de los siguientes componentes:

El aparejo corresponde a las capas 3 y 4. La capa 4 está formada por sulfato cálcico ( $\text{Ca SO}_4$ ). Es más basta y equivale al *gesso grosso* mientras que la capa 3 es más pura y se conoce como *gesso sottile*. Este estrato está compuesto a base de sulfato cálcico ( $\text{Ca SO}_4$ ) lo que se conoce como yeso, dolomita, que es un compuesto de carbonato de calcio y magnesio ( $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$ ) y óxido de calcio ( $\text{CaO}$ ). Esta composición indica que se seguía el sistema italiano en vez del flamenco.

El bol presenta un alto porcentaje en hierro (Fe 7,40%), sílice (Si 12,34%) y aluminio (Al 12,63%). Estos porcentajes indican que se tierra de una tierra de buena calidad. En base a los componentes de este trato suponemos que el bol está compuesto principalmente de óxido férrico ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) y silicato de aluminio ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7$ ).

Como ya hemos comentado, ni el yeso ni el bol se elaboraban en la Isla, y estos datos indican que la tierra de la que procede el bol era rica en hierro.

Hemos analizado dos áreas distintas en la capa de oro para tener una idea más concreta de sus componentes ya que estos varían en la misma lámina de oro.

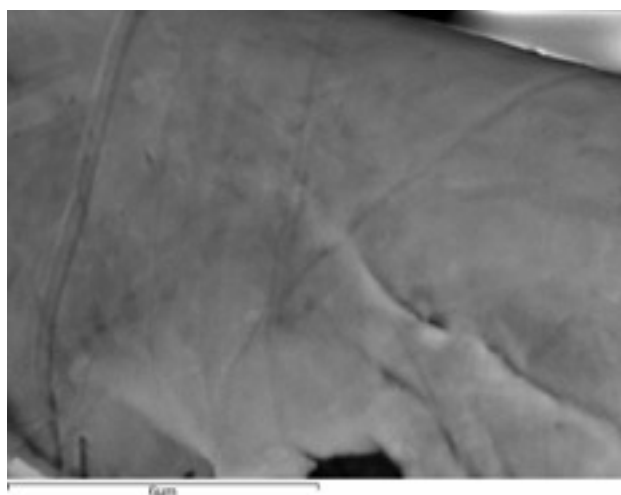


Fig. 58. Detalle de la lámina metálica correspondiente a la lectura 2 del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Tabla 29. Lecturas de la lámina metálica

Lectura 1	Element	Atomic %	Lectura 2	Element	Atomic %
Lámina metálica	O	46.20	Lámina metálica	O	50.09
	Au	21.48		Au	35.70
	Ag	0.36		Ag	1.37
	Cu	1.24		Cu	1.02
	Ca	1.20		Ca	1.12
	Fe	9.58		Fe	3.49
	Al	10.64		Al	5.35
	Si	8.66		Rb	1.86
	Ti	0.64			

Desestimamos los valores inferiores al 1% en el porcentaje atómico (*Atomic %*) para concretar cuales son los elementos que forman parte en la capa metálica del pan de oro presente en el retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Los elementos que aparecen en ambas lecturas son el oxígeno (O), el oro (Au), el cobre (Cu), la plata (Ag), el calcio (Ca), el hierro (Fe) y el aluminio (Al). En la lectura de la capa metálica correspondiente al retablo mayor de la iglesia de Santiago sólo se ha forzado la presencia de plata en la primera lectura. En la segunda aparecía sin necesidad de forzarla al igual que el cobre. Esto indica que tanto la plata como el cobre forman parte de la aleación.

También hemos comprobado que la capa metálica aparecía regular en la superficie. Esto nos indica que la lámina se ha mantenido estable en el tiempo. Gracias a ello hemos podido seleccionar áreas de la capa metálica y estudiarlas de manera aislada para que los demás estratos no contaminen su resultado.

Estas son las conclusiones que sacamos a partir de la micromuestras analizada.

Tabla 30. Tabla 18. Conclusión de la estratigrafía

Muestra	Conclusiones
Lámina metálica retablo Mayor iglesia de Santiago	Pan de oro sobre bol rojo de tierras al temple

La siguiente tabla<sup>149</sup> indica el estado de los materiales en base a los análisis puntuales de las micromuestras. Sirve a modo orientativo para tener una idea general del estado en el que se encuentra la zona en la que se ha extraído la muestra.

<sup>149</sup> Modelo de tabla laboratorios ARTE-LAB, extraído de la Tesis Doctoral de María Ángeles Tudela Noguera

Tabla 31

Observaciones		P-A_M	CP_LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales			
2	La superficie de la pintura se observa lisa, sin pérdidas evidentes			
3	Capa continua de bol de asiento del pan metálico			
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración			
5	Capa de recubrimiento definida			
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad			
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y cohesión en cada estrato			
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original			
2	Capa ligeramente removida	X	X	
3	Capa ligeramente fragturada	X	X	
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidantes, adhesivos, estucos)			
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración			
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10 µm o más de espesor			
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares			
8	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura			
1	Deterioro de los pigmentos			
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)	X	X	
3	Predominan los productos añadidos			
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas		X	
5	Falta de cohesión de la capa superior (capas friables por posible pérdida del aglutinante)	X	X	
6	Falta de adhesión entre los estratos	X	X	
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10 µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes			
Buen estado de conservación		Aceptable estado de conservación		Mal estado de conservación

Observaciones		P-A_M	CP_LM	R
9	Estratos internos removidos			
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			

Buen estado de conservación	Aceptable estado de conservación	Mal estado de conservación
-----------------------------	----------------------------------	----------------------------

P-A\_M: preparación / imprimación, aparejos, morteros; CP\_LM: capas de pintura, láminas metálicas; R: recubrimientos

### 13. Estudio comparativo. Retablo del Rosario y Retablo mayor de la iglesia de Santiago

Pese a pertenecer a la misma centuria el retablo del Rosario en Garachico y el retablo Mayor de la iglesia de Santiago en Los Realejos no son tan parecidos como se esperaría. Cuando hablamos de estas diferencias no nos referimos a las arquitectónicas si no a la técnica y los materiales que se han utilizado para su ejecución. En base a que María de Puga sabemos que sólo contribuyó al dorado del retablo, analizaremos las diferencias del dorado y preparación de los retablos, obviando los elementos decorativos como veladuras, estofados, etc que se hayan utilizado para ornamentarlos.

Algunas de estas diferencias se aprecian a simple vista y otras se aprecian gracias a la ciencia. A continuación procederemos a comparar los retablos siguiendo el mismo esquema que hemos utilizado para su estudio y análisis.



Fig. 59. Retablo del Rosario, parroquia de Santa Ana (Garachico). Dorado por Ana Francisca.



Fig. 60. Retablo Mayor de la iglesia de Santiago (Los Realejos). Dorado por María de Puga.

A simple vista, además del diseño, la característica que más diferencia a estos dos retablos es la tonalidad del oro.

Tabla 32. Comparativa Retablo Santa Ana y Retablo Santiago

	<b>El rosario (Ana Francisca. 1636)</b>	<b>Retablo Mayor Santiago (María Puga, Fray Miguel y Andrés Gómez. 1684-87)</b>
Resaneado	Sí	Sí
Entelado	No hemos encontrado indicios	No hemos encontrado indicios
Primeras capas de aparejo ( <i>Gesso Grosso</i> )	Sí	Sí
Segunda capa de aparejo ( <i>Gesso Sottile</i> )	Sí	Sí
Bol	Bol rojo	Bol rojo
Tipo de dorado	Dorado al agua	Dorado al agua
Bruñido	Sí	Sí
Pastillage	No	No
Relieve postizo	No	No
Repicado	No	No
Graneado	No	No
Troqueles	No	No
Picado de lustre	No	No
Grabado del aparejo	No	Sí
Escalfado	Sí	No
Enfondado	Sí	Sí
Veladuras	Sí	No
Corladura	Indeterminado	Indeterminado
Bronceado	No	No
Barniz sobre el oro	No	No

### 13.1. Estudio de entorno

Ambos retablos se encuentran en condiciones de humedad y temperatura similares.

Tabla 33. Humedad y Temperatura-2

Iglesia	Hr %	T °C	Hr % superficie (retablo)	Hr % interior (retablo)
Santa Ana	58	25,6	14,5	10,8
Santiago	58	24,6	9,5	10,9

Como podemos observar en los valores de la tabla las condiciones en las que se encuentran los retablos dentro de sus respectivas iglesias son parecidas. La diferencia más notable está en que la Hr en la superficie del retablo de Santa Ana es mayor. Este hecho puede deberse a su proximidad al mar.

Comenzaremos a comparar ambas piezas siguiendo el orden de preparación del dorado, es decir, comenzaremos comparando la capa de preparación, después la del bol y por último la de dorado. Para esta comparativa nos valdremos de los datos que hemos extraído mediante el examen organoléptico y de los resultados obtenidos con los diferentes microscopios.

### 13.2. Estudio de las capas

#### 13.2.1. Capa de aparejo

La capa de aparejo es una de las más importantes en el proceso de dorado. Los doradores dedicaban especial cuidado a esta fase porque de ella en gran medida dependía el resultado final. Una mala preparación podía arruinar todo el trabajo. Por lo tanto esta capa nos revela datos sobre lo que las doradoras cuidaban su técnica y lo minuciosas que eran.

A simple vista no se observa una gran diferencia en cuanto a la capa de preparación en las zonas en las que se ha desprendido el oro y el bol y queda al descubierto. Ambos muestran una capa clara y aparentemente homogénea.

Gracias a la estratigrafía sabemos que ambos cuentan con una capa de preparación dividida en dos estratos. La más baja sería la que conocemos como *gesso grosso*, el yeso aplicado de manera más basta sobre la capa de imprimación que previamente se ha aplicado a la madera. La segunda, *gesso sottile*, es lo mismo pero más fino.

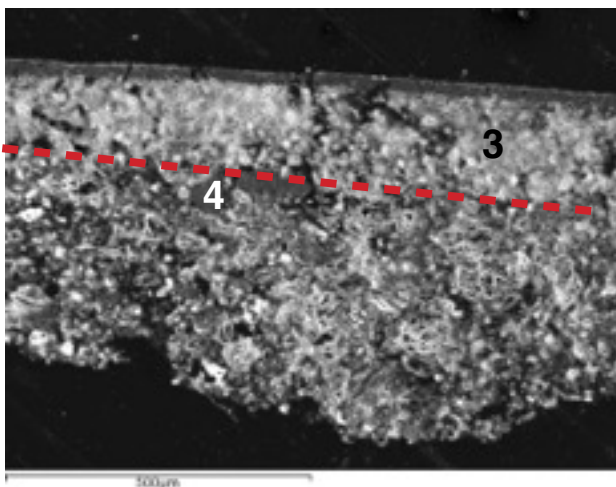


Fig. 61. Estratigrafía correspondiente a la micromuestra del retablo del Rosario en la parroquia de Santa Ana, donde podemos observar las dos capas que forman el aparejo.

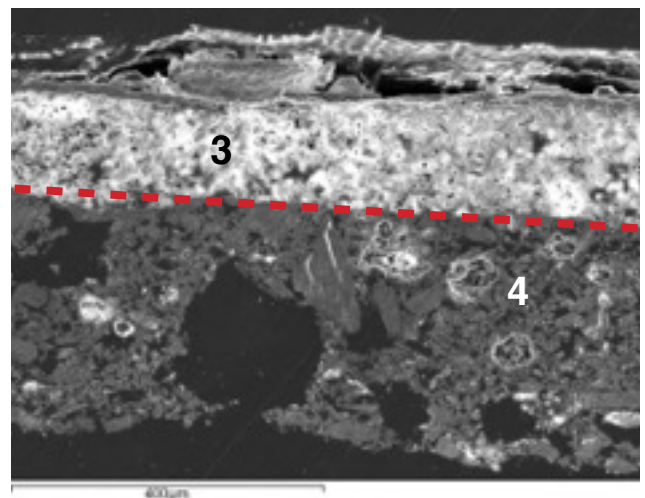


Fig. 62. Estratigrafía perteneciente a la micromuestra del retablo mayor de la iglesia de Santiago. En esta imagen podemos apreciar claramente los dos estratos que conforman la capa de preparación. La más oscura es el *gesso grosso* y la más clara el *gesso sottile*.



La línea roja indica la diferencia entre los dos estratos. Por debajo de la línea está el *gesso grosso*, una capa bastante más tosca y de mayor volumen. Por encima de la línea, el *gesso sottile*, más fino y de menor espesor. Los dos estratos están elaborados con el mismo material.

El análisis cualitativo que realizamos con la Microscopía Electrónica de Barrido con Espectrometría de rayos-X por Dispersión de Energías (SEM/EDX) nos revela los elementos de cada estrato a partir de los cuales podemos determinar su composición.

Tabla 34. Composición del aparejo

Procedencia	Pigmentos / cargas	Espesor ( $\mu\text{m}$ )	Observaciones
Retablo del Rosario. Parroquia de Santa Ana (Garachico). 3	Yeso $\text{CaSO}_4$	145.63	Aparejo
Retablo del Rosario. Parroquia de Santa Ana (Garachico). 4	Yeso y Óxido de calcio $\text{CaSO}_4$ y $\text{CaO}$	372.77	
Retablo Mayor iglesia de Santiago (Los Realejos). 3	Yeso, Óxido de calcio y dolomita, $\text{CaSO}_4$ , $\text{CaO}$ y $(\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2)$	130.69	Aparejo
Retablo Mayor iglesia de Santiago (Los Realejos). 4	Yeso $\text{CaSO}_4$	308.43	

Tanto el *gesso sottile* como el *gesso grosso* de los dos retablos tienen el sulfato cálcico ( $\text{Ca SO}_4$ ) como componente principal. Esto indica que ambas doradoras seguían el proceso marcado por el modelo italiano en vez del método flamenco a base de carbonato cálcico ( $\text{CaCO}_3$ ) conocido como Blanco de España. Como hemos comentado antes, el yeso no lo elaboraban ellas mismas si no que lo importaban a la Isla. En ambos casos se ha encontrado la misma composición para elaborar el *gesso grosso*, sulfato de calcio ( $\text{Ca SO}_4$ ). La elaboración del *gesso sottile* presenta en ambos casos sulfato de calcio ( $\text{Ca SO}_4$ ) y óxido de calcio ( $\text{CaO}$ ). La diferencia en este caso reside en que el estrato de María de Puga cuenta además con dolomita  $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$ .

Aunque el material para el aparejo sea casi el mismo se observan diferencias a la hora de trabajarlo. En el retablo dorado por Ana Francisca, el yeso se presenta como una masa homogénea, tanto en la primera como en la segunda capa, mientras que en el retablo dorado por María de Puga la mezcla no es tan homogénea y hay una notoria diferencia entre el *gesso sottile* y el *grosso*.

Además el espesor de estos estratos también presenta algunas diferencias aunque son muy pequeñas. Mientras que el estrato de *gesso grosso* de Ana Francisca tiene un espesor de 372.77  $\mu\text{m}$ , el de María de Puga es un poco más fino, 308.43  $\mu\text{m}$ . Lo mismo ocurre con la capa de *gesso sottile*, 145.63  $\mu\text{m}$  y 130.69  $\mu\text{m}$ . Esto indica que Ana Francisca utilizaba una capa de preparación más espesa. Este dato también refuerza la teoría de que la técnica de Ana Francisca era más elaborada que la de María de Puga.

Además de los resultados que hemos obtenido gracias a la espectrometría de rayos X, también podemos ver a simple vista el estado de la capa de preparación de ambos retablos en la zona en la que se han extraído las muestras.



Fig. 63. Aspecto del yeso en la zona de extracción del retablo del Rosario.



Fig. 64. Aspecto del yeso en la zona de extracción del retablo mayor de Santiago.

Examinando esta capa con el microscopio de luz incidente ya se aprecia una gran diferencia entre las dos superficies. Mientras que una presenta un aspecto regular, la otra superficie es rugosa y con grietas. Esto demuestra que el aparejo más compacto y triturado ha resistido mejor el paso del tiempo.

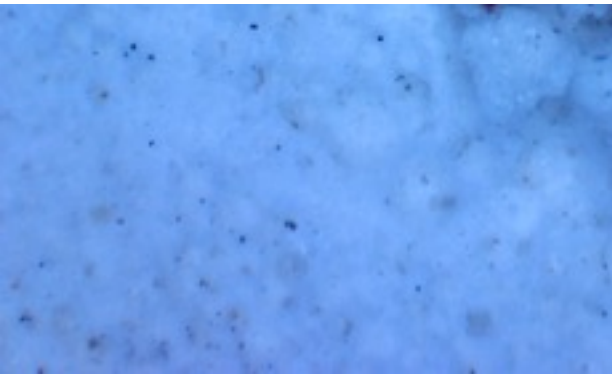


Fig. 65. Detalle a 200 aumentos de la capa de preparación, *gesso sottile*, del retablo del Rosario.

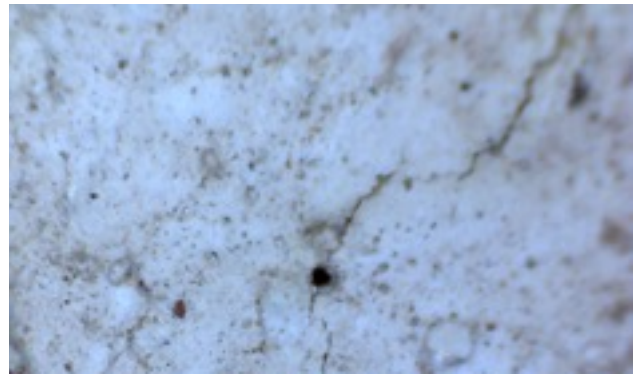


Fig. 66. Detalle a 200 aumentos de la capa de preparación, *gesso sottile*, del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Como vemos en las dos imágenes, la capa del retablo dorado por Ana Francisca presenta una coloración y apariencia más uniforme, mientras que la del retablo de María de Puga se muestra irregular en tono y agrietada.



Fig. 67. Imagen a 200 aumentos del *gesso sottile* del retablo del Rosario bajo luz UV.

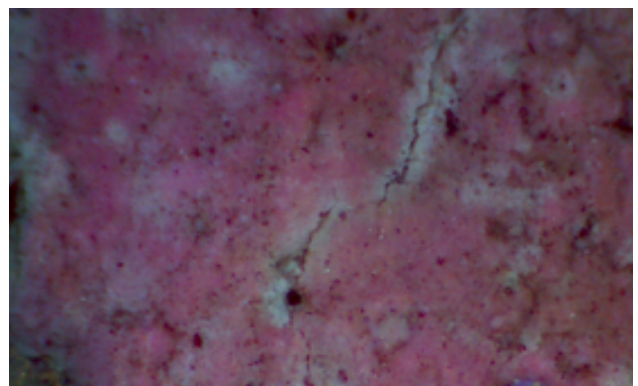


Fig. 68. Imagen a 200 aumentos del *gesso sottile* del retablo mayor de la iglesia de Santiago bajo luz UV.

La fluorescencia que se observa con la luz UV demuestra que efectivamente la capa de *gesso sottile* del retablo de Ana Francisca es más regular y homogénea. Como se ve en la Fig. 69 la muestra presenta la misma coloración por toda la superficie mientras que la Fig. 70 muestra una coloración más variada e irregular.

Estas imágenes demuestran que el modo de trabajar la capa de preparación era diferente. Si bien Ana Francisca parece que trabajaba con un yeso más elaborado y con un grado de molienda más elevado mientras que el de María de Puga parece tener un aspecto más tosco que refleja que aunque trabajado no lo estaba tanto como el de su colega.

Esta elaboración más trabajada de Ana Francisca hace que ambas capas de aparejo sean finas y que la diferencia entre ambas no sea tan evidente. Por el contrario en el caso de María de Puga, los dos estratos que conforman la capa de imprimación son claramente visibles en el microscopio. El gesso grosso tiene una coloración parda, que seguramente sea consecuencia de una molienda poco elaborada que ha permitido que la cola del aglutinante se cuele entre los huecos y tiña el estrato. La capa de gesso sottile por el contrario se diferencia por una coloración mucho más clara que denota una mejora en la elaboración. No obstante en ambos casos podemos ver que las capas han sido estables y no se ha filtrado una en la otra, ya que en ambos se ven claramente separados sin que uno invada el espacio del otro.

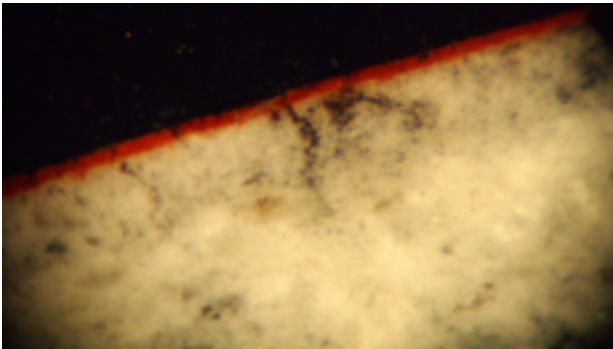


Fig. 69. Detalle de la sección transversal de la micromuestra perteneciente al retablo del Rosario. Como se puede ver la diferencia entre los dos estratos que forman el aparejo es mínima, lo que denota gran calidad de ejecución en ambas.

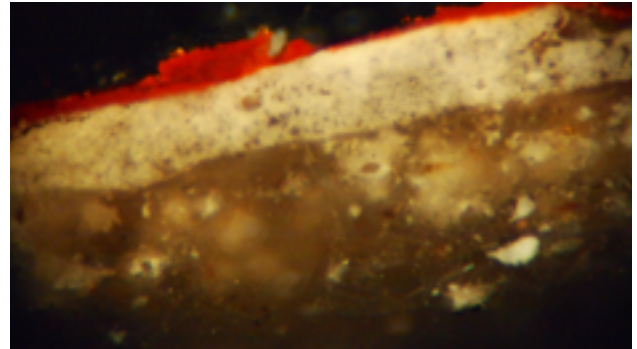


Fig. 70. Detalle de la sección transversal de la micromuestra del retablo mayor de la iglesia de Santiago. Las dos capas del aparejo son claramente diferenciables. La parada es el gesso grosso y la clara es la equivalente al gesso sottile. Como se aprecia en la imagen el grano de los materiales es bastante tosco.

Estas son las diferencias y las coincidencias que hemos encontrado en la manera de trabajar la capa de preparación entre las dos doradoras. Si bien los materiales utilizados son los mismos la manera de trabajarlos no lo es, siendo mucho más elaborada la de Ana Francisca que la de María de Puga.

### 13.2.2. La capa de bol

Por lo que podemos apreciar en las zonas del retablo exentas de oro, el bol que utilizaban las dos doradoras era rojo. Esta tierra arcillosa que se colocaba sobre la capa de yeso, permitía que el pan de oro quedase adherido a su superficie no se producía en la Isla si no que se importaba. El bol máspreciado era el bol de Armenia, que ya cita Cennini en su tratado de dorado, y en la Península era muypreciado también el bol de Llanes.



Fig. 71. Aspecto del bol en la zona de extracción de la muestra en el retablo del Rosario.



Fig. 72. Aspecto del bol en la zona de la extracción de la micromuestra en el retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

El bol que se ha utilizado para el dorado de los retablos tiene la siguiente composición.

Tabla 35. Composición del bol rojo

Procedencia	Pigmentos / cargas	Espesor ( $\mu\text{m}$ )	Observaciones
Retablo del Rosario. Parroquia de Santa Ana (Garachico)	Tierra roja Silicato de aluminio y óxido férrico ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7$ ) y ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )	21.82	Bol de asiento del pan de oro
Retablo Mayor iglesia de Santiago (Los Realejos)	Tierra roja Silicato de aluminio y óxido férrico ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7$ ) y ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )	21.16	Bol de asiento del pan de oro

El bol que utilizaron ambas doradoras, Ana Francisca y María de Puga, se compone de óxido de hierro ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) y silicato de aluminio ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7$ ). La única diferencia entre ellas consiste en que la capa aplicada por Ana Francisca era un poco más gruesa que la de María de Puga pero hablando en micras, por lo que podemos considerar que ambas mujeres aplicaban la capa de bol de la misma manera sin que exista una diferencia. Como hemos comentado el bol no se elaboraba con productos locales, por lo que esto nos puede indicar que ambas tierras tenían la misma procedencia.

Estas son las imágenes obtenidas con el microscopio de barrido en las que podemos apreciar la capa de bol de ambos retablos.

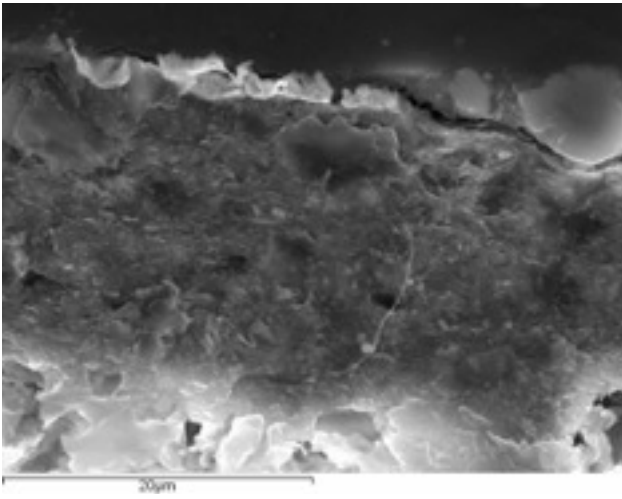


Fig. 73. Detalle de la capa de bol perteneciente al retablo del Rosario de la parroquia de Santa Ana.

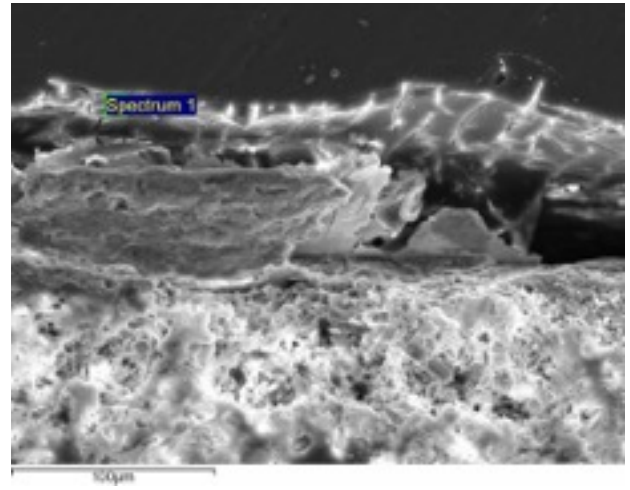


Fig. 74. Detalle de la capa de bol perteneciente al retablo mayor de la iglesia de Santiago.

### 13.2.3. Dorado

Aunque las dos obras están doradas existe una diferencia más que notable en la tonalidad del oro que utilizaron. El brillo del oro de ambos retablos indica que están bruñidos, lo que nos revela que el sistema usado para el dorado, casi seguro, será el dorado al agua. La coloración del oro es diferente, siendo el del Rosario más anaranjado que el de Santiago. La tonalidad del oro hace referencia a su composición, como ya hemos mencionado en la elaboración del pan de oro<sup>150</sup>. El color amarillo anaranjado denota una presencia menor de plata en la aleación del oro, lo que indica que el oro es más puro, mientras que la tonalidad del retablo de Santiago es más amarillenta. Esto también nos puede dar datos a cerca de los quilates pudiendo ser uno de 23 y el otro de 18 ó 16 en base a la coloración. Al tratarse de retablos dorados a principios y a finales de siglo, puede que la composición de las monedas cambiase y diese como resultado una variación de tono del dorado.

A continuación mostraremos las imágenes obtenidas con rayos X de la lámina metálica de cada uno de los retablos.

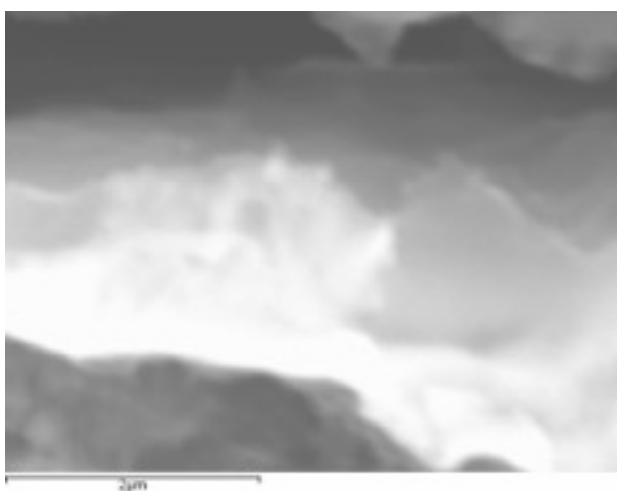


Fig. 75. Detalle de la lámina metálica correspondiente a la lectura 3 del retablo del Rosario.

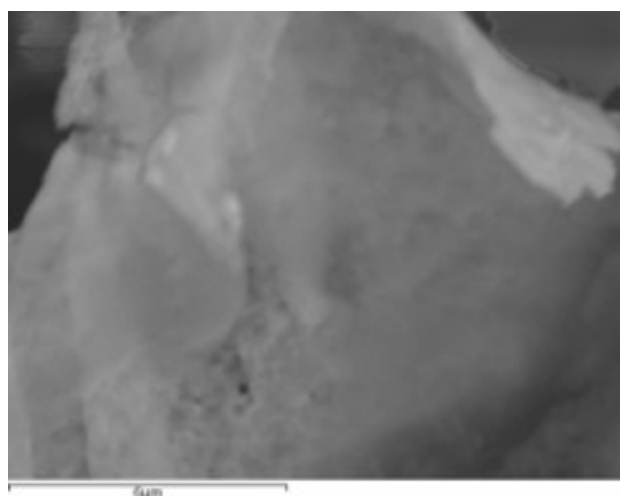


Fig. 76. Detalle de la lámina metálica correspondiente a la lectura 1 del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

En ambos casos se observa una continuidad en las franjas en las que aparece el oro. Esto quiere decir que el oro no aparece fragmentado en la micromuestra y que nos permite obtener áreas relativamente grandes en las que poder hacer el estudio de los componentes del dorado. También indica que la capa se ha mantenido estable en el tiempo y no se ha mezclado con la capa de bol que es sobre la que descansa.

En base a los resultados obtenidos en el microscopio de barrido sabemos los componentes de cada uno de los panes de oro.

Tabla 36. Aleaciones del oro

Procedencia				Pigmentos / cargas				Observaciones	
Retablo del Rosario. Parroquia de Santa Ana (Garachico)				Oro				Pan de oro	
Lecturas	Mg%	Cl%	Cu%	Zn%	Ag%	Au%	Rb%	W%	Hg%
1º	1,02	1,36	-0,13	0,34	0,26	17,83			

<sup>150</sup> Consultar tabla en el apartado de Pan de Oro.

Lecturas	Mg%	Cl%	Cu%	Zn%	Ag%	Au%	Rb%	W%	Hg%
2°			0,15		0,14	56,45	2,74	1,14	2,90
3°			-0,13		0,15	26,44			
Procedencia				Pigmentos / cargas			Observaciones		
Retablo Mayor iglesia de Santiago (Los Realejos)				Oro			Pan de oro		
Lecturas	Au%		Ag%		Cu%		Rb%		
1°	21,48		0,36		1,24				
2°	35,70		1,37		1,02		1,86		

La primera diferencia entre los dos retablos, la composición del oro. Como hemos mencionado con anterioridad el pan de oro se elaboraba a partir de las monedas en curso. En el siglo XVII la moneda era el ducado y su pureza era de un 98,6%. Si bien es cierto que la pureza fue disminuyendo a medida que aumentaba la crisis del país.



Fig. 77. Pan de oro de 23 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> quilates.



Fig. 78. Pan de oro de 18 quilates.

En el caso de Canarias no sólo se utilizaban el ducado español si no también monedas portuguesas y monedas autóctonas de las Islas. El grado de pureza del oro es superior en el retablo del Rosario. Éste se doró en la primera mitad del siglo XVII, lo que puede indicar que el porcentaje de ducados españoles era mayor frente al presente en el retablo mayor de la iglesia de Santiago que se doró a finales del siglo. Por esa época la economía del país sufría un mayor declive y se vio obligado a reducir la pureza de las monedas. Este hecho repercute en una disminución de los quilates del oro. Un oro de 16 ó 18 quilates es más amarillento que el de 23.

Esta variedad en la composición además de los quilates de los panes de oro son probablemente algunas de las causas de la variación de tonalidad del dorados de los retablos. En base a estos resultados podemos pensar que el retablo del Rosario se doró con oro de 23 quilates mientras que el retablo mayor de la iglesia de Santiago suponemos que se doró con oro de entre 18 y 16 quilates.

En las siguientes imágenes mostraremos algunos detalles de los dos retablos en donde se aprecia a simple vista la diferencia en la tonalidad.



Fig. 79. Detalle de columna entorchada perteneciente al retablo del Rosario.



Fig. 80. Detalle del ático del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

Además de la diferencia que se aprecia con el examen organoléptico también nos podemos valer de los resultados del colorímetro y de las muestras estudiadas con el microscopio de luz visible.

Estos son los resultados de las lecturas que hemos hecho con el colorímetro en los dos retablos.

Tabla 8

Iglesia	Color	L	A	B	L	C	H
Iglesia Santa Ana. Retablo de los Remedios	Muestra 1. Dorado 1. Zona de la extracción de la muestra.	63,94	9,07	32,43	63,94	33,68	74,37
	Equivalencia en Photoshop	47	16	39			
	Muestra 2. Dorado 2	78,87	1,37	25,26	78,87	22,31	94,85
	Muestra 2	78,87	1,37	25,26	78,87	22,31	94,85
Iglesia Santiago Retablo Mayor	Muestra 5. Dorado. Zona de la extracción de la muestra.	43,80	8,75	21,04	43,80	22,79	67,42
	Equivalencia en Photoshop	66	8	39			



Iglesia	Color	L	A	B	L	C	H
	Muestra 6. Dorado 2	59,76	1,02	29,21	59,76	29,22	88,00
	Equivalencia en Photoshop	61	-2	23			

Realizamos lecturas con el colorímetro en dos puntos distintos de cada uno de los retablos. La primera lectura corresponde a la zona en la que se han extraído las muestras y la segunda a una zona cercana del banco en ambos casos.

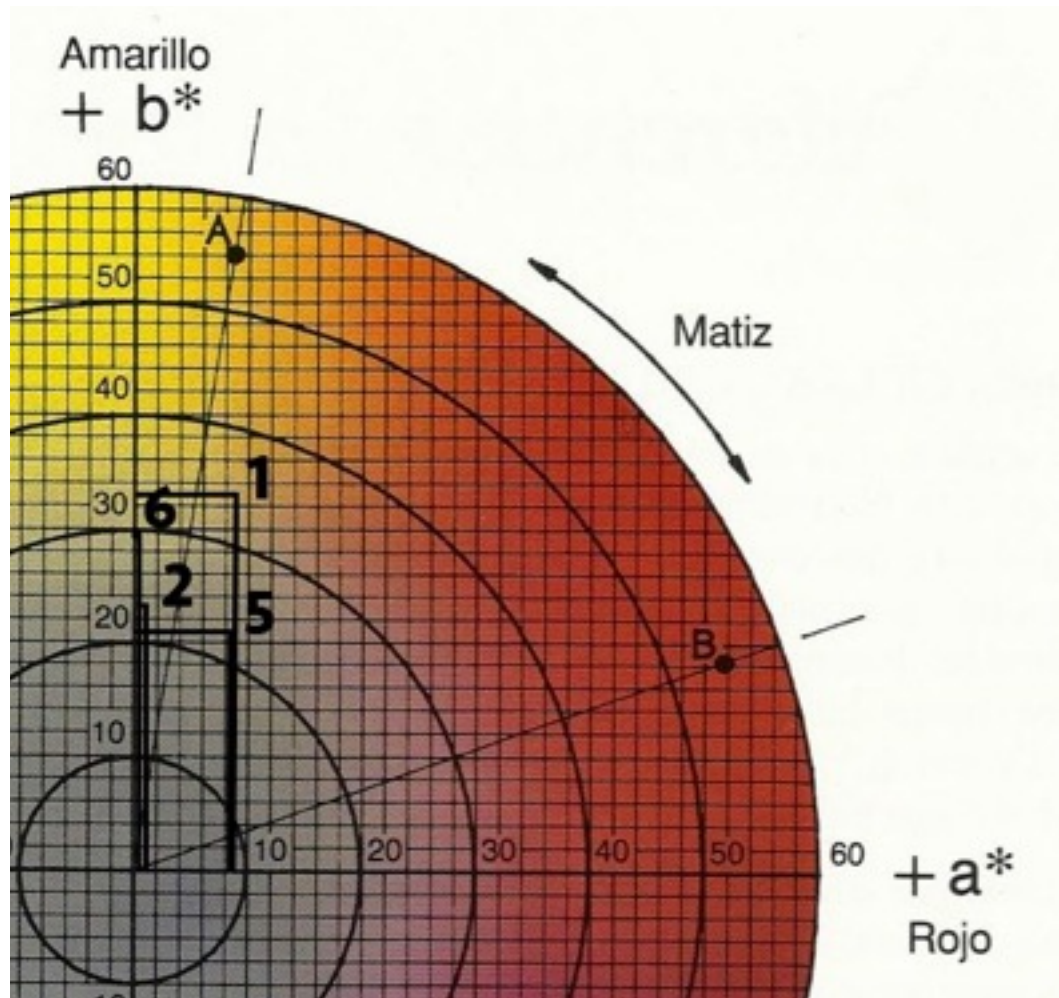


Fig. 81. Las muestras 1,2 corresponden al retablo de Santa Ana, mientras que las muestras 5 y 6 son pertenecientes a Santiago.

Como podemos observar los valores del oro de la zona de extracción ( Muestra N°1 y Muestra N°5) tienen un matiz más rojizo que las Muestras N°2 y N° 6 correspondientes al banco.

La componente rojiza del retablo de Santa Ana es mayor que la del retablo de Santiago. En ambos casos los valores son positivos, es decir, que la tonalidad es resultado del rojo y amarillo. No tiene componentes azules ni verdes que serían los resultado negativos de a (-a azul) y b (-b verde). No obstante en los valores obtenidos con Photoshop, la muestra N° 6 que corresponde a la cartela del banco de la epístola del retablo mayor de Santiago tiene un valor negativo en a, lo que indica una componente azul.

En las siguientes imágenes podemos apreciar la diferencia entre el oro de la zona de extracción del Rosario y el del retablo mayor de la iglesia de Santiago.



Fig. 82. Dorado de la zona de extracción del retablo del Rosario.

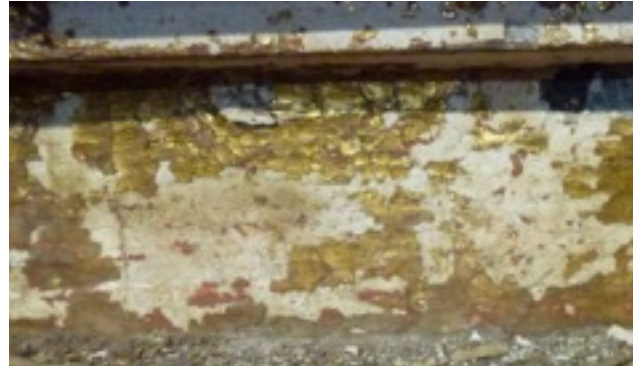


Fig. 83. Dorado de la zona de extracción del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Las muestras de oro bajo el microscopio revelan este aspecto. Claramente en estas imágenes realizadas a 200 aumentos se ve la diferencia.

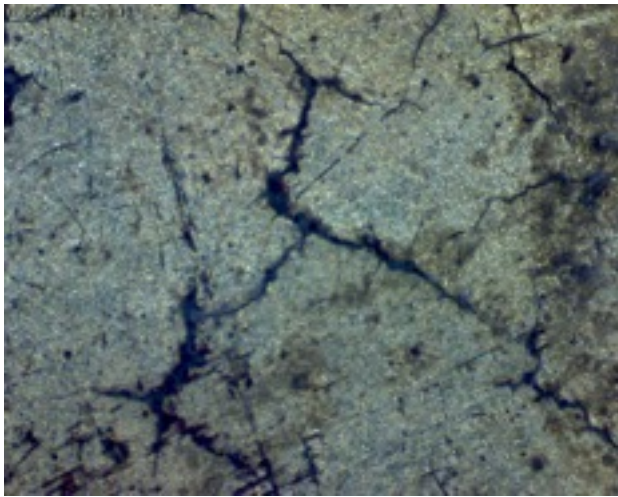


Fig. 84. Fragmento de dorado de la zona de extracción del retablo del Rosario.

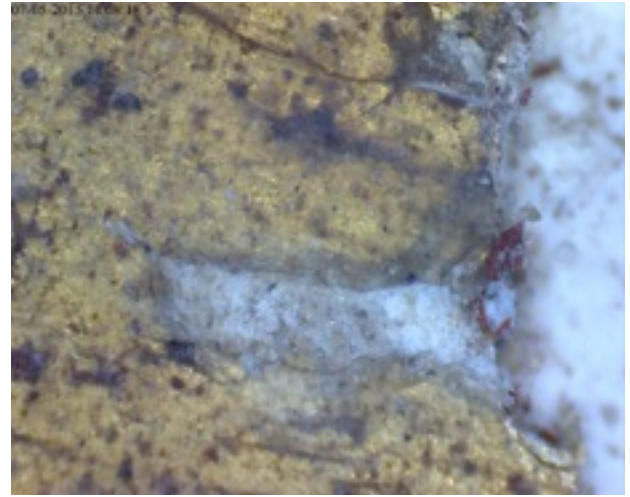


Fig. 85. Fragmento de dorado de la zona de extracción del retablo mayor de la iglesia de Santiago.

Además el dorado del mismo retablo presentan una diferencia en su tonalidad dependiendo de la zona en la que se encuentren. Esta diferencia se puede deber a la incidencia de la luz sobre el material, pero también puede ser porque las zonas de extracción están en un estado debilitado.

En el caso del retablo del Rosario la zona de la que se extrajo la muestra está bastante deteriorada y tiene al lado una ventana que puede haber ayudado a empeorar su estado por los efectos de la luz solar, el agua de lluvia o la brisa del mar que tiene efectos nocivos en las obras. En el caso del retablo mayor de la iglesia de Santiago, la zona está junto a una pared que ha estado expuesta durante mucho tiempo a problemas de filtración, con las correspondientes humedades y alteraciones que esto supone. En cualquier caso no se debe a que el material que se ha utilizado en un lado sea menos noble que el del otro, ya que los análisis demuestran que el oro que se ha utilizado en las zonas de extracción es de buena calidad.



Fig. 86. Detalle del dorado del marco de la cartela del banco del evangelio del retablo del Rosario.



Fig. 87. Detalle del dorado de la zona de extracción de la micromuestra en el lateral del banco del retablo del Rosario.



Fig. 88. Detalle del dorado de la cartela del banco de la epístola del retablo Mayor de Santiago.



Fig. 89. Detalle del dorado de la zona de extracción de la micromuestra del banco del retablo Mayor de Santiago.

Estas son las diferencias que hemos encontrado entre el sistema de dorado utilizado por Ana Francisca en el retablo del Rosario en la primera mitad del siglo XVII y en de María de Puga en la segunda mitad del mismo siglo.

Ambas seguían el modelo italiano de preparación del aparejo si bien el de Ana Francisca estaba más elaborado que el de María de Puga y la molienda de los materiales era más exhaustiva por lo que conseguía una capa más compacta y homogénea. El bol en ambos casos era de color rojo con un alto porcentaje de hierro en su constitución.

En cuanto al dorado ambas mujeres utilizaban la misma técnica de dorado al agua. La mayor diferencia al respecto está en la calidad del oro. Aunque ambos sean de buena calidad, es más puro el que se utilizó en el retablo del Rosario de la parroquia de Santa Ana.



Estas son las conclusiones a las que hemos llegado tras el estudio de las mujeres doradoras.

En primer lugar es obvio que la historia no ha sido tan generosa con las mujeres doradoras como con los hombres doradores. Mientras que se habla de maestros, de pintores y de escultores poco se dice a cerca de estas mujeres que también formaron parte del desarrollo artístico en la isla de Tenerife en el siglo XVII. Aún cuando el papel de la mujer ha estado presente desde el comienzo del mundo en diferentes ámbitos, tanto su figura como su legado han sido postergados a un segundo plano debido a los valores patriarcales de la sociedad que escribió la historia. Sin embargo algunas de ellas despuntan constatando su existencia y reafirmando su contribución en la sociedad.

Aunque algunas consiguiesen salir a la luz estamos convencidos de la existencia de más mujeres que formaron parte del ámbito artístico aún por descubrir. Hemos estudiado un total de seis mujeres doradoras: Ana Francisca, Juana de Herrera, María Lorenzo, María de Puga, Ana de Castro y Juana de Jesús.

Tenemos pruebas que demuestran al 100% la actuación de tres de estas mujeres en el arte del dorado. Ana Francisca, Juana de Herrera y María de Puga. También hay datos que sitúan a Juana de Jesús en el retablo mayor del Convento de Santa Catalina de La Laguna, pero no hemos conseguido encontrar nada a cerca de esta mujer, por lo que no nos queda del todo claro su función en la elaboración del retablo. María Lorenzo y Ana de Castro, pese a ser mencionadas no hemos hallado pruebas concluyentes que aseguren su labor como doradoras.

La legislación vigente del siglo XVII obligaba a las viudas de los artistas a hacerse cargo de sus obras en el caso de que estos muriesen antes de acabarlas. Este es el caso de María Lorenzo. La única constancia sobre su trabajo como doradora nos llega a través de su marido, Juan González de Puga, quien la menciona como encargada para finalizar el dorado de un retablo en su testamento. Esta es la única información que tenemos sobre la actividad laboral de esta mujer. Sí sabemos que Juan González de Puga trabajó en numerosas ocasiones con Ana Francisca, y también es lógico pensar que si su propia mujer fuese doradora, sería ella la encargada de dorar los retablos en los que él trabajase quedando así las ganancias dentro de la familia. Estas son las ideas que nos hacen pensar que en realidad María de Lorenzo no fuese doradora.

En el caso de Ana de Castro, las mujeres adquirirían el mismo nombre que la profesión de su marido, si su marido era pintor ellas eran denominadas pintoras también. La mención que encontramos sobre esta mujer se limita a su acta de defunción donde se nombra como "Ana la pintora". Lamentablemente no hemos encontrado ninguna prueba que refuerce la teoría que esta mujer fuese doradora, por lo que ponemos la ponemos en tela de juicio.

Por otra parte la figura de Ana Francisca despunta entre todas ellas. Aunque se cree que su trabajo estuvo eclipsado por el de su marido mientras este vivía, pensamos que la doradora trabajó en más obras de las que hemos podido documentar. Esta mujer era considerada como un igual en el gremio y su persona tuvo que tener algo en especial que la hiciese destacar en una sociedad construida para el hombre. Los documentos reflejan que contaba con absoluta independencia y que su posición económica era bastante desahogada. Es la mujer de la que más datos tenemos y a partir de la que nos hemos hecho una idea de las condiciones de las demás mujeres. El por qué de la notoriedad de esta mujer puede deberse a que su labor fuese considerada de gran calidad y eso tuviese más peso que el hecho de ser mujer, a su propia personalidad que la hizo despuntar o a sus orígenes dentro de una familia de renombre en el sector. El hecho es que esta mujer destacó por su trabajo en el siglo XVII por mérito propios.

Ana Francisca fue también la encargada de formar a Juana de Herrera que además de ser esclava y mujer era mulata. En su primer testamento dejó constancia de que se pagasen 500 reales por su liberación, pero en su último testamento no dice nada al respecto y menciona que se anulen los anteriores por lo que no tenemos claro si Juana de Herrera terminó siendo libre o no. También podemos pensar que Ana Francisca pagó la libertad de Juana de Herrera tras recuperarse.

Basándonos en las circunstancias de su muerte en la más absoluta pobreza y que recibió ayuda de las monjas podemos pensar que sí, que terminó siendo una mujer libre pero de segunda y que su libertad no le proporcionó un modo de vida mejor. Aún así sabemos que doró las andas del Santísimo Nombre de Jesús en Tegueste el Viejo en el año 1652, y que recibió el pago por ello. Esto se puede traducir en que la sociedad la admitió y la consideró una igual para encargarle y pagarle el trabajo que realizó.

En cuanto al ámbito laboral, hemos observado que existen muchas diferencias con la Península. Casi toda la documentación de la que nos hemos valido para saber el funcionamiento de los contratos, la formación etc. han sido referentes a la Península.

Una de las diferencias es que en la Isla no existía el gremio de doradores como tal, los oficios no estaban tan fragmentados y la composición de los gremios era más amplia. Por otro lado los modelos de contrato tinerfeños no eran tan precisos como otros ejemplos que hemos encontrado en los que se llegaba a especificar hasta el tabaco que se iba a consumir durante la ejecución de la obra.

La formación era igual, de cuatro años de duración aunque en la Isla no era preciso pasar ningún examen para la acreditación de dicha formación. Los contratos de aprendizaje sí que son bastante parecidos y en ellos queda bastante cerrado y especificado las funciones de cada una de las partes.

Como la isla de Tenerife era un lugar de tránsito entre el viejo y el nuevo continente las influencias que llegan a la Isla son extensas, y esto permite que se cree un estilo propio. En cuanto al dorado las técnicas que se utilizaban en el Antiguo Egipto son las que se seguían utilizando también en el siglo XVII, por lo que en este aspecto no se desarrolló un estilo propio de dorado.

En base a los resultados que hemos obtenido podemos ver que ambas mujeres se ceñían al método tradicional de dorado al agua. Más concretamente al estilo italiano ya que utilizaban sulfato cálcico ( $\text{CaSO}_4$ ), conocido vulgarmente como yeso, para la capa de aparejo. Sabemos que ni los materiales para elaborar el aparejo ni la capa de bol procedían de la isla, si no que los importaban. Aún así no hay nada distinto a lo que estipulan los tratados de la época. Esta capa de preparación además del método nos indica una precisión en la técnica de la doradora Ana Francisca.

La capa de dorado al estar bruñida nos indica que ambos se han dorado al agua. Esta técnica era más complicada pero daba un aspecto más reluciente como consecuencia de bruñir el oro. La diferencia de tonalidad es consecuencia de la calidad del oro. Sabemos que las monedas eran la materia prima con la que se hacía el pan de oro y la pureza de las monedas también condicionaría los quilates del pan de oro. Si durante el siglo XVII la economía fue empeorando, podemos decir que el vellón de las monedas era pobre, lo que indica una mayor concentración de cobre que de plata. En el caso de las Islas, el ducado no era la única moneda que circulaba. Junto con él estaban las monedas indianas y las portuguesas que también se utilizaban para su fabricación. Esto puede interferir en la variación de la tonalidad ya que no sabemos a ciencia cierta la procedencia exacta del oro. El origen del oro es desconocido. Sabemos que en el caso de Ana Francisca ella misma se encargaba de adelantar el capital para adquirirlo, pero no sabemos su procedencia. Pese a haber encontrado indicios de la posibilidad de yacimientos en la Isla no se ha llegado a una conclusión completamente fidedigna por lo que descartamos la procedencia foránea del metal. Pensamos, en base a la tonalidad, que el retablo del Rosario está dorado con oro de 23 quilates mientras que el de la iglesia de Santiago está dorado con oro de 18 ó 16 quilates. Sí que es curiosa la ausencia de oro y plata en la micromuestra del retablo del Rosario. Realizamos la lectura en tres puntos distintos y no hubo presencia de ninguno de estos dos metales. Puede deberse a los agentes de alteración que han hecho que desaparezca la plata y el cobre, por tanto no podemos especificar a ciencia cierta la aleación del oro. Aunque sí que es curioso la presencia de rubio en el oro de ambos retablos. Además hay un 2,74% de rubidio (Rb) y 1,14% wolframio (W). El rubidio (Rb) como sabemos hoy en día puede formar aleaciones con el oro, pero no fue descubierto hasta 1861. Lo mismo ocurre con el wolframio (W) que no se descubrió hasta el año 1779, por lo tanto es bastante extraño que aparezca el oro aleado con estos dos materiales en vez de con la plata (Ag) y cobre (Cu) que era lo habitual en la época por derivar el pan de oro de los ducados. Aunque no se ha tenido en cuenta ya que su presencia es difícilmente explicable.

Comparando el método de trabajo de las dos doradoras sí podemos decir que Ana Francisca presenta una técnica más depurada. Sus estratos de aparejo son más uniformes con una molienda mayor que hace que el grano sea más pequeño y que presente un aspecto más homogéneo. Esta técnica depurada que presenta la doradora nos puede llevar a pensar que no fuese su marido, Gaspar Núñez, quien la instruyó en el oficio del dorado, si no que su formación era anterior a él. Lo que conlleva una formación previa y tal vez la existencia de más obras realizadas por la doradora sin catalogar. Puede que esto influya en el estado de conservación en el que se encuentran los retablos. Si bien es cierto que las zonas de las que se extrajeron las muestras se encontraban en un estado bastante deteriorado, el retablo de la iglesia mayor de la iglesia de Santiago presenta un aspecto más deteriorado en la capa de preparación. Podemos ver en algunas zonas como el aparejo se está agrietando y además de la proximidad prolongada a una zona con problemas de filtración también puede deberse a la preparación del aparejo.

En cuanto a las muestras examinadas creemos que hubiese sido necesario, para un mayor análisis, extraer más de una de cada retablo y hacerlo de distintos puntos del retablo para tener una idea más precisa. Al haber extraído una única muestras sólo podemos basar las conclusiones en los resultados de una única micromuestras. Hubiese sido más que necesario ya que la misma lámina de oro muestra distintos componentes dependiendo de la zona que se estudia, or tanto hubiésemos podido formular conclusiones más certeras. Aún así en ambas muestras se observó que los estratos se mantenían estables sin invadir el espacio del otro. Esto nos habla de la calidad del trabajo de ambas mujeres. Las láminas de oro también se presentaban de manera continua en las zonas analizadas, no fragmentadas. Este dato es positivo ya que nos habla de la buena adherencia de los materiales. Aunque hayamos realizado únicamente una micromuestra de cada retablo nos sirven perfectamente para conocer cómo trabajaron la técnica cada una de estas dos doradoras.

Gracias a los resultados obtenidos con el microscopio de barrido sabemos que los componentes de los estratos son prácticamente iguales, exceptuando la capa de pan de oro. Sabemos que tanto los materiales para elaborar la capa de aparejo como la de bol procedían de fuera de la Isla, y los resultados obtenidos pueden indicar una misma procedencia.

Consideramos que se trata de un Trabajo de Fin de Grado de mucho interés para la historia de Canarias y que aporta luz a ciertos aspectos que no se habían estudiado hasta el momento como es la técnica de dorado de las mujeres. Algunas de las conclusiones a las que hemos llegado sirven para constatar algunos datos que se tenían sobre estas mujeres. También se han abierto distintas vías de posibles estudios para seguir completando este tema tan necesario.

También consideramos que es un trabajo importante porque trata la técnica de dorado que pese a ser ancestral las nuevas tecnologías y las nuevas modas están haciendo que caiga un poco en el olvido. Esta es una forma de mantenerla viva.

A modo de conclusión final podemos decir que a pesar de todo hubo mujeres importantes en el siglo XVII que desempeñaban su labor como cualquier hombre y cuyo trabajo se vio valorado y reconocido. En cuanto al método de trabajo de las dos doradoras que hemos estudiado, Ana Francisca y María de Puga, podemos decir que ambas mujeres seguían la misma técnica de dorado que no parece haber sufrido ninguna alteración desde el Antiguo Egipto.









### Términos relacionados con el dorado del retablo

<b>Agua regia</b>	Cloruro de oro.
<b>Aparejo</b>	Capa de preparación a base de Carbonato cálcico o Sulfato de calcio aglutinado con cola animal, que se aplicaba en diferentes estratos sobre la madera para recibir el oro o la policromía.
<b>Asiento</b>	Colocación del retablo en su lugar definitivo.
<b>Bajorrelieve</b>	Relieve en el que las figuras en vez de salir están hundidas hacia abajo del plano.
<b>Batihoja o batidores</b>	Personas encargadas de fabricar las láminas de pan de oro perteneciente al gremio de los plateros.
<b>Bilboquet</b>	Nombre de origen francés utilizado para designar un pedazo plano de madera al que se le añadía un paño. Servía para dorar las zonas rectas y para recoger las tiras de oro antes de aplicarlas humedeciéndolo previamente con el aliento.
<b>Bol</b>	Capa de arcilla de color rojizo u ocre grasienta localizada sobre el aparejo y que sirve de asiento a la lámina de oro. Su condición plástica posibilitaba el bruñido del oro.
<b>Bronceado</b>	Técnica de acabado utilizada en el siglo XVIII, que se le daba al oro en el que se intentaba matificar su brillo para obtener así juegos de luces y sombras en el dorado que aportasen volumen y movimiento a la obra.
<b>Bruñido</b>	Pulido del pan de oro con una piedra preciosa como el ágata para aportar brillo y disimular las juntas de unión de las láminas.
<b>Caparrosa</b>	Conocida también como Aceche o Vitrolio. Se trata de sulfatos de metal pesado a base de hierro, cobre o cinc.
<b>Corladura</b>	Tinción de una pieza de plata a base de colorantes rojizos o amarillos para darle un aspecto de dorado.
<b>Dorado</b>	Revestimiento exterior de la pieza a base de oro.
<b>En blanco</b>	Cuando el retablo está en color de madera natural sin aplicación de dorado, policromía o ninguna otra técnica de ornamentación.
<b>Embolado</b>	Última capa de bol para dorar.
<b>Esgrafiado</b>	Técnica de rayado de una fina capa de pintura al temple aplicada sobre el oro, a base de un garfio, estilete de hueso o madera.
<b>Esmalte</b>	Es la denominación que algunas personas daban a la pintura de veladuras al barniz sobre el óleo.
<b>Estofado</b>	Técnica de policromía sobre oro bruñido que imita los tejidos.
<b>Estuco</b>	Mezcla de yeso blanco y agua cola, a modo de pasta, con la que se realizan algunos volúmenes que posteriormente se doran.
<b>Grafito, Garfio, Picador de capa de color</b>	Punzón para arañar el temple sobre el oro.
<b>Graneado</b>	Técnica de decoración del oro que consigue en una impronta más contundente que la del repicado a base de buriles con punta roma, de lágrima, cabeza de clavo.
<b>Grutesco</b>	Decoración inspirada en la Antigüedad basada en monstruos, quimeras, humanos, animales o seres metamórficos de fantasía propia del plateresco.

<b>Imprimación</b>	Tratamiento de la madera previo al dorado en el que se trabajaban las irregularidades y desperfectos de la superficie, como nudos, grietas etc.
<b>Laca</b>	Cubrición traslúcida elaborada a base de colorantes de origen vegetal o animal utilizada por lo general en las veladuras.
<b>Mastic</b>	Nombre atribuido en los talleres a las masillas de relleno. El más común se realizaba a base de Sulfato de Calcio y Aceite de Linaza (5/0,5).
<b>Mazonería</b>	Elementos arquitectónicos que componen el retablo.
<b>Mixtión o sisa</b>	Producto para dorar a base de aceite de linaza cocido y espesado que es rico en bálsamos y resinas.
<b>Mordiente</b>	Tipo de sisa para un dorado de elaboración rápida, compuesto de trementina, cera amarilla y sebo aunque también se denominan así las soluciones de goma laca con alcohol o trementina veneciana.
<b>Oro de Alemania</b>	Tipo de oro falso a base de cobre y antimonio.
<b>Oro de pragmática</b>	Aleación de oro de Alemania y plata.
<b>Pan de oro</b>	Lámina rectangular de unos 20 cm de lado de un espesor entre 1 y 10 micras de oro, generada por los batihojas a partir de las monedas o lingotes de oro.
<b>Pastillaje</b>	Técnica de decoración a base de yeso diluido sobre la capa de preparación para conseguir volúmenes ornamentales.
<b>Peleteado</b>	Policromía de los cabellos a base de oro fino en polvo o plata y posterior oscurecimiento a base de veladuras castañas.
<b>Picado de lustre</b>	Incisión realizada en la capa de preparación para generar una decoración de bajo relieve.
<b>Plombagina</b>	Subespecie de grafito conocida como mina de plomo, añadida en pequeñas cantidades al bol para mejorar el bruñido del oro.
<b>Rameado contrarreformista</b>	Decoración a base de aves, infantiles y motivos vegetales que sustituyó al grotesco en el Barroco.
<b>Rayador</b>	Herramientas para rayar el yeso y el bol.
<b>Retablo</b>	Estructura de madera como resultado de un proyecto artístico para un lugar específico. Se puede realizar por exigencia o por encargo.
<b>Repicado</b>	Técnica de ornamentación del oro que se realiza con un buril, punta seca, punzón fino o punta de plata.
<b>Resanar</b>	Reparación de las zonas exentas de oro en el proceso de dorado a base del mismo material.
<b>Reseno</b>	Componente que aporte durabilidad a las resinas.
<b>Rulo</b>	Utensilio para los trabajos de buril compuesto por un asa en cuyo extremo se coloca un disco o rueda de dimensiones variables. Mediante este utensilio se puede retocar el diseño si precisa de un mayor resalte o lo contrario.
<b>Sisa</b>	Estrato adhesivo al óleo elaborado a base de aceite de linaza graso espesado además de un pigmento secativo.
<b>Templa</b>	Mezcla de alcohol, cola de origen animal y yeso que sirven como adhesivo en el embolado.

<b>Troque o cincel</b>	Espigas de hierro en cuyas cabezas se forjan motivos como flores o estrellas entre otros que se quedan hundidas en el oro bruñido. Es una técnica de ornamentación del oro.
<b>Veladuras</b>	Técnica que consiste en aplicar colores traslúcidos sobre el oro para modificar su color y darle apariencia de piedra preciosa.









***Archivos y bibliotecas consultadas***

A.H.P.T.	Archivo Histórico Provincial de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife
A.M.T.	Archivo Migue Tarquis
BMSCT-TEA	Biblioteca Municipal Santa Cruz de Tenerife-TEA
BULL	Biblioteca Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife

**Bibliografía histórica**

CADIÑANOS BARDEC, Inocencio. *Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas*. Ediciones: Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1987, XVIV.

CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier., *Las devociones religiosas y el pensamiento artístico en el Siglo XVII*. Ediciones: Las Palmas de Gran Canaria, Centro teológico de Las Palmas, 1994.

Gobierno de Canarias, *ESCLAVOS. Documentos para la Historia de Canarias VIII*. Archivo histórico provincial de Santa Cruz de Tenerife. San Cristobal de La Laguna, 2006.

GARCÍA GUERRA, Elena M<sup>a</sup>, *La moneda del vellón: un instrumento al servicio de la fiscalidad del Estado moderno castellano: las Cortes*. Ediciones: Cuadernos de Historia Moderna 1998, Nº 21 monográficos IV: 59-101

GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa. *Mujer y educación en Canarias. Anotaciones históricas*. Editorial Benchomo; Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastian; CALERO RUIZ, Clementina., *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura barroca en Canarias*. Editorial: [Santa Cruz de Tenerife ; Las Palmas de Gran Canaria] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, D.L. 2008.

NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014.

DOCUMENTOS NOTARIALES, *Documentos notariales sobre arte y artistas en Garachico (1522-1640)*.(RODRIGUEZ MORALES, Carlos coordinador), Patrimonio Documental de Canarias 1, Gobierno de Canarias, La Laguna, 2007.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria , Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 343-352.

PERALTA SIERRA, Yolanda; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. "Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juana Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera" *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p.p. 728-744.

PERALTA SIERRA, Yolanda; *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*. Ediciones: Idea, Santa Cruz de Tenerife 2014.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca", *Actas del IV Coloquio de Historia canario-americana (1984)*, Cabildo Insular de Gran Canaria , Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 343-352.

RODRIGUEZ MORALES, Carlos; *Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste*. Tegueste: Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, 2014.

RODRIGUEZ MORALES, Carlos; *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. España: Autor Editor, 2015. Ediciones Instituto de Estudios Canarios, 2015.

SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo; "Las compañías de pintores en Canarias durante el siglo XVI", *El Museo Canario*, LVIII, 2003. pp. 298-311.

SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo; "Hallazgos de metales preciosos en Canarias durante el siglo XVI", XVI Coloquio de Historia Canario-Americana ,2004, pp. 461-472.

TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias. Tomo I y II* Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

### ***Bibliografía técnica***

BRUQUETAS GALÁN, Rocío *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serval, Barcelona, 2002.

Idem: *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*. Ediciones del Serval, Barcelona, 2003.

CAROTENUTO Gianfranco, LONGO Angela, HISON Cornelia Lorelai. "Tuned linear optical properties of gold-polymer nanocomposites". [www.rsc.org/materials](http://www.rsc.org/materials) | Journal of Materials Chemistry

CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Ediciones Maxtor, Valladolid, 2008.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ediciones Reverté, Barcelona, 1991.

GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, Enriqueta, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1997. Reimpresión, 2014.

HAISS Wolfgang, THANH Nguyen T. K., AVEYARD Jenny, FERNIG David G.; "Determination of Size and Concentration of Gold Nanoparticles from UV-Vis Spectra". *Anal. Chem.* **2007**, 79, 4215-4221

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1955

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo, *La química en la restauración*. Ediciones Nerea, Gipúzcoa, 2001.

MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Ediciones Hermann Blume, Madrid, 1988.

NODAL MONAR, Carlos. *Policromía de retablos en el norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Editorial: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, España, 2014.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura. Segundo volumen. Tomo primero*. Madrid, 1866.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria, *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tela*." Editorial: TECNOS (GRUPO ANAYA, S.A.), Madrid, 2007.

### **Artículos**

BARRIO, Maite, BERASAIN, Ion. "Agustín Conde, policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani".

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. ."Evolución de la policromía barroca en el País Vasco".

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. "Los doradores y espaderos de Madrid y Valodid: pleitos y ordenanzas".

LÓPEZ ZAMORA, Eva; DALMAU MOLINER, Consuelo. "Materiales técnicas de dorado a través de las antiguas fuentes documentales".

MARTÍNEZ HURTADO, Sofia. " *El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales*".

MORALES SOLCHAGA, Eduardo. "Cofradías bajo la advocación de San Lucas, especial protector de los pintores, en España. El caso de Navarra".

HERNÁNDEZ NIEVES, Ramón. "*Retablística de la baja Extremadura (Siglos XVI -XVIII). Segunda edición*". Badajoz. Diputación de Badajoz departamento de publicaciones, 2004.

Idem: "*El contrato de la obra de arte en Extremadura. (escultura de los siglos XVI al XVIII)*". *Revista de Estudios Extremeños*, 1994. No II, pp. 327-355.

### *Tesis doctorales*

GONZÁLEZ ARAÑA, Pilar. "Análisis de la resina Sangre de Drago: técnicas y procedimientos artísticos" Universidad de La Laguna. Departamento de Pintura y Escultura, 2002 (tesis doctoral inédita).

PERALTA SIERRA, Yolanda. "Mujer y arte en Canarias : mujeres creadoras e iconografías femeninas". Universidad de La Laguna, 2006 (tesis doctoral inédita).

TUDELA NOGUERA, María de los Ángeles. "El retablo barroco en Canarias : Tenerife siglos XVII y XVIII estudio tipológico : materiales y técnicas". Editorial: Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2005 (tesis doctoral inédita).









*Protocolos Notariales*



Ana Francisca

Retablo Capilla Mayor Iglesia de San Lorenzo. La Orotava. 1634. P.N. 3001, f. 290

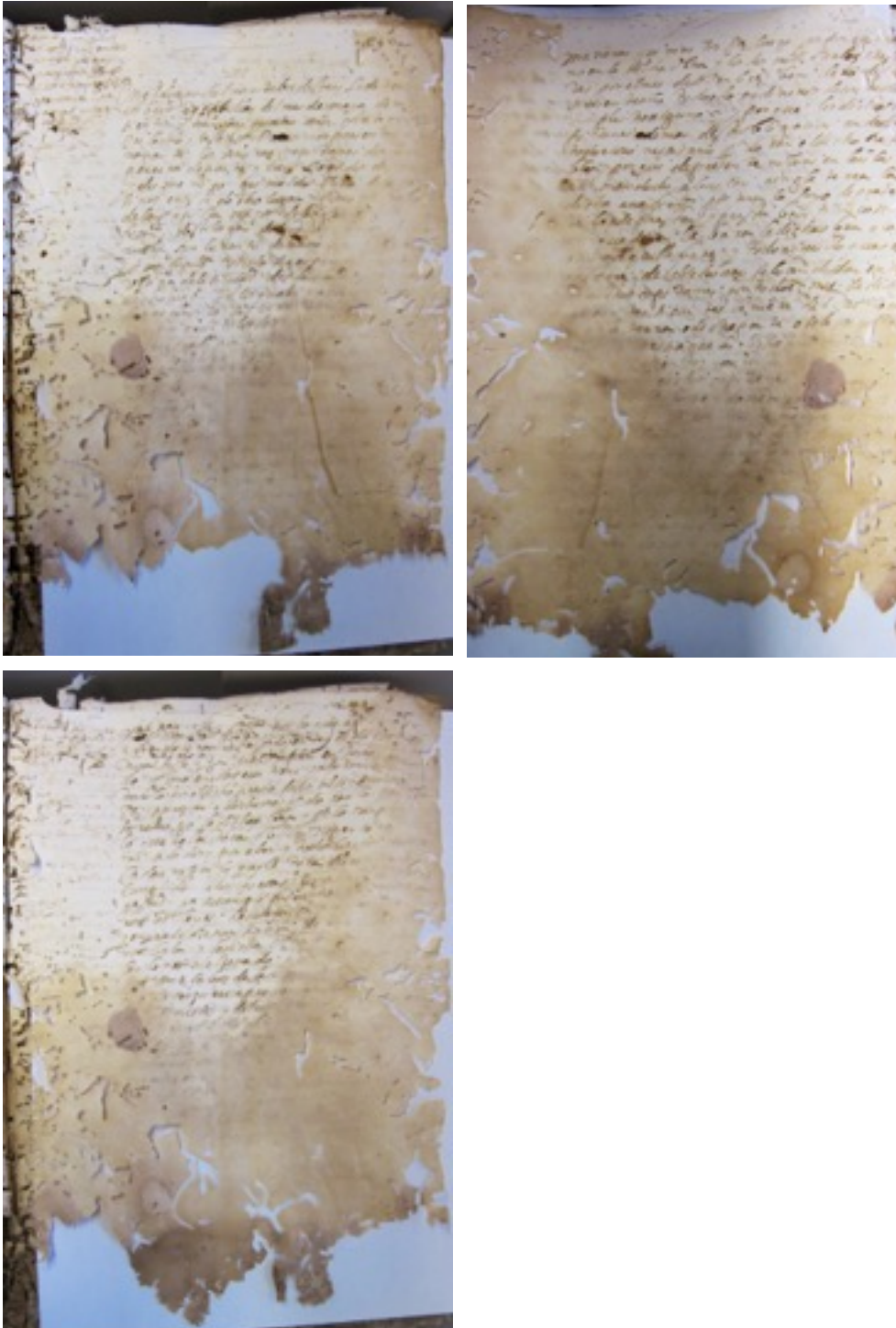


Fig. 90. Protocolo Notarial 3001. No hemos realizado la transcripción ya que no lo hemos considerado necesario. (A.H.P.T.)

*Retablo capilla San Raimundo (capilla de D.J.J.C). Iglesia de Santa Ana. Garachico.*  
1635-1636. P.N. 2288, f.12 r

Obligación de pago del capitán Juan Francisco Jiménez Jorba Calderón a Ana Francisca, viuda de Gaspar Núñez, de dos mil setecientos reales por el dorado y estofado de un retablo. El finiquito, otorgado al año siguiente, figura al margen.

1635, diciembre, 28-1636, mayo, 13. Garachico

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Sección Histórica de Protocolos Notariales, 2.288 (escribanía de Mateo del Hoyo), ff. 12r-123r.

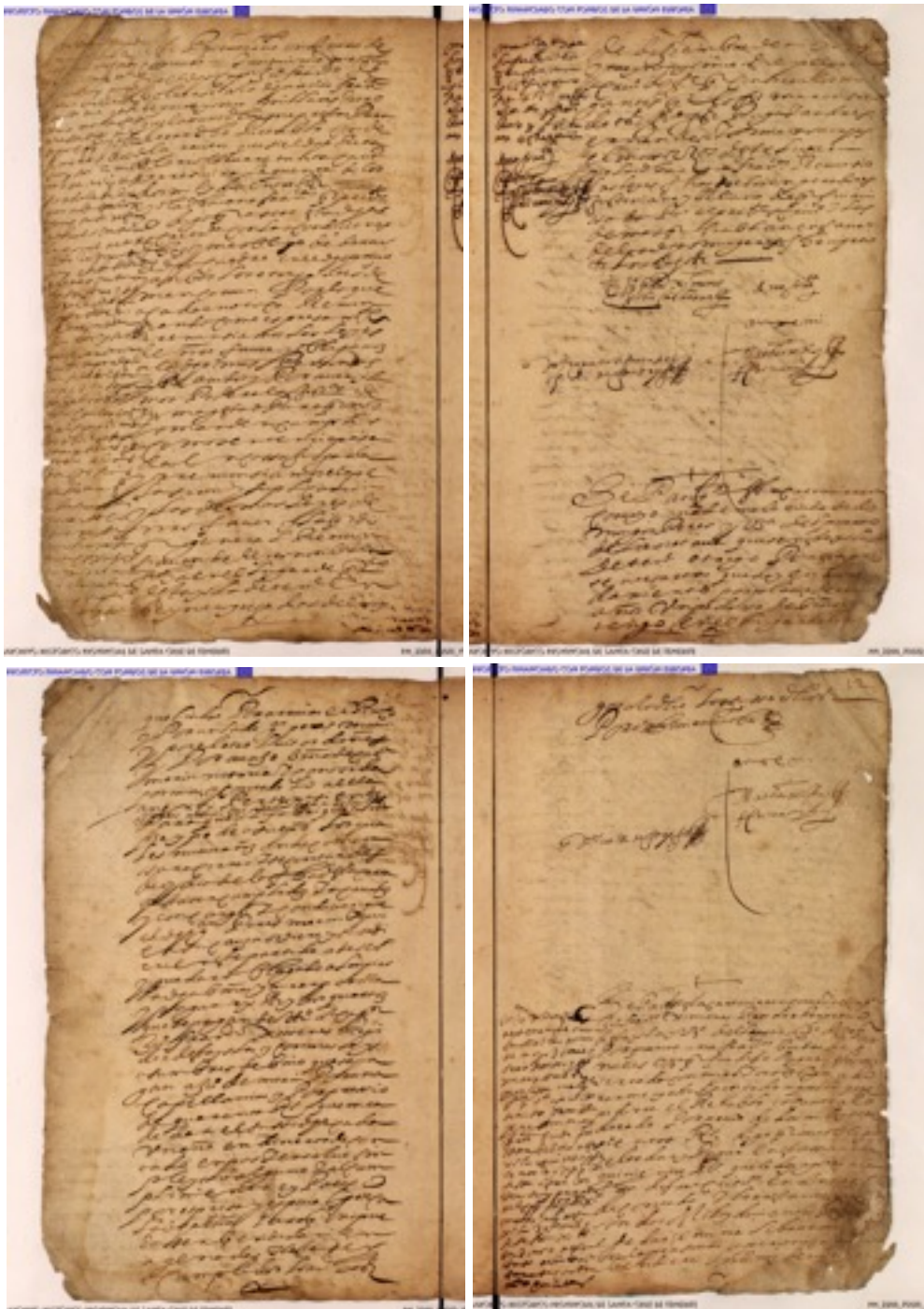


Fig. 91. Protocolo Notarial 2288. (A.H.P.T.)

Referencia: Rodríguez González (1984), 348.

Bibliografía: Peralta Sierra y Santana Rodríguez (1994), 732.

Transcripción: Carlos Rodríguez Morales.

(Cruz) Sepan quantos esta carta uieren cómo yo el capitán Juan Francisco Ximenez, regidor perpetuo desta ysla, vezino del lugar de Garachico, digo que por quanto Ana Francisca, biuda de Gaspar Núñez, vezino que fue deste lugar, está consertada conmigo y se obliga a dorarme y estofar y todo aquello que pidiere el retablo tocante a lo dorado por precio de dos mil y setesientos reales, digo que me obligo se los dar y pagar en esta manera: quinientos reales que le doy agora a la fecha desta escritura en dineros de contado y lo restante que son dos mil y ducientos reales se (los) e de dar en una libranssa (so)bre la persona o personas a (quien) bendiere los binoz de mi cosecha deste presente año en dineros de contado. Y acimismo me obligo yo el dicho capitán Juan Francisco deboluerle a la dicha Ana Francisca beynte y sinco millares de oro que la sussodicha me presta para dorar dicho retablo, con declaración que si el dicho retablo no lleuare tanta cantidad lo resiuirá a cuenta de los dos mil y ducientos reales.

E yo, la dicha Ana Francisca que presente soy digo que aseto esta dicha escritura con las condiciones dichaz y me obligo de dorar el dicho cuadro en el dicho precio. Y ambos los otorgantes de mancomún por lo que a cada uno tocó, renunsiando como expresamente renunsiamos las leyes de nuestro fauor y obligamoz a lo dicho nuestras personas y bines auidos y por auer, y damos poder a las justicias de Su Magestad para que nos lo manden cumplir como sentencia pasada en cossa juzgada y renunsiamos el apelasió y suplicasió y las demás leyes de nuestro fauor y la que dis que general renunsiación de leyes non bala.

Fecha en el lugar de Garachico desta ysla de Tenerife en beynte y ocho días del mes de diziembre de mil y seiscientos y treynta y sinco años. E yo el presente escriuano doy fe que conosco a los otorgantes que lo firmaron siendo testigos Juan Gonzales Puga, y Andrés Ernandes y Simon Sanches el Moso, vezinos deste lugar. E yo la dicha Ana Francisca renunsió las leyes fechas por los enperadores Justiniano y Veliano de que fui auissada por el preente escriuano, y las demás que hablan en fauor de las dichas mugeres. Fecho uspra, testigos los dichos.

(Cruz) Juan Francisco Ximenes Jorba Calderón (rubricado).

Ana Francisca.

Ante mí, (cruz) Matheo del Hoyo, scriuano público (rubricado).

Derechos quatro reales fuera del ofisio, de que doy fe (rúbrica del escribano).

Fig. 92. Firma de la doradora Ana Francisca

(Al margen del folio 12r:) En Garachico de de desta (sic) de Tenerife en tresse días del mes de mayo de mill seissssientos y treynta y seis años, por ante mí el presente scribano y testigos aquí contenidos paressió pressente Ana Francisca, biuda, pintora, bezina deste ysla, a quien doy fe conosco, y dijo y confessó estar contenta y pagada del captán Juan Francisco Ximenes, regidor desta ysla, dos mill y setesientos reales en dineros de contado de la escritura de contrato de los quales [//<sup>12v</sup>] se da por entregada y renunsia la pecunia no contada y leyes de la prueba y paga

como en ellas se contiene, y assimismo confessó a ressebido del dicho cappitán Juan Francisco Ximenes veinte y sinco millares de oro que el susodicho de debía por abérsselos prestado desta dicha escritura, la qual de todo ello la da por rota y chansselada dicha escritura de contrato y de todo le otorga carta y le di[o] este finiquito, y firmó, y se obliga que aora ni en tiempo alguno se le bolberá a pedir su persona y bienes y dio poder a las justisias de Su Magestad a su cumplimiento como de sentensia passada en cosa juzgada, e renunció el apelasió y suplicasió y de- [//<sup>13r</sup>] más leyes de su favor y la general en forma. Y lo firmó siendo testigos Pablo Alonssó, y Francisco Luis y Pedro Albares, vecinos desta isla.

Ana Francisca.

Ante mí (cruz) Matheo del Hoyo, scriuano público (rúbrica del escribano).

*Retablo Ntra. Sra. del Rosario. Realejo de Abajo. 1637 Iglesia de la Concepción. P.N.  
3417, f. 326v*



Fig. 93. Protocolo Notarial 3417. No se ha considerado necesaria su transcripción. (A.H.P.T.)

**Retablo Ntra. Sra. del Rosario. (Santa Ana). Garachico.1636. P.N. 2292, f. 361 r**

Juan Riquel y Angulo se obliga a pagar a Ana Francisca cinco mil reales por e dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de San Sebastián, y por la hechura de un Niño Jesús para su casa.

1639, octubre, 24. Garachico.

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Sección Histórica de Protocolos Notariales, 2.292 (escribanía de Mateo del Hoyo), ff. 361r-363r.

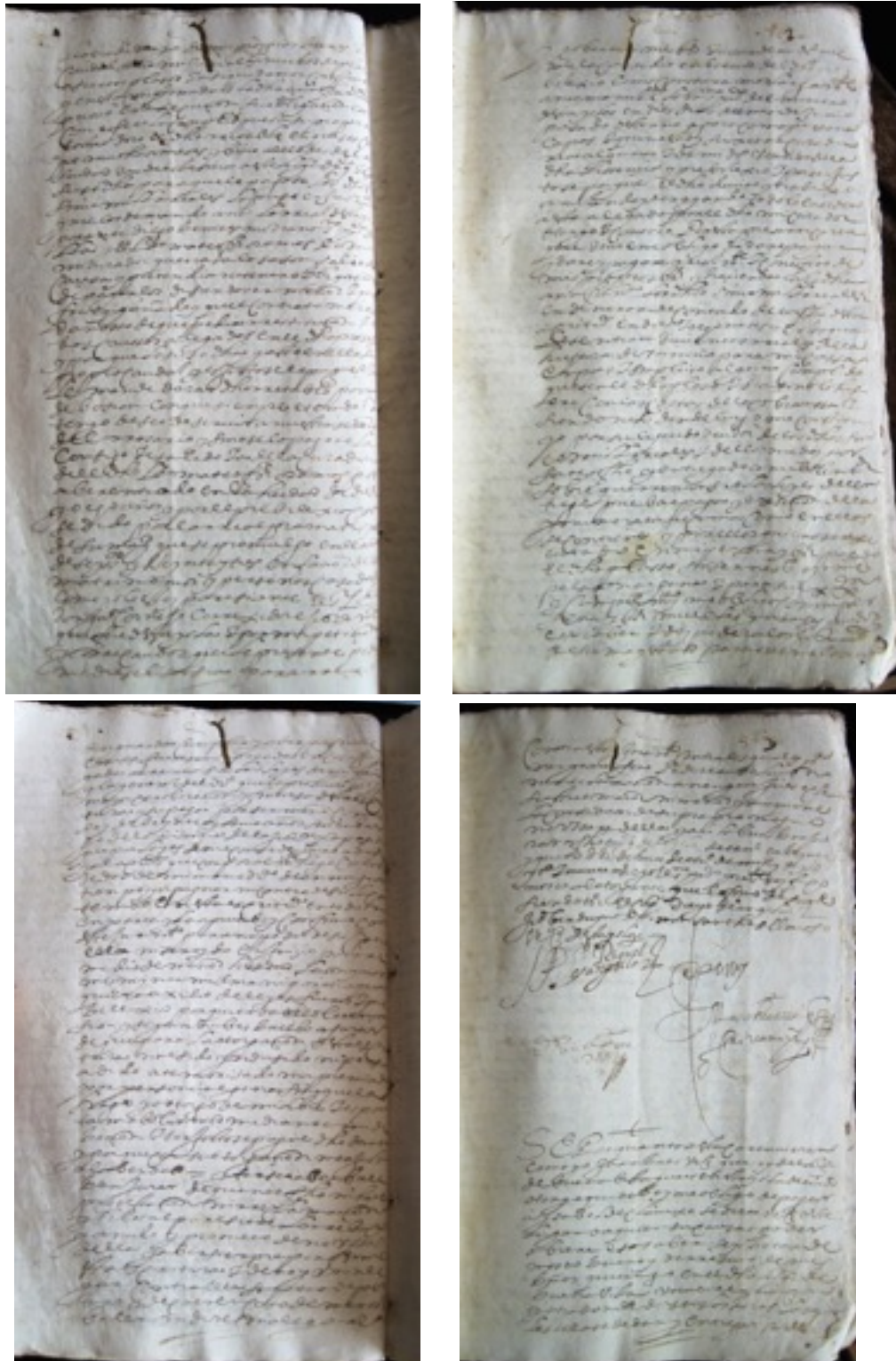


Fig. 94. Protocolo Notarial 2292.Retablo del Rosario (Garachico). (A.H.P.T.)



Referencia: Rodríguez González (1984), 349.

Bibliografía: Peralta Sierra y Santana Rodríguez (1994), 733.

Transcripción: Carlos Rodríguez Morales.

(Cruz)Sepan quantos esta carta uieren cómo yo el capitán don Juan Riquel y Angulo, vezino deste lugar de Garachico de la yssla de Tenerife, digo que por quanto siendo mayordomo de la cofradía del Rosario deste dicho lugar y por ser deboto de la santa ymagen, traté con Ana Francisca, vuida (sic) vezina de la ciudad, me dorasse un retablo para poner en su capilla, la qual auía de poner y suplir a su costa todo el oro y más materiales nesesarios, por lo qual y su manufactura [//361v] le abía de dar yo de mis propios bienes y caual sinco mill reales nuebos de plata a siertos plasos, y así quedamos conformes. Y en esta con efeto la cumplió, pues a su propia costa doró el dicho retablo en que se ocupó muchos meses y bino a ello desde la ciudad, donde es besina, a este lugar de Garachico, y la susodicha para que le pagase los dichos sinco mill reales lo puso en justicia y me los demnadó ante la real (sic) desta ysla por ate dez Oramas como mi curador que era a la sasón salió a la causa y pretendía no tener obligaçión de pagarlos disiendo ser menor y que fui engañado y quel contrato m[e] era dañoso, de que pedía restituçión y otras caussas alegadas en el dicho proseso.

Y porque la susodicha gastó en ello su propio caudal y es justo se le pague, e yo le mandé dorar dicho retablo por mi debosión, con que siempre e tenido y tengo deseo de seruir a Nuestra Señora del Rosario, y si no se lo pago no la consigo, y e salido ya de la curadoría del dicho licenciado Mateo Fernández Oramas, por aber estado en la heedad de diez y ocho años, y por el prebilexio consedido por la real pramática de Su Magestad que se promulgó en el año de seyssientos y veynte y tres en favor de los matrimonios y personas casadas, como yo lo estoy, paresí ante el señor licenciado don Juan Cornejo, correxidor e justicia mayor que fue desta ysla, y por mi petiçión y recaudos que le presenté pedí me diese lisensia para rexir y gobernar mis bienes y ussar de mi derecho que me la co[n]sedió en birtud del dicho prebilexio, como constará más largamente ante Manuel Lobo escribano público del número desta ysla en dies días del mes de junio pasado deste año. Agora, como persona capás y que no estoy suxeto a curaduría alguna y de mi derecho, ussando de la dicha lissençia y prebilexio y por ser justo se pague el dicho déuito y trabaxo, anulando y derogando todo lo en orden a esto alegado por el dicho mi curador, otorgo y conosco por esta presente carta que deuo e me obligo de dar e pagar, y daré y pagaré realmente con efeto de mis propios bienes y haçienda a la dicha Ana Francisca los dichos sinco mill reales en dineros de contado, de la fecha desta escritura en dies y ocho meses, en los quales entran ducientos reales de la hechura de un Niño para mi cassa, en pas y sin pleito alguno, cumplido que sea en dicho plaso, y si así no lo hisiere con los costos de la cobranssa y siendo nessesario desde luego, me constituyo por su líquido deudor de los dichos sinco mill reales, y dellos me doy por satesfecho y entregado a mi boluntad, sobre que renuncio las leyes dek entrego, prueba e paga y exeçión de la ynumerata pecunia, como en ellos se contiene, y por ellos quiero ser executado en mi persona y bienes pasado el dicho plasso sin ser nessesario oyrme pelaçión alguna; y para su execución y cumplimiento me obligo con mi persona y bienes muebles y raíses, auidos e por aber, y doy poder a las justicias de Su Magestad para que me lo man- [//362r]den guardar, cunplir y baer por firme como si fuese sentencia pasada en cosa juzgada, e renunsio las leyes de mi fauor y la general del derecho que lo prohíue.

Y por mayor corroboraçión y firmesa desta escritura y su paga, por ser menor como soy de beynte y sinco años, sin embargo de la lissençia de la justicia y capacidad que por leyes se me consede, juro a Dios y a la crus, que corporalmente hago con los dedos de mi mano derecha, de en ningún tiempo ynpuñar ni contradesir lo contenido en esta escritura en todo ni en parte y la apruebo y confirmo con este juramento para no poder desir contra ella ni ser oydo en juição por remedio de menor heedad, leçión ynorme ni yniformísima ni por otro qualquiera exilio de leyes, fueros y prebilexios porque todo ello lo renunsio; y segunda bes buelbo a jurar de que para la otorgaçión desta escritura no e sido yndusido, ni persuadido, atemorizado ni apremiado por persona alguna, sino que la hago y otorgo de mi libre y espontánea boluntad mediante mi deboçión y ser justo se pague dicho déuito, y porque con su otorgaçión me ajusto a la verdad. Y tersera bes buelbo a jurar de que no e fecho no haré protestaçión ni reclamaçión, y si lo tal paresiere lo reboco y anulo y

prometo de no usar della y aver siempre por firme esta escritura y de no yr ni alegrar contra ella so pena de perjuero y de caer en caso de menos valer, ni diré ni alegaré [//363r]contra este juramento, contra los quales para ningún efeto pediré ausolucion ni relaxación a ningún juez eclesiástico, maior ni menor, y aunque me la consedan de su propio motuo no usaré della, y acá lo vuelbo a jurar.

Fecho en Garachico de la ysla de Tenerife en beynte y quatro días del mes de otubre de mill y seyscientos y treinta y nueue años. E yo el escribano público presente doy fe conosco al otorgante que lo firmó de su nombre, siendo testigos el capitán Diego de Angelín, y Juan Berduyn y Simón Sanches el Moso, vezinos deste ysla.

(Cruz) Don Juan Riquel y Angulo (rubricado).

Ante mí, (cruz) Matheo del Hoyo, escriuano público (rubricado).

(Cruz) Derechos un tostón, doy fe (rúbrica del escribano).

Retablo Ntr. Sra. de la Luz .Los Silos. P.N. 90, f. 126 r

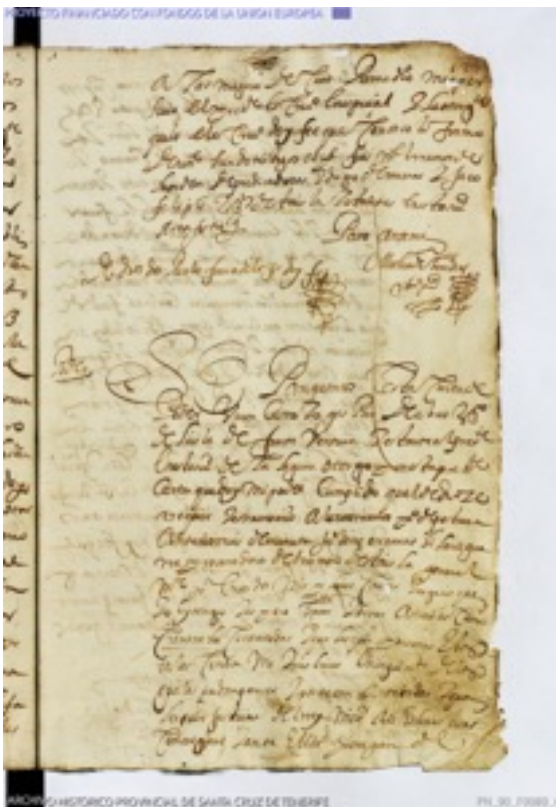
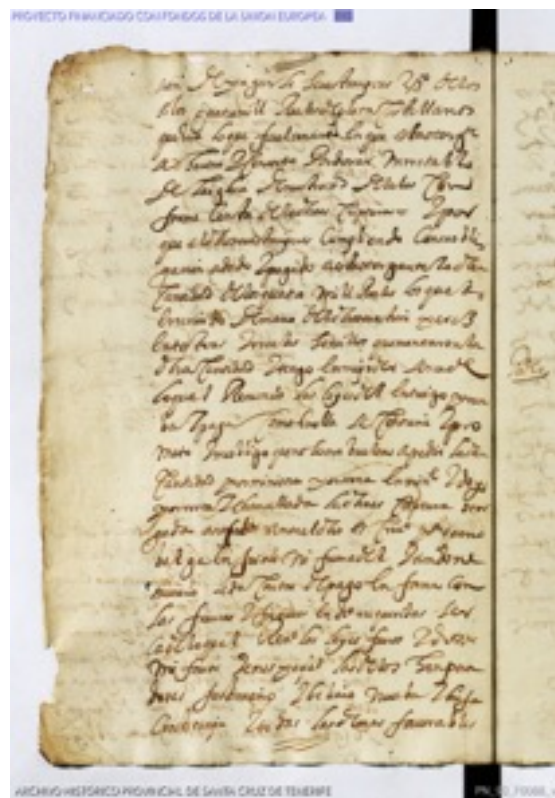
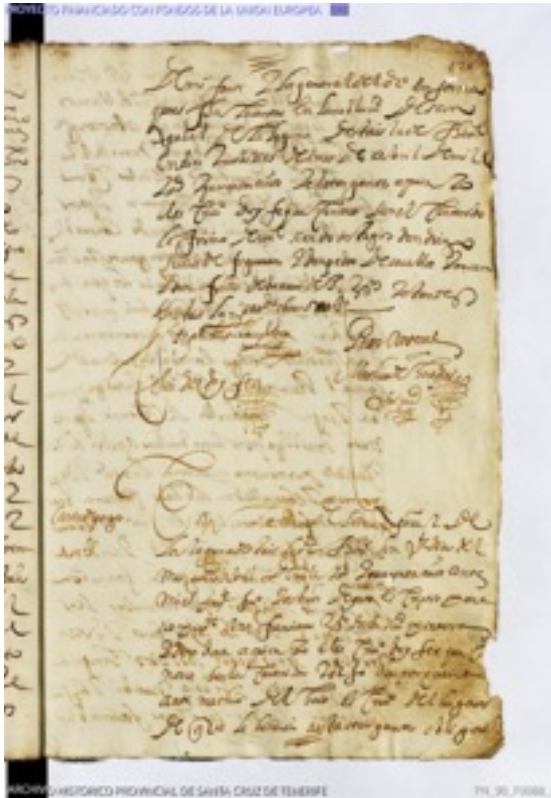


Fig. 95. Protocolo Notarial 90. No se ha considerado necesaria la transcripción. (A.H.P.T.)

Retablo y cruz. Convento de los Ángeles, Garachico. 1638. Libro nº 277 de misas, fol. 418v

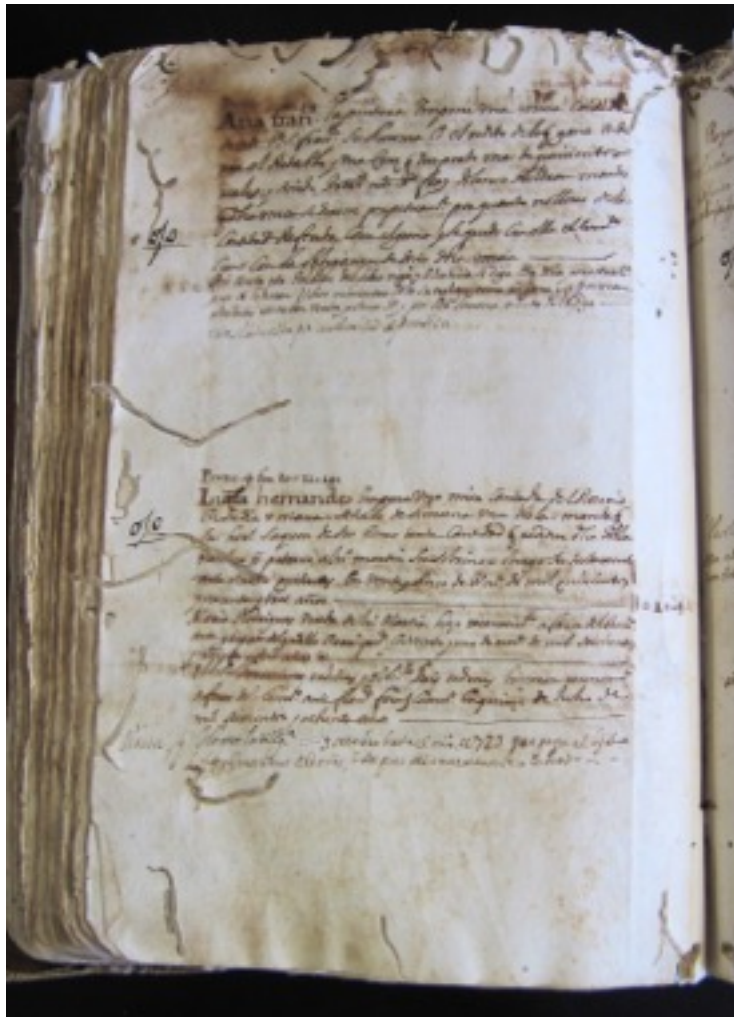


Fig. 96. Libro de misas 277. No se considera necesaria la transcripción. (A.H.P.T.)

Testamento de Ana Francisca. P.N. 1247, f. 242v-246

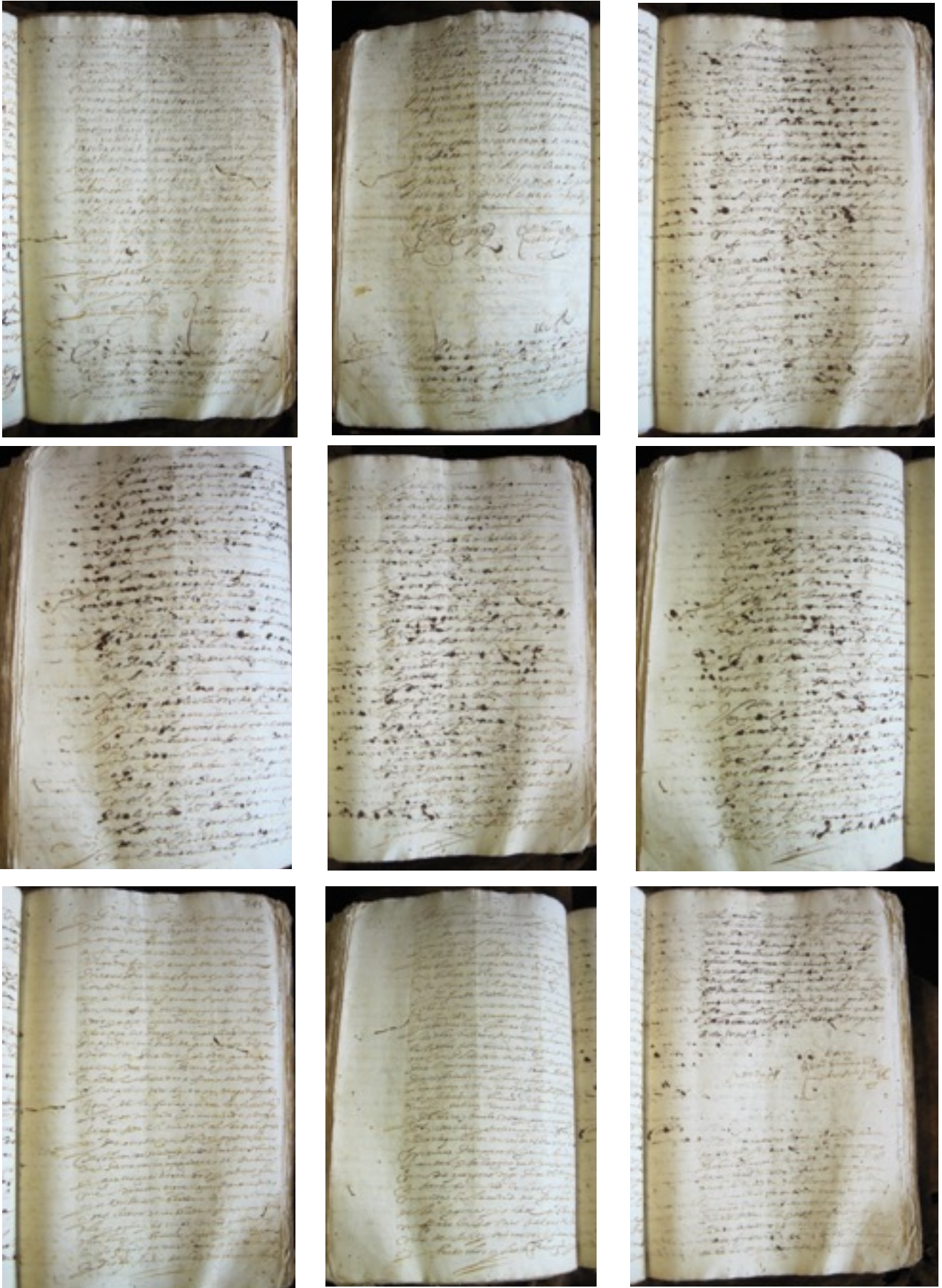


Fig. 97. P.N. 1247. Testamento de la doradora Ana Francisca. Fol. 242 v- 246. (A.H.P:T.)

En el nombre de Dios amén sepan cuantos esta carta de testamento y última voluntad vienen como yo Ana Francisca viuda de Gaspar Núñez doradora vecina de esta ciudad estando en una cama enferma del cuerpo y sana de la voluntad de mi juicio y entendimiento natural cual Dios fue servido de darme creyendo como creo en el misterio de la Santísima Trinidad Padre y Hijo y Espíritu Santo y un solo Dios verdadero debajo de cuya creencia protesto vivir a morir poniendo por mi intercesora a la Virgen María Señora Nuestra y a los santos apóstoles y demás santos y santas de la corte celestial del Cielo para que sean servidos de acompañarme mi alma y liberarla de todo peligro hasta la presencia de mi Señor Jesucristo donde por sus preciosos ruegos merezca su santa gloria otorgo que hago y ordeno mi testamento en la manera y forma siguiente.

Primeramente mando mi ánima a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió por su preciosa sangre y el cuerpo la tierra do fue formada que a ella sea reducido.

Item quiero y es mi voluntad que si de esta enfermedad en que estoy muriere mi cuerpo sea sepultado en el convento del Señor San Francisco de esta ciudad en la sepultura que se me señalare para lo cual quiero ser enterrada en el hábito del Señor San Francisco que desde luego pido y demando que se pague la limosna acostumbrada.

Ítem mando me acompañen los señores beneficiados de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios y de Nuestra Señora de la Concepción y se me digan de cuerpo presente las misas cantadas y realizadas a la disposición en (?) todo y manera que quisieren mis albaceas porque fío de ellos lo harán como quien son.

Ítem mando me acompañe la Misericordia del hospital real de Nuestra señora de los Dolores de esta ciudad y sepa de la limosna acostumbrada.

Ítem mando a las mandas forzosas Redención de cautivos y Casa santa de Jerusalén a cada una un real con que desde luego los aparto de mis bienes.

Item declaro que no tengo herederos forzosos ascendientes ni descendientes declárololo para que conste.

Item dejo por mis bienes las casas de mi morada que son en esta ciudad lindando por un lado con casas del capitán don Gerónimo de Bustamante y por delante calle Real que va de la cárcel a San Cristóbal y por otro con calle Real que va señor Santo Domingo no todavía y conocida.

Ítem declaró dejó cuatro esclavos y esclavas llamados Lucrecia y Lucía Antonio y Diego.

Ítem tres baúles de mi ropa de vestir sillas y cuadros y omenaje de casa todo lo que pareciere de puertas adentro.

Ítem diez y ocho o veinte pipas vacías y en ellas como seis llenas poco más o menos.

Ítem dejo un tributo de cuatro fanegas de trigo que me pagan de tributo en cada un año en el término de Arafo en Candelaria el cual quiero que me impongan en misas perpetuas a voluntad y disposición de mis albaceas.

Ítem declaró que una mujer que de presente no me acuerdo vecina de la isla de Fuerteventura me debe mil y tantos reales que parecerá por papel que está en mis legajos mando se cobren.

Item declaro que soy deudora a las monjas del convento de señora Santa Clara de esta ciudad de seis mil reales que recibido para un retablo que le había que dorar téngole aparejado valdrá los costos que hecho mil reales; Y así mismo han recibido quinientos reales de unas andas que le doré. Mando que ajustada cuenta se le pague lo que se les debiere.

Ítem debo un hombre de Santa Cruz doscientos y cincuenta reales que me había dado para durarle unas andas mando se le devuelvan las andas y la dicha cantidad.

Ítem declaró que tenido cuentas con el reverendo padre maestro fray domingo de Herrera vicario Provincial Y no le debo nada Y ni me debes cosa alguna declárololo para que conste.

Item declaro que he tenido cuentas dares y tomares con Juan González Puga y no me debe nada ni yo a el susodicho declárololo para que conste.

Ítem declaró que debo trescientos reales a mi primo fray Juan Lozano de la Orden del señor Santo Domingo mando se le paguen de mis bienes.

Item quiero y es mi voluntad que un esclavo del color mulato llamado Diego lo haya y le lleve para sí su paternidad el padre maestro fray Domingo del Herrera vicario provincial de los conventos de estas islas para que haga de él y disponga como cosa suya por muchas Y buenas obras que de su paternidad he recibido dignas de mayor remuneración el cual dicho esclavo es sujeto a servidumbre.

Y para cumplir y pagar este mi testamento mandas y legados de él nombro por mis albaceas testamentarios a su paternidad reverendísima el padre fray Domingo de Herrera vicario provincial de estas islas de los conventos del Señor Santo Domingo, y a Juan Díaz Oramas notario del Santo Oficio de la Inquisición ambos a dos y a cualquiera de ellos in solidum a los cuales ruego y encargo lo acepten por mí porque Dios Nuestro Señor depare quien haga otro tanto por ellos y le estoy poder para que entren en mis bienes y los vendan en pública almoneda o fuera de ella y hagan y cumplan todo lo que aquí tengo dispuesto según y de la forma que con los susodichos lo tengo tratado y comunicado aunque sea pasado el año del albaceazgo.

Y después de cumplido y pagado este mi testamento mandas y legados en él contenidos en el remanente que quedare de mis bienes y cuálesquiere derechos y acciones que me tocaren en cualquier manera dejo por universal heredera a mi alma y declaro no tener herederos forzoso como llevo dicho y quiero y es mi voluntad que todos los dichos bienes y herencia se gasten y distribuyan el sufragios por mi alma a la voluntad y disposición de los dichos mis albaceas por haberles comunicado y tratado la disposición que han de tener y ser personas buenos cristianos y de quien espero y tengo confianza lo cumplirán lo cumplirán así y les relevo de toda obligación de haber de dar cuenta a ninguna persona ni justicia eclesiástica ni secular de si está cumplido el dicho testamento o no lo está y ninguna de las dichas justicias se las pueda tomar ni entrometerse en ello porque así es mi voluntad y quiero que se guarde sin que se innove en cosa alguna.

Y si cualquiera de las dichas justicias se quieren entrometer en la dicha distribución de dichos bienes oh si está o no cumplido este testamento y disposición de él por el mismo caso hayan y hereden los dichos mis bienes los dichos albaceas y hagan de ellos lo que les pareciere atento no tengo heredero forzoso cuya institución de herencia les hago de todos mis bienes derechos y acciones como mis universales herederos.

Y revoco y anuló todos y cualquier testamentos y condicilios y mandas que hubiere hecho por escrito o de palabra antes de éste o en otra manera para que no valgan en juicio ni fuera de él y sólo quiero que valga este mi testamento que ahora otorgó por mi última y postrera voluntad en las casas de mi morada en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna Isla de Tenerife en dos días del mes de junio de mil y seiscientos y cuarenta y cinco años y la otorgante a quien yo el presente escribano doy fe conozco ser la contenida lo firmó de su nombre siendo presentes por testigos el licenciado Diego Felipe de Barrios beneficiado y comisario del Santo Oficio de la Inquisición Lucas Pérez vecino del Hierro, Gonzalo García oficial de zapatero, Juan Pérez del mismo oficio y Domingo Hernández vecinos de esta ciudad.

Otrosí declaro que me es deudor el padre fray Jacinto Fernández de la Orden del Señor Santo Domingo de la cantidad que parecerá por escritura ante el presente escribano por cuya cantidad le tengo ejecutado mando de cobren testigos los dichos fecha ut supra.

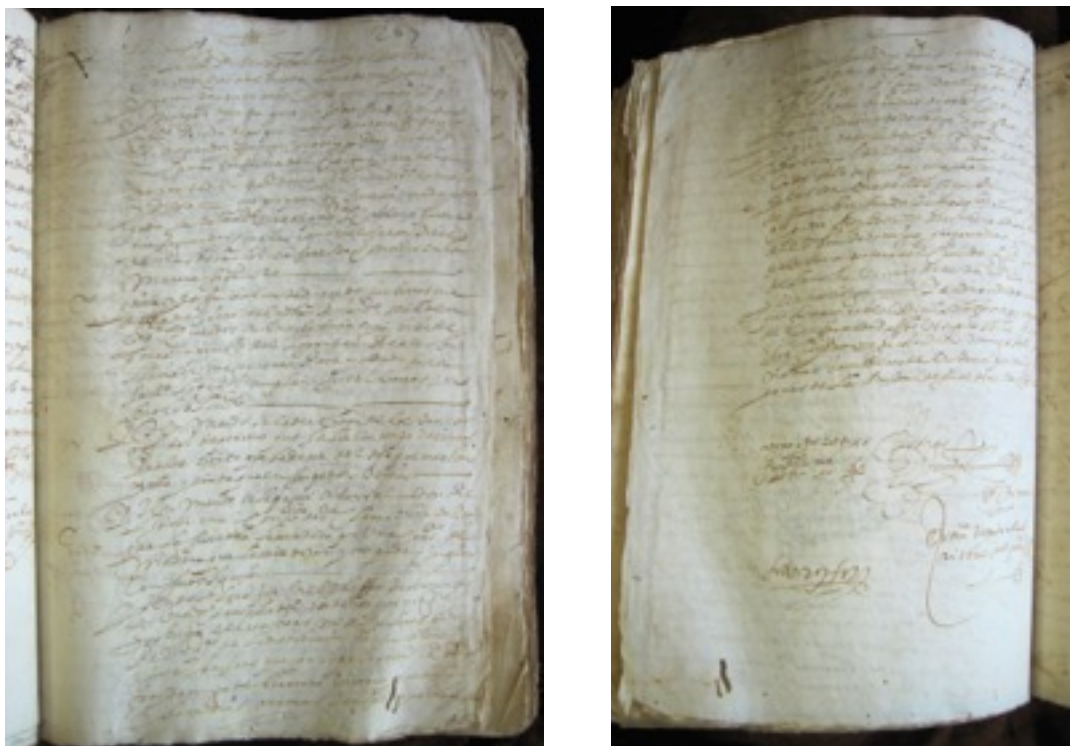
**Condición. P.N. 1247, f. 267-267v**

Fig. 98. Condición de Ana Francisca. P.N. 1247. f. 267-267 v. (A.H.P.T.)

En la ciudad de San Cristóbal de esta isla de Tenerife en once días del mes de junio de mil y seiscientos y cuarenta y cinco años ante mí el presente escribano público y testigos de infra pareció presente Ana Francisca viuda de Gaspar Núñez doradora vecina de esta ciudad a quien doy fe que conozco estando en cama enferma del cuerpo y sana de la voluntad en su juicio y entendimiento natural y dijo que por cuánto tiene ordenado y otorgado su testamento ante el presente escribano quiere que se guarde y cumpla como en él se contiene demás de lo cual hace este codicilio en la manera siguiente.

Quiere y es su voluntad que de sus bienes que deja declarados en dicho testamento se le den cincuenta ducados a una sobrina suya hija de Gonzalo Pérez vecino de lugar del Realejo llamada Magdalena para ayuda de su casamiento lo cual cumplan sus albaceas inviolablemente.

Item mando se le dé a Juan de Betancor oficial de pedrero que salía conmigo doscientos reales ciento que le debía del tiempo que me acompañó y ciento que en su poder tenía.

Item mando se le pague a San Salvador religiosa en el convento de Santa Clara ochenta reales que la susodicha le había dado por una cruz de madera que le había de dar y no pudo cumplir con su obligación.

Ítem declaro que en el dicho su testamento en una cláusula de él ordenó que ningunas justicia eclesiásticas ni seculares pudiesen pedir cuentas de la distribución de sus bienes a sus albaceas que son su paternidad el padre maestro fray Domingo de Herrera vicario provincial y Juan Díaz Oramas y en caso que lo hiciesen heredasen sus bienes quiere que quien los haya de heredar sea y se entienda su paternidad el padre maestro provincial fray Domingo de Herrera y no el dicho Juan Díaz Oramas y en esta parte revoco todo lo que a su favor suena porque ésta es su terminada voluntad todo lo cual de dicho testamento y éste codicilio se guarde y cumpla como en ellos y en cada uno de ellos se contienen y lo firmó de su nombre siendo testigos Domingo Hernández el padre fray Bartolomé de Estrada de la Orden del Señor Santo Domingo Gregorio Díaz Juan Pérez de Vitoria portero del Cabildo Francisco Gómez de la Mota vecinos de esta ciudad.



Y aunque dijo la otorgante que firmada este codicilio no firmó por la gravedad de su enfermedad fecha *ut supra* testigos los dichos el padre fray Bartolomé de Estrada Domingo Hernández Gregorio Díaz Juan Pérez de Vitoria portero Francisco Gómez de la Mota vecinos de esta ciudad.

*Inventario de los Bienes de Ana Francisca. P.N. 1247, f. 276-277v*

Fig. 99. Inventario de los bienes de Ana Francisca. P.N. 1247 f. 276-277v. (A.H.P.T.)

En la ciudad de San Cristóbal de esta isla de Tenerife en catorce días del mes de junio de mil seiscientos y cuarenta y cinco años su merced el capitán y sargento mayor don Alonso Inclán y Valdés corregidor y capitán a guerra de esta Isla y La Palma por Su Majestad dijo que por cuanto Ana Francisca doradora es muerta y pasada de esta presente vida y porque conviene a buena administración de justicia por si en algún tiempo parecieren herederos a sus bienes y si hubiere

tercero a ellos mandaba hacer y haga inventario de los bienes y cosas siguientes que quedaron por muerte de la susodicha.

Primeramente veinte pipas las siete con vino y las demás vacías en la bodega.

Ítem las casas de su morada linda por un lado con casas del capitán Gerónimo de Bustamante y por delante Calle Real y calle que va a el convento el Señor Santo Domingo.

Item la madera de un retablo aparejado que es del convento de Señora Santa Clara de esta ciudad con sus columnas.

Ítem un escritorio y en él dentro algunos papeles envueltos de colores.

Item un catre dorado y barniz colorado.

Item un pabellón tasfisira (sic) de seda de las Indias de color con su manga qué se dice que es del capitán Miguel Guerra.

Ítem tres colchones.

Item tres baúles con las cosas siguientes.

Una imagen de Nuestra Señora.

Ítem una imagen de lo mismo que dicen ésta y la de arriba este el maestre de campo don Laurencio Perera de Ponte y Lugo.

Item una hechura de bulto del Señor San Juan.

Item una imagen del Santo Cristo para aderezar dicen es del convento del Señor Santo Domingo.

Ítem diez sábanas de crea lienzo casero de cama.

Item siete almohadas labradas las unas de seda y otras hilo amarillo.

Item tres camisas de mujer.

Item un rodapiés de cama labrado de azul.

Item una colcha de catalufa labrada de seda y oro usada.

Item un cobertor colorado bordado.

Item otra rodapiés verde.

Item un espejo con baqueta de moscobia dorado.

Item seis pañuelos digo son catorce pañuelos de mesa de lino casero y otros seis usados.

Item una saya y jubón de calufa de seda y lana amarilla y verde.

Item unas naguas de damasquillo viejas.

Item una saya de baeta negra Y dos jubones de tafetán uno viejo y otro nuevo; dos mantos de seda.

Item un jubón de lamán aguerada guarnecido con galón de plata.

Item otro jubón de damasquillo de damasquillo usado.

Item una ropilla de tafetán negro.

Item una manteama de tafetán negro.

Item un tapete usado.

Item diez cuadros pequeños de medio cuerpo.

Item diez cuadros grandes de diferentes devociones.

Item una petaca y una arca pequeña de pan.

Item dos esportillas la una con diez y seis papeles de diferentes colores y la otra de color que llaman bol.

Item un lebrillo de amasar.

Item una pipa con un poco de vino.

Item una mesa de amasar.

Item tres fanegas de trigo poco más o menos.

Item un bufete de cobamo (?).

Item un armario.

Item una cana de lanilla verde.

Item un bufete pequeño.

Item dos cojines viejos.

Item seis sillas de cadera.

Item una caldera nueva y otra vieja y una sartén y un asador y cuatro platos de pisa.

Item un garnero y dos cedazos.

Item tres esclavos llamados Lucrecia Lucía y Antonio que aunque son cuatro el uno es del padre provincial.

Todos los cuales dichos bienes su merced el dicho corregidor los puso de manifiesto en poder de Juan González Puga oficial de carpintero vecino de esta ciudad el cual dijo estando presente que se constituía y constituyó por depositario de ellos y tenerlos de manifiesto y no acudir a persona alguna con ellos si mandato expreso de su merced y de ello se obligó en forma de derecho con su persona y bienes y lo firmo siendo testigos Gonzalo López y Juan Estévez y Domingo Hernández vecinos de esta ciudad.

*Testamento Juan González de Puga. P.N. 1405*

Fig. 100. P.N. 1405. Testamento del maestro Puga. (A.H.P.T.)

Protocolo Notarial 1405. 13 Marzo, 1635. Garachico

## LÁMINA 1

/En la ciudad de San Cristobal de Lag[una]/de Tenerife a treinta y un dias del mes de henero /de mill y seissientos y quarenta y siete / Juan Gonsales Puga carpintero vecino della / estando en los cassas de su morada acostado / en cama en su juicio y entendimiento / natural a lo que paresse y enfermo / ante mi el escrivano (?) / dixo que el tiene otorgado su testamento / ante el presente escrivano en veinte y uno / de febrero del año passado de mill y seissientos y quarenta y sinco a que se remite agora / por via de codiçilio hordena y manda / lo siguiente: / Lo primero que siendo nuestro señor servidor / llevarle su cuerpo sea enterrado / en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los / Remedios desta ciudad en la en la sepul- / tura donde lo esta Ysabel Puga (?) / hija y por quanto en el dicho testa- / mento mandava dezir missas en / San Francisco y ofiçios y la

forma de su / funeral agora dicho quiere se haga de la / dispusision y voluntad de Maria Lorenzo / su muger y lo que ella dispusiere /

#### LÁMINA 2

En quanto a esto esso se haga y no / otra cossa porla sastisfaçion que / tengo se ajustara conforme del tienpo en / que se hallare mediante padecer / enfermedad larga / que por qual en el dicho / su testamento / mandava se ajustase con Salvador / de / Villarreal la quenta de la manufactura / de carpinteria de las cassas de Juan de Castro / y despues se ajusto la quenta que no se le / deve cossa alguna y se dieron cartas / de pago assi lo declara y esta la / firma de tal / yten que sien ducados que avia prestado / a Ana Francisca la Pintora declara /se los pago por ella el padre Fray Gonzales / Manuel de la horden de San Francisco / yten dize que por que en el dicho testamento man- / dava se ajustasse la quenta con el canonigo / don Juan Sandoval de Aguiar y se le pagasse / porque esta quenta la tiene ya ajustada / y liquidamente de ¿? toda la / que an tenido le deve este otorgante / al dicho canónigo mill y sietesientos y doze reales / manda se le paguen de sus bienes y assi / lo declara y que en esta cantidad y / resto queda comprehendidos los papeles / que uviere / yten que por orden de doña Magdalenas/

#### LÁMINA 3

de Cabrera le ha hecho un retablo para / la iglesia de Nuestra Señora de Francia que tiene / y consertado en ochoçientos reales a cuya quenta / se a dado la pipa de vino que declara en su / testamento y despues otras partidas de / que le a dado resivos a ellos se remite / ajuste de la quenta y pagando el resto / se le entregue su retablo / yten declara que a su cargo tiene el hazer / un retablo como lo tiene por ya acabado / en lo que toca a la carpinteria para la / iglesia de Santa Clara desta ciudad y de / la manufactura y madera de carpintería / esta pagado de Angela de san Bueno Ben- / tura abadesa que fue de dicho conbento / y tambien tiene a su cargo el dorarlo como / ya lo esta / y solo falta el darle los matizes / que en su cassa con su gente se esta haziendo y se / acavara con el (...) de dios presto y esto / de dorar y matizar esta consertado en dies / mill reales poniendo como a puesto el otorgan- / te el oro y los (?) y a quenta destes / dies mill reales a tomado a su cargo el cobrar / como tiene cobrados del padre fray Domingo de / Herrera por Ana Francisca seis mill y dusientos reales / que quiere y manda se le de quenta al dicho / conbento y encarga a la dicha su muger / acabe de perficionar dicho retablo/

#### LÁMINA 4

y lo entriegue pagandole primero el / resto que son tres mill y ochoçientos reales / yten declara deber al padre fray Juan Manuel prior / del convento de Consolaçion de Santa (?) / quatro reales y a Antonio Ferrer vecino de / Santa Cruz sinquenta reales por el valor de una / canastra de sardinas y mas le debe nuebe / a los de sierra manda se les pague / yten declara que por este presente mes de / henero debe a el ospital desta ciudad dos / pagos de (...) de quinze ducados en cada / un año a cuya quenta a pagado a Manuel Go- / mes boticario lo que dexere aver / retenido y el resto se pague / yten declara que al conbento de Santa Catalina de / Çena desta ciudad paga veynte y cinco reales de / redicto en cada un año y por quenta de dos / ultimos pagos que se cunpliran por abril / deste año (...) quatro hacheros (?) / sia de (...) con su madera y dorados / de los cuales a entregado los dos y otros dos / tiene en su poder manda se entrieguen / pagando el resto / todo lo qual quiere se guarde / y cumpla por su codiçilio y ultima / voluntad con el dicho testa- / mento que deja en su fuerza y / vigor en (?) que no fuere con- / trario a este codiçilio y por el /

#### LÁMINA 5

tambien declara que Rosario Gonsales / en la (...) le deve sinquenta reales / que por el pago a Ana Francisca de un (?) que le / devia a fray Domingo de Herrera y assi /lo otorgo el dicho otorgante que yo / el susodicho de mi fe conozco el qual lo firmo / siendo testigos Manuel Martines procurador / y (?) / Sastre y Gonsalo Lopez y Josefe Perez / y Sebastian vecinos desta ciudad/

(Firmas)

*Juan González de Puga y Gaspar Núñez*





## ***Juan González de Puga***

Juan González Puga, procedente de Bayona, municipio situado en la parte meridional de Vigo y perteneciente a Pontevedra, es una de las figuras más destacadas en la primera mitad del S.XVII en el ámbito artístico canario.

Según Alfonso Trujillo, pasó una temporada en Sevilla, antes de su llegada a las islas. Fueron muchos los artistas procedentes de diversos puntos, como Portugal, Sevilla, etc, creando así escuelas con mezclas de estilos que irían determinando el estilo propio del retablo isleño.

Su primera residencia se fija en la isla de La Palma, hacia 1615 más o menos, donde contrae matrimonio con María Lorenzo, hija del carpintero Jorge González y Ana Lorenzo. Durante los años transcurridos en la isla su trabajo es destacable y loado. Es por ello que fue nombrado junto al maestro Domingo González, alcaide del oficio de carpintero en dos ocasiones, 1624 y 1625, por el antiguo Cabildo de La Palma.

Tras su estancia en La Palma, se trasladó a la isla vecina de Tenerife, más concretamente al puerto de Garachico, aunque no se sabe la fecha con exactitud. Existen documentos fechados de 1630, en donde ya aparece como vecino del territorio.

Para la fecha de 1630, ya había realizado una serie de importantes trabajos, como son:

- Retablo para nuestra Señora del Buen Pastor (Los Silos)
- Retablo El Lamero, ermita de San Antonio de Padua (Garachico)
- Tres grandes retablos para el convento de San Sebastián, conocido hoy en día como parroquia de Santa Ana.

Puga generó escuela. Su labor no era solitaria si no que contaba con un amplio número de colaboradores, oficiales, aprendices, etc. Durante los años transcurridos en Garachico, trabajó en múltiples ocasiones en el Convento dominico de San Sebastián donde decreta en un testamento de 1635, que quiere ser enterrado. Fallece en Garachico en el año 1647, y será el primo de su mujer, Gabriel Hernández de Oropesa, quien coja las riendas del taller.

## ***Gaspara Nuñez de Castro***

Gaspar Núñez es un importante pintor-dorador portugués del siglo XVII en las islas Canarias, y residente en la localidad de La Laguna. Contrajo matrimonio con la también pintora-doradora Ana Francisca dejándola viuda en el año 1627 al cuidado de la hija fruto del matrimonio<sup>151</sup>.

En el año 1620 se le encarga el dorado y pintado del retablo de San Cristobal en la iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios situada en La Laguna.

---

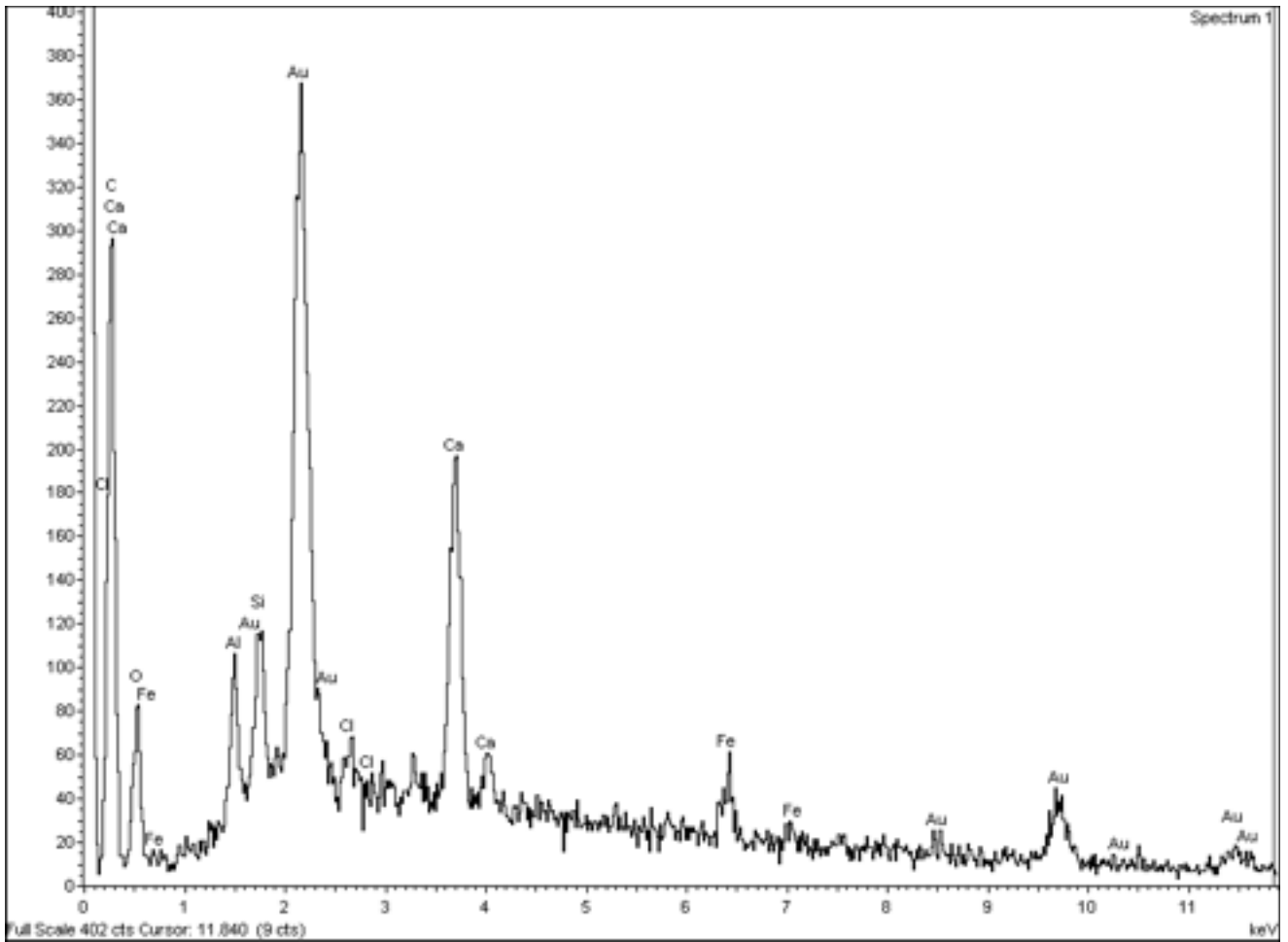
<sup>151</sup> TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso; "El retablo barroco en Canarias", p. 55 afirma que no hubo descendencia alguna de dicha unión.



*Resultados Microscopio de barrido SEM/EDX*

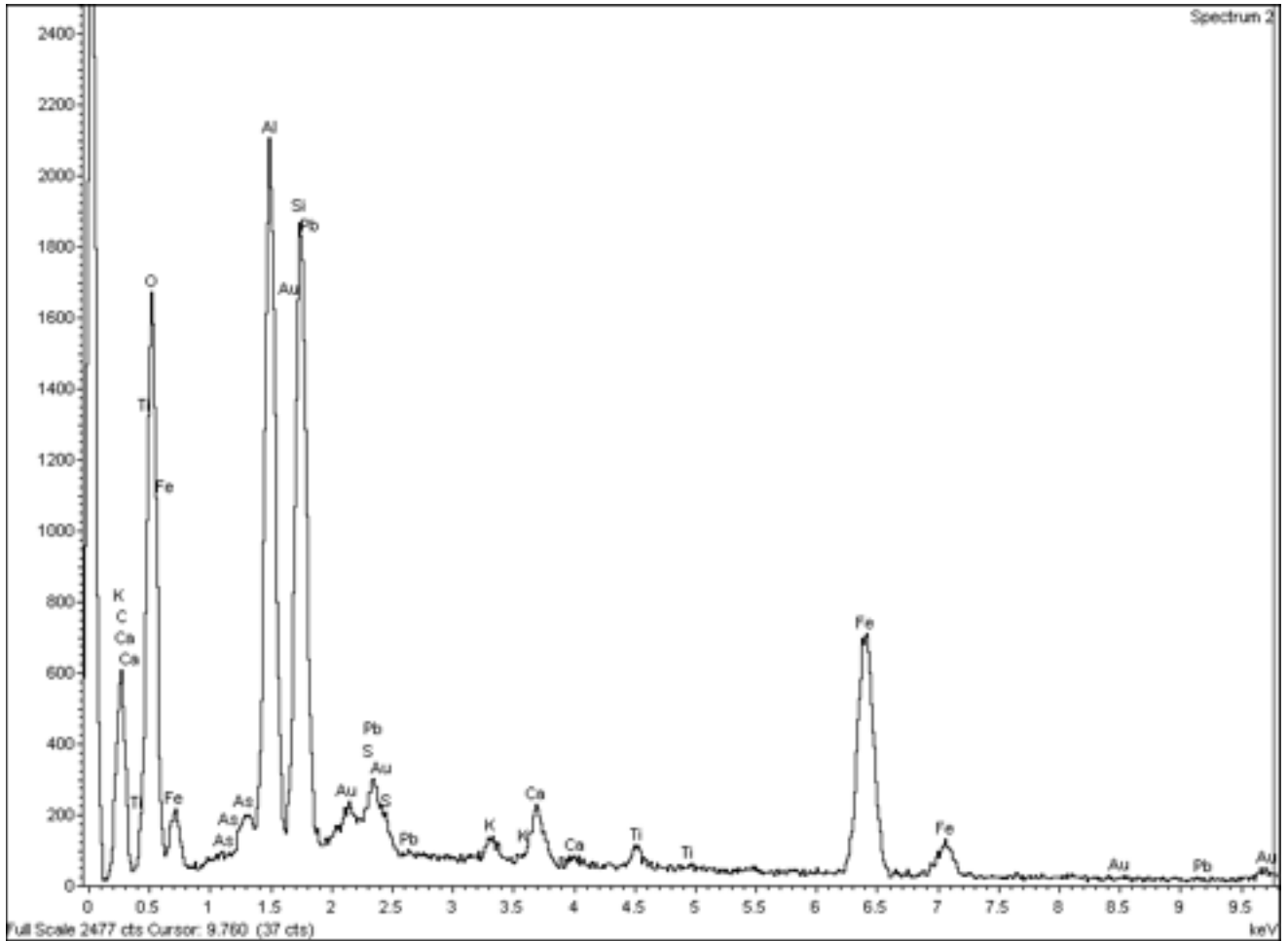


ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



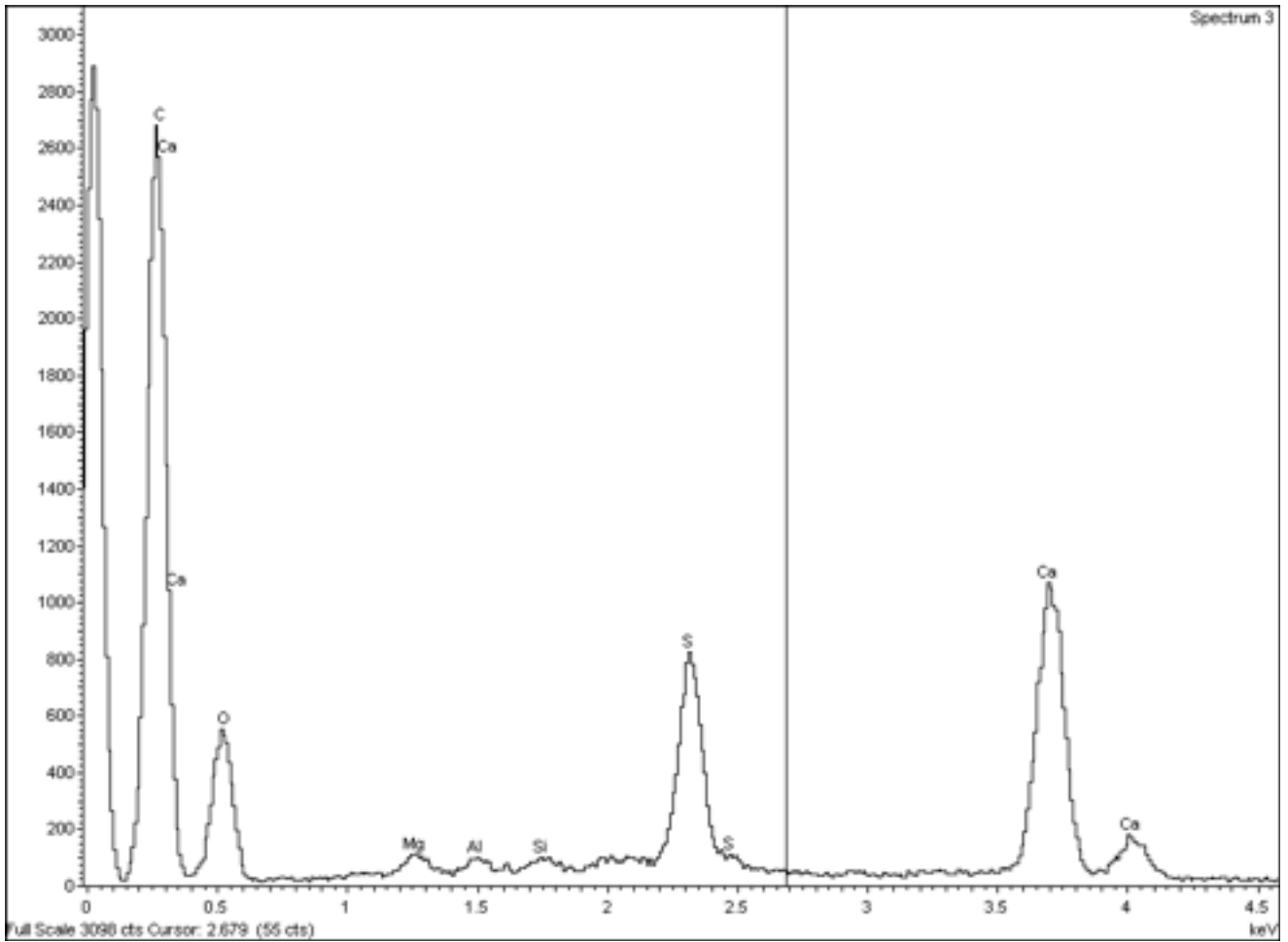
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de oro del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



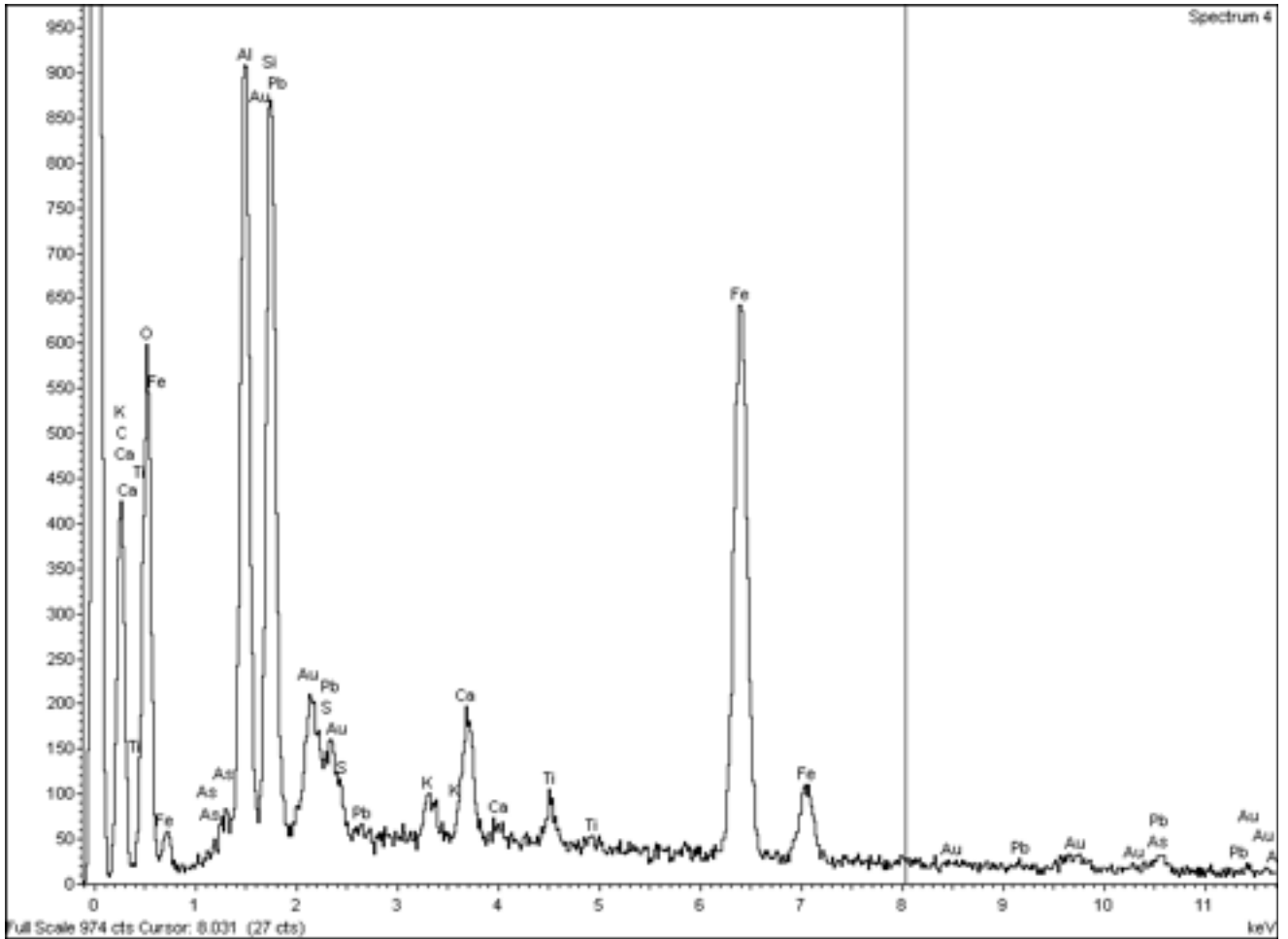
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de oro del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de bol del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

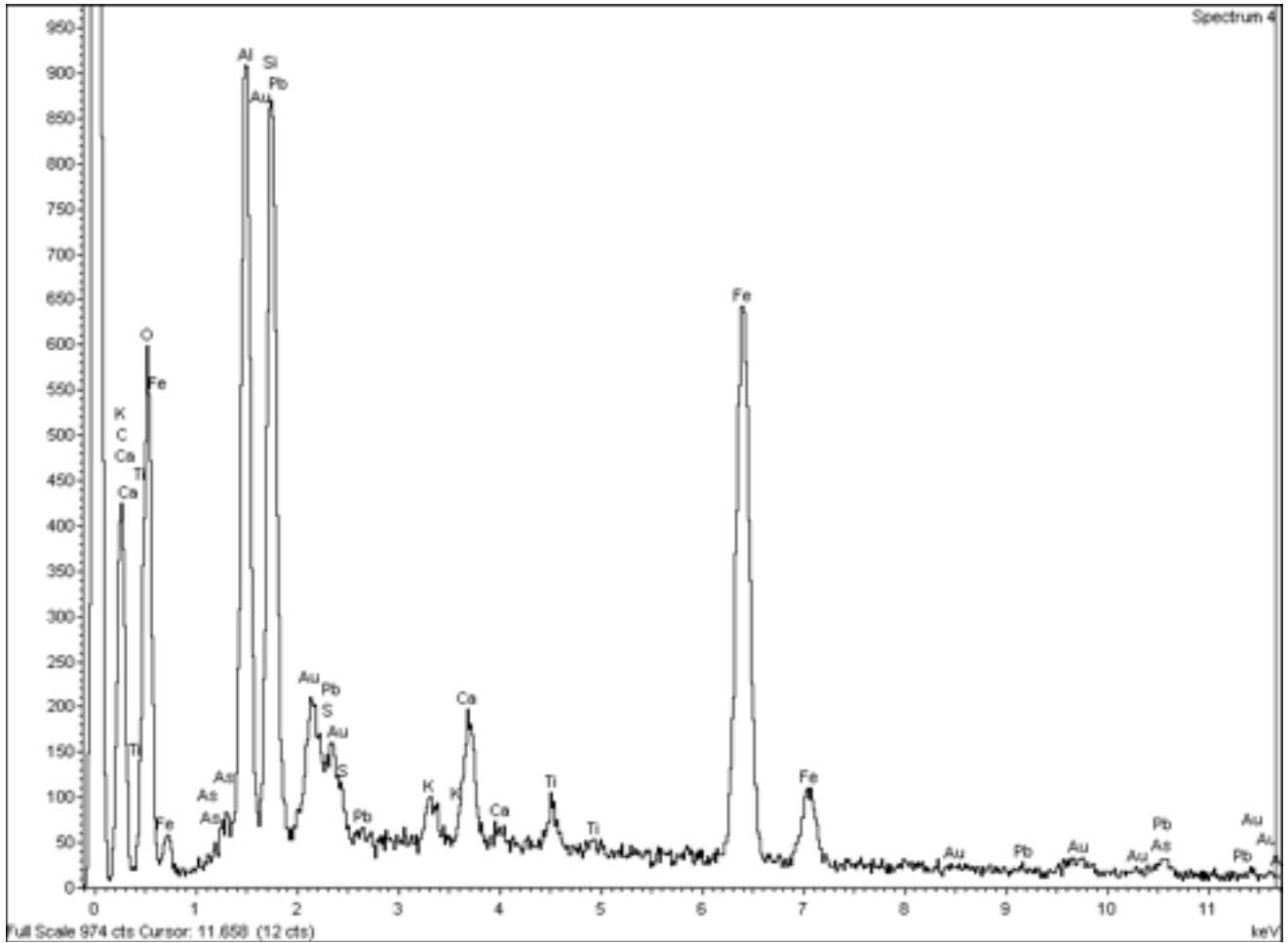
ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la segunda capa de aparejo, *gesso sottile*, del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

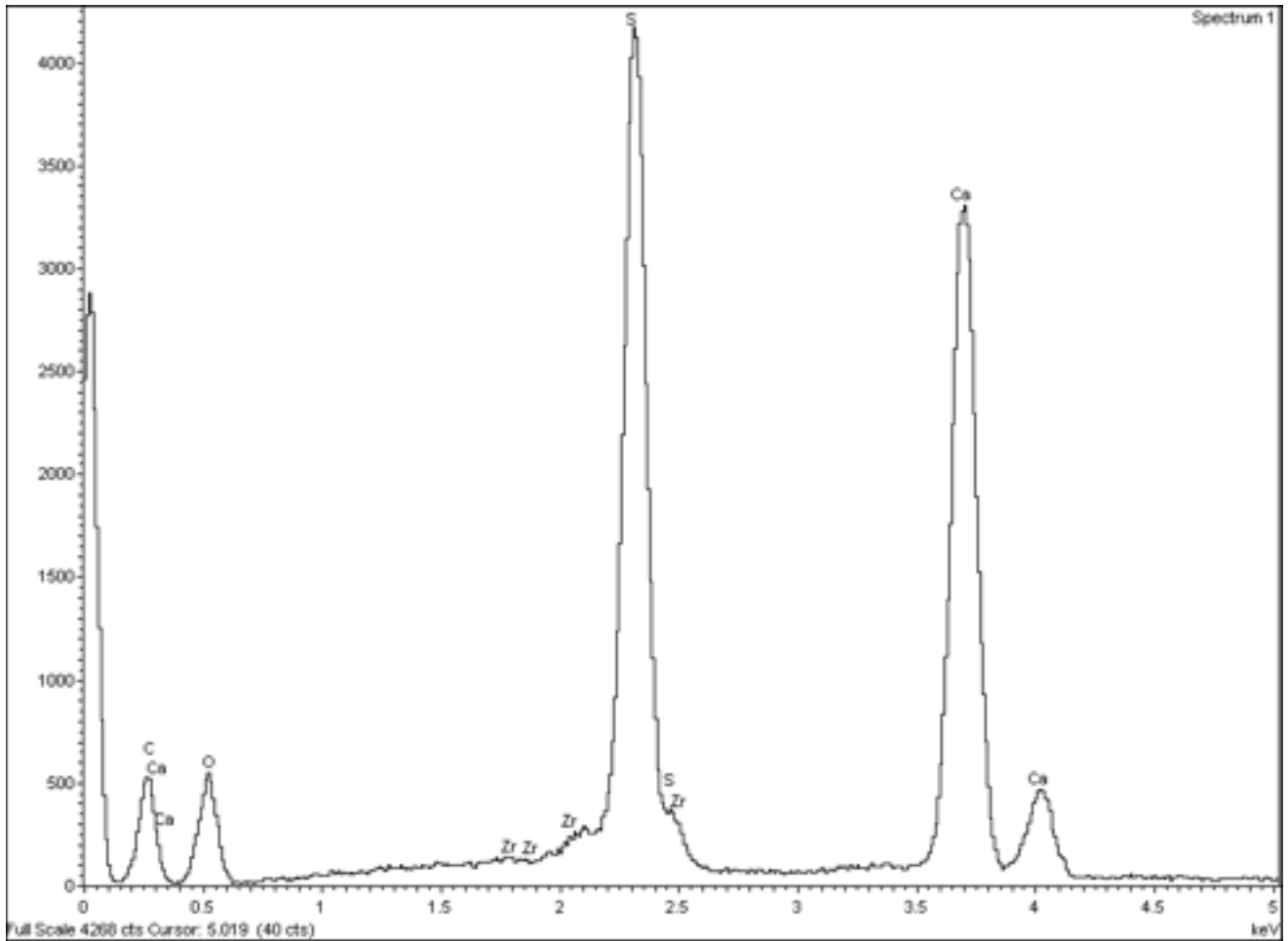


ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



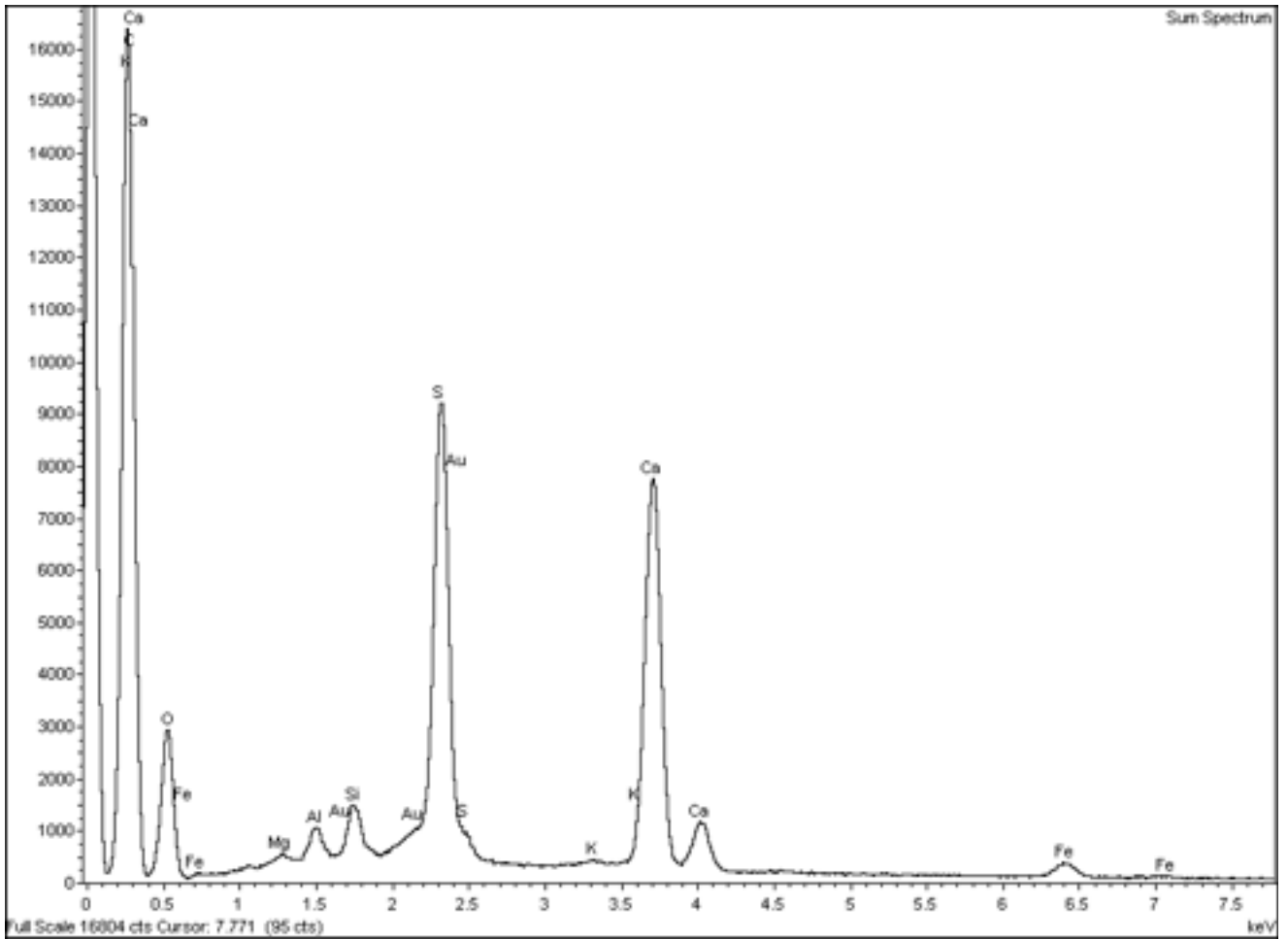
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la primera capa de aparejo, gesso grosso, del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015

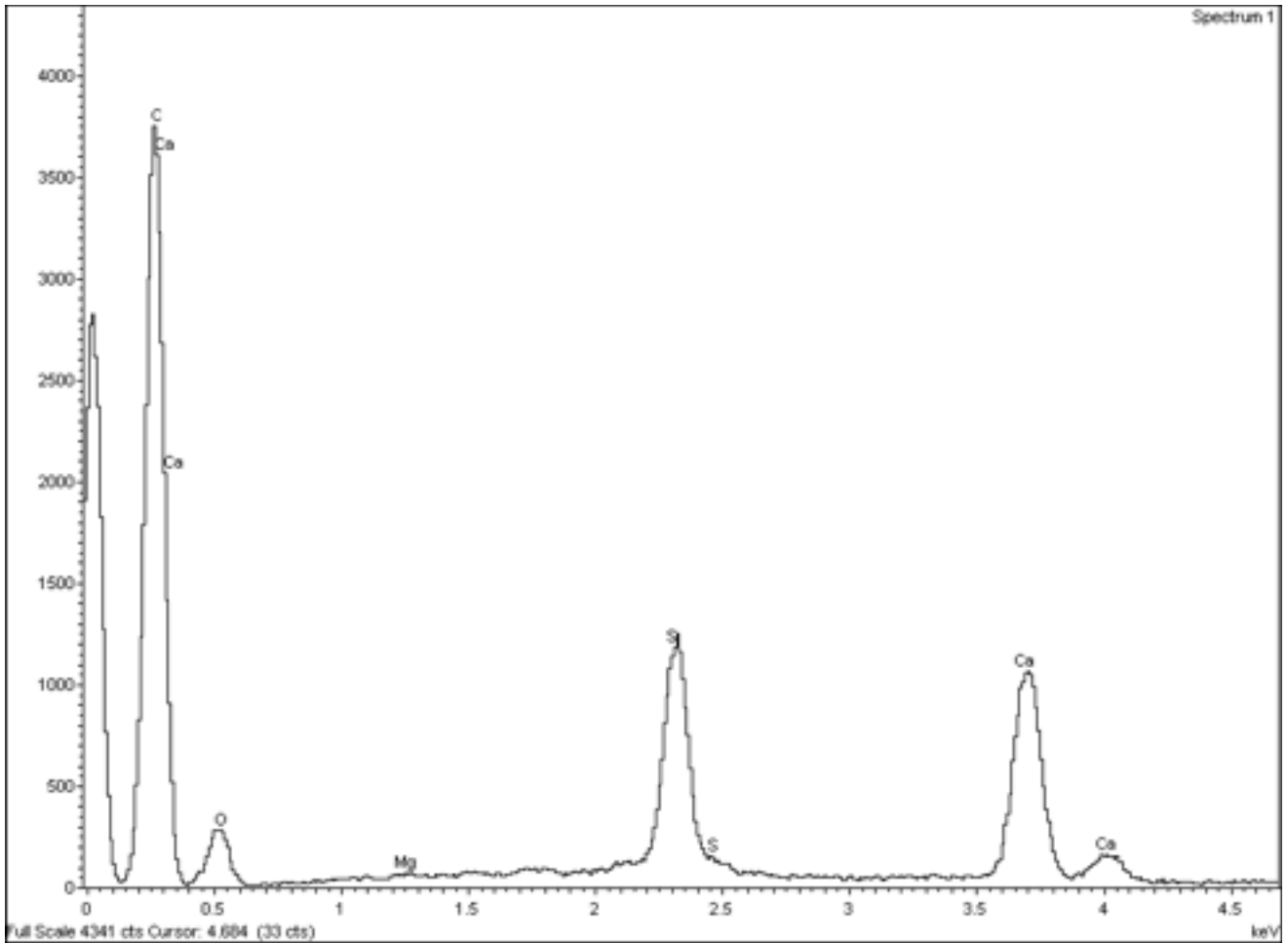


Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de aparejo del *gesso grosso*, del retablo Mayor de la iglesia de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015

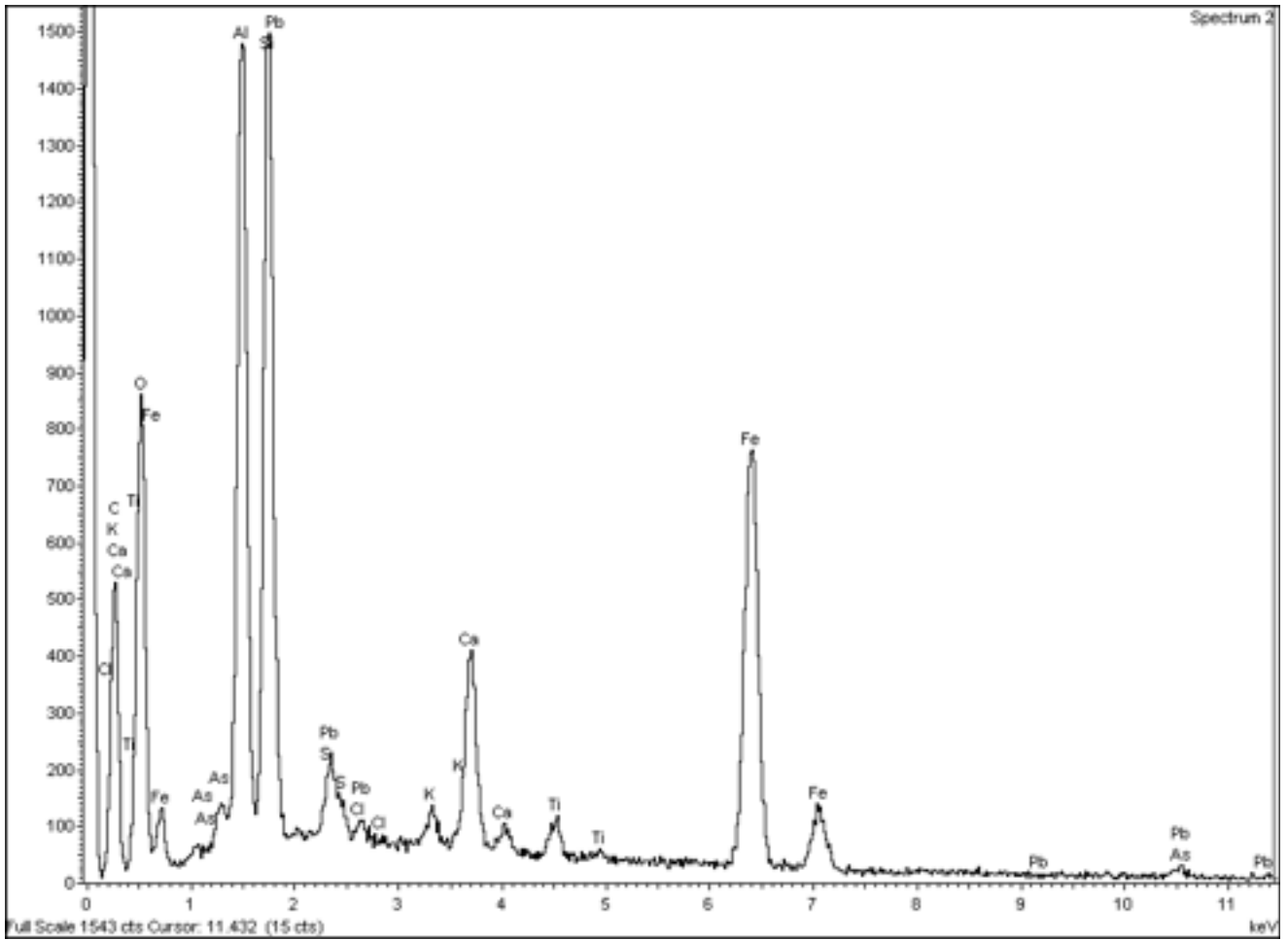


Comment: Lectura correspondiente al *mapping* de la micromuestra del retablo mayor de la iglesia de Santiago.



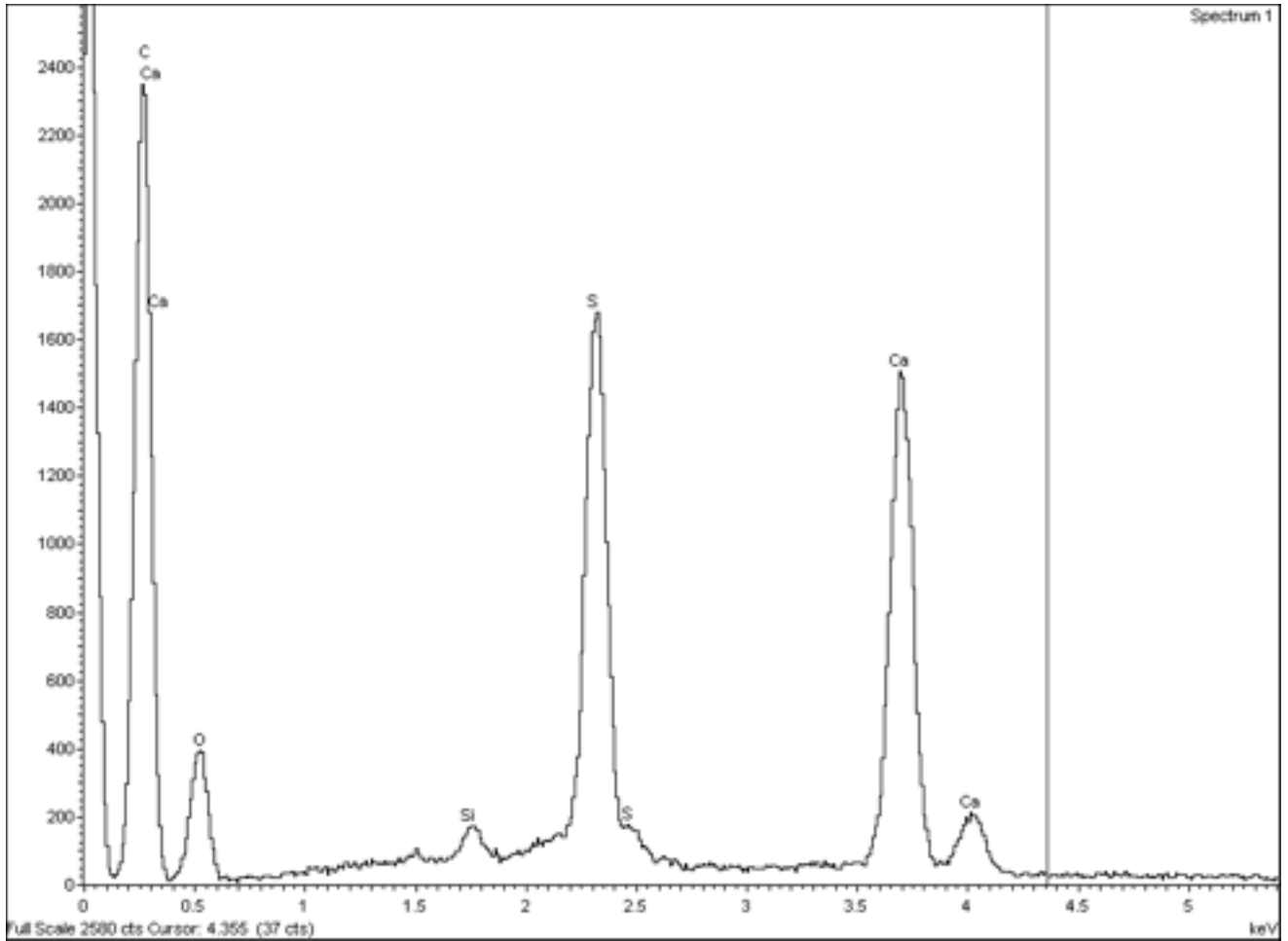
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de preparación, *gesso grosso*, del retablo del Rosario.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



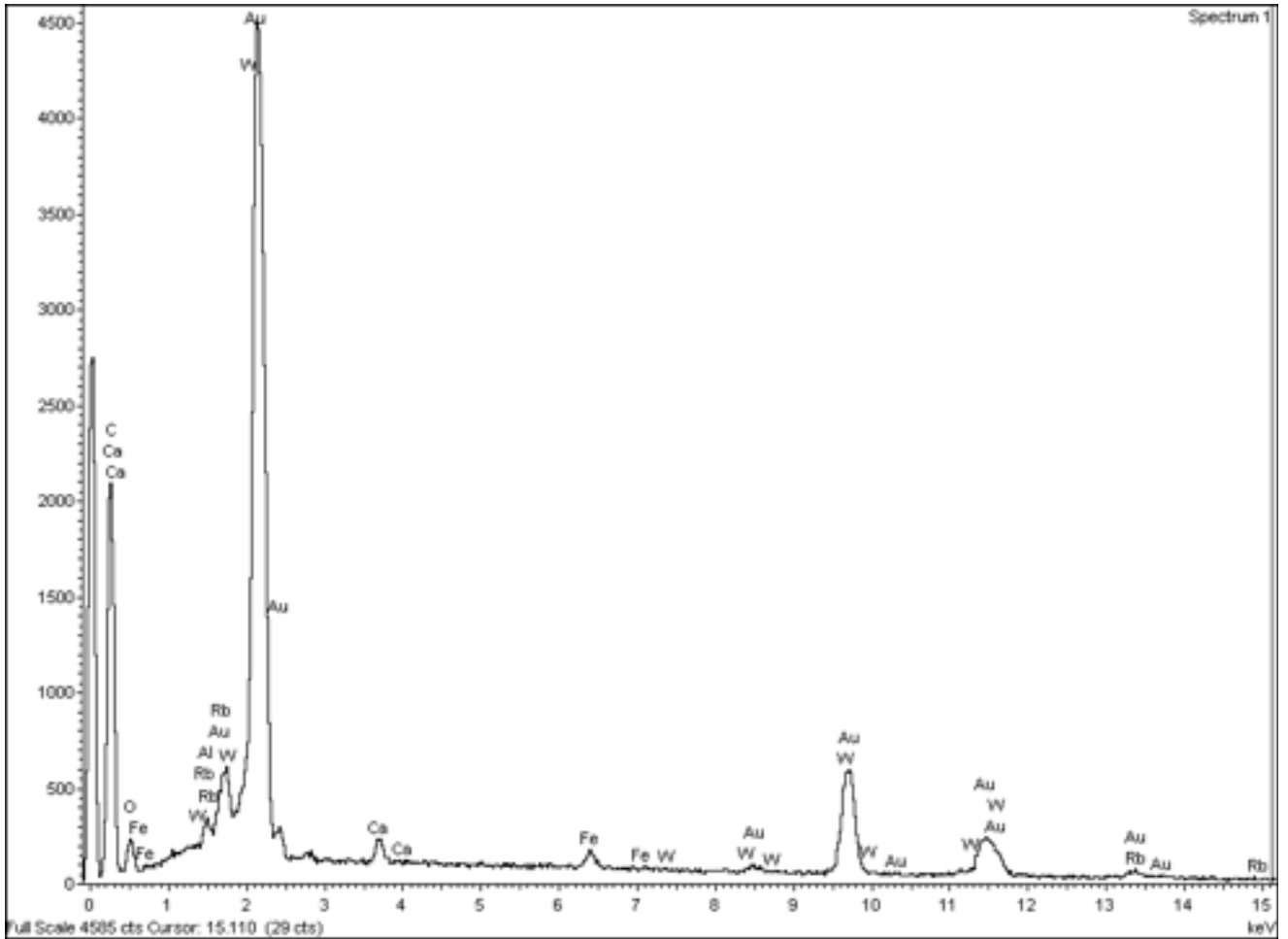
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de bol del retablo del Rosario.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



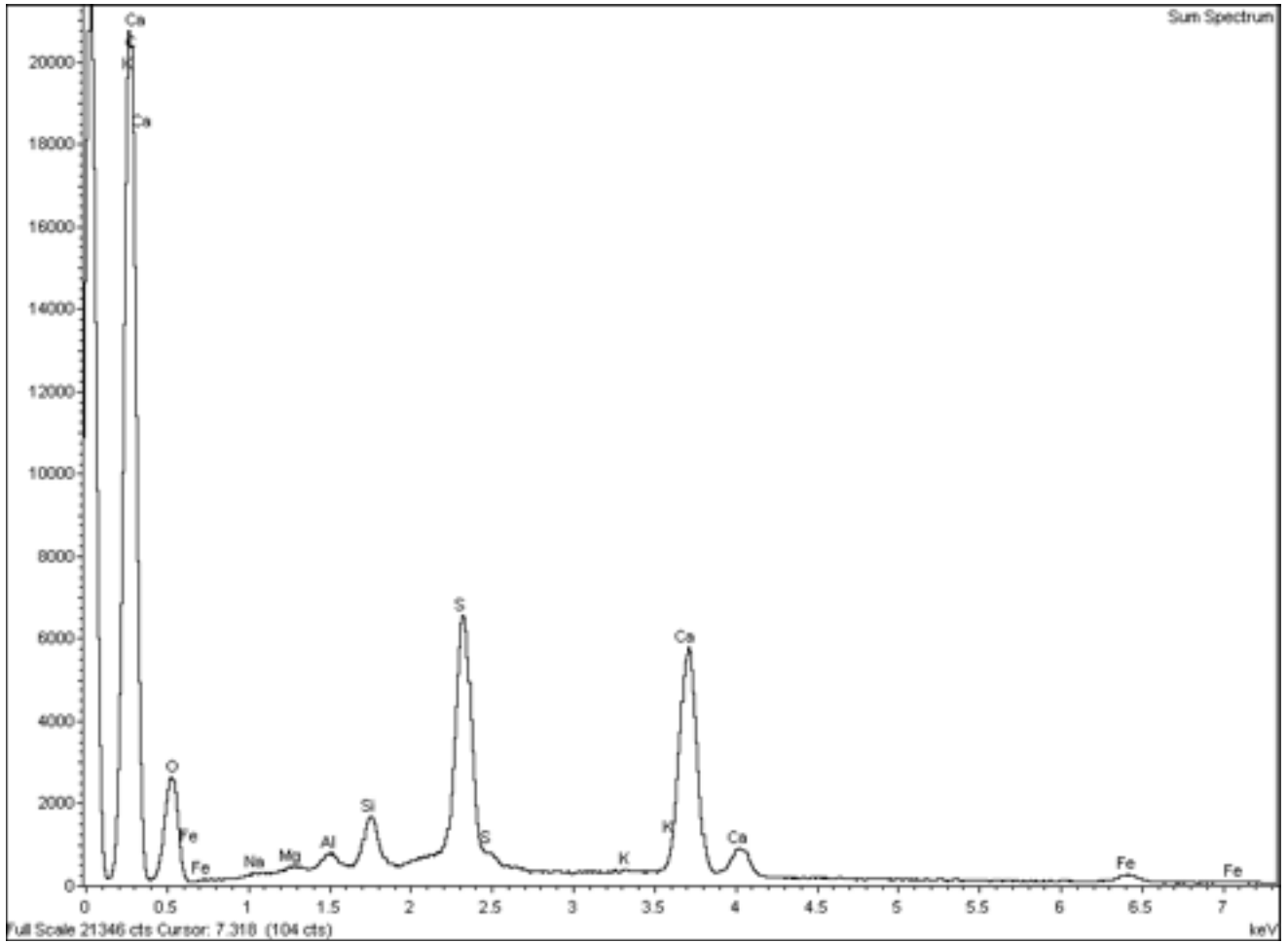
Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de oro del retablo del Rosario.

ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



Comment: Resultado de la lectura correspondiente a la capa de preparación, *gesso sottile*, del retablo del Rosario.

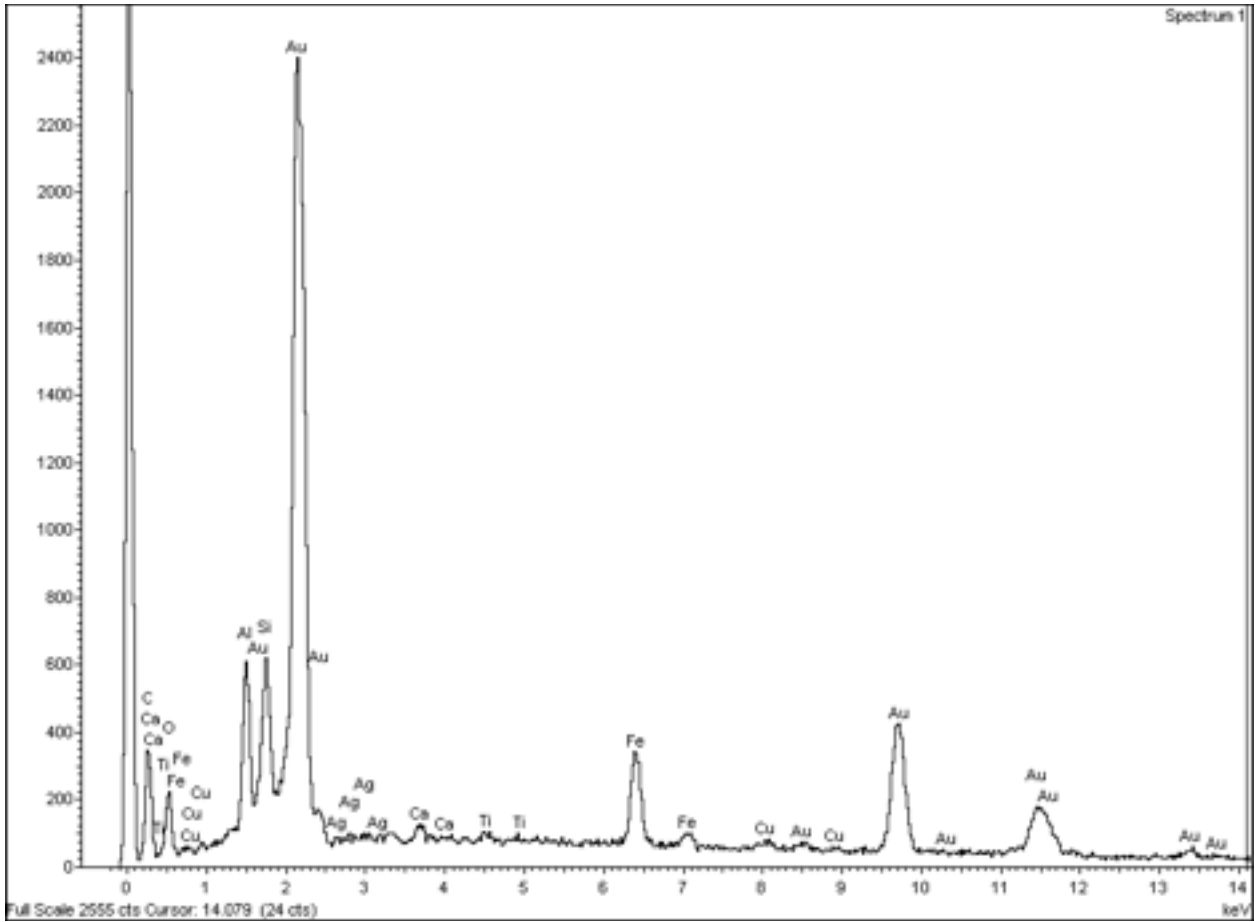
ID 36294 MARIANO PEREZ 20 05 2015



Comment: Resultado de la lectura correspondiente al *mapping* del retablo del Rosario.

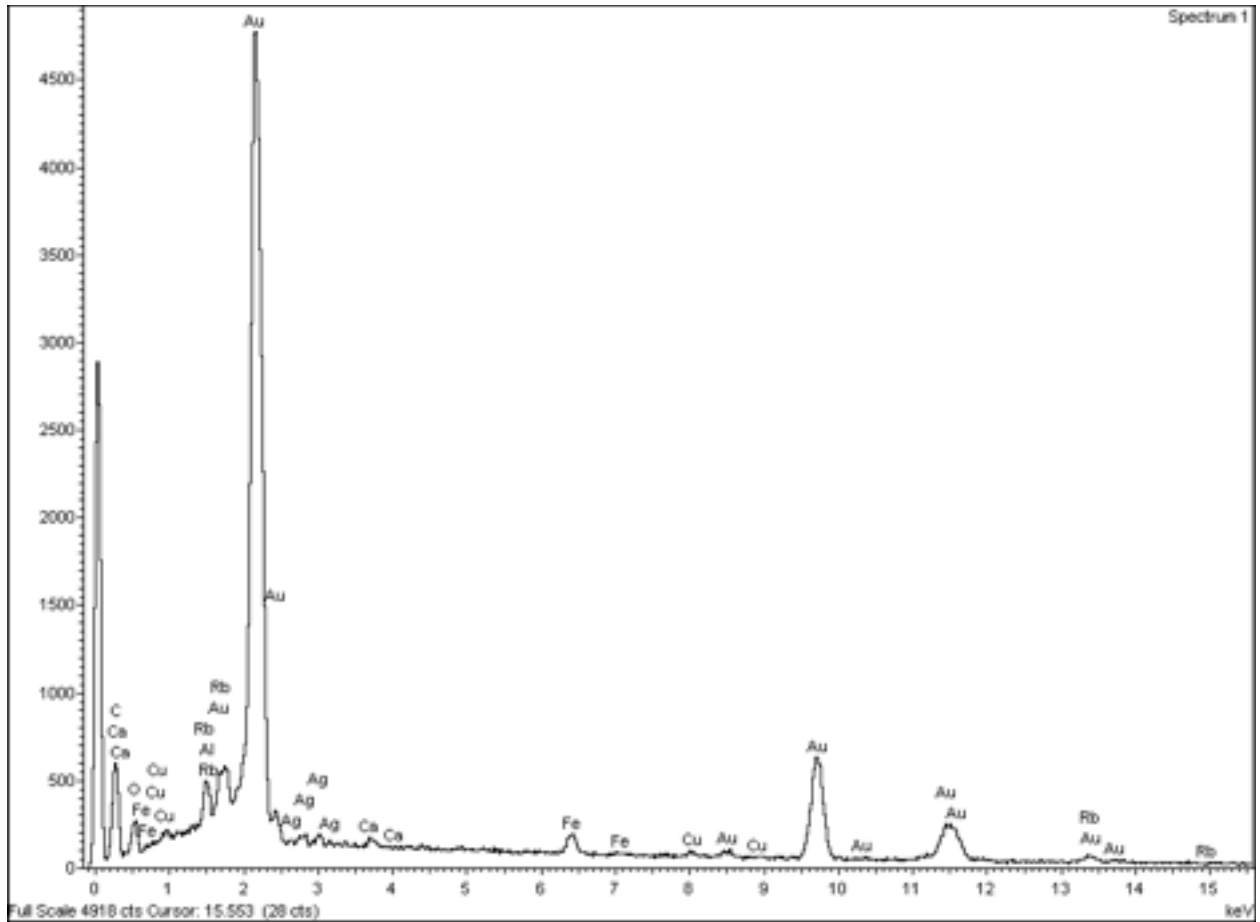


ID 36294 MARIANO PEREZ 28 05 2015



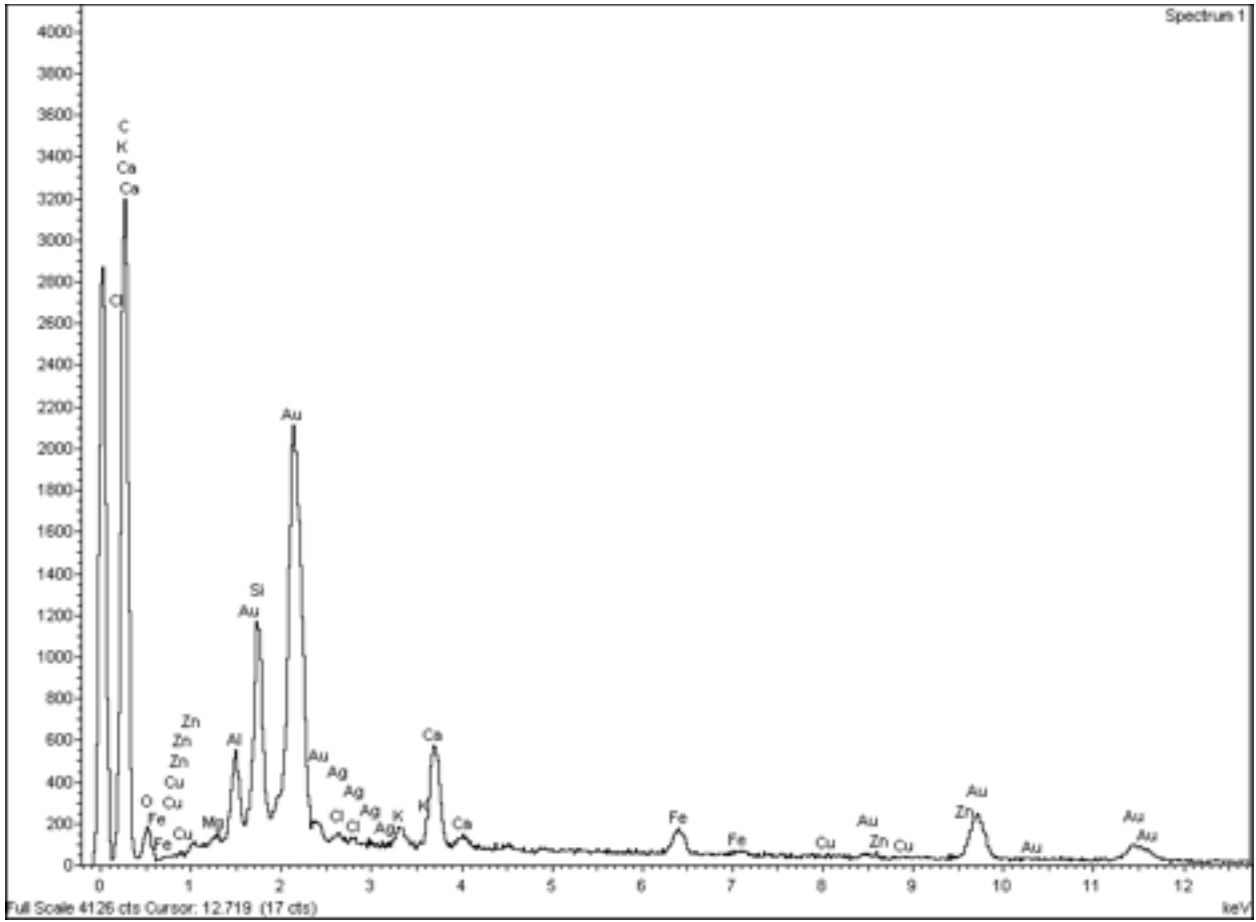
Comment: Resultado de la lectura 1 correspondiente a la capa de oro del retablo de la iglesia mayor de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 28 05 2015



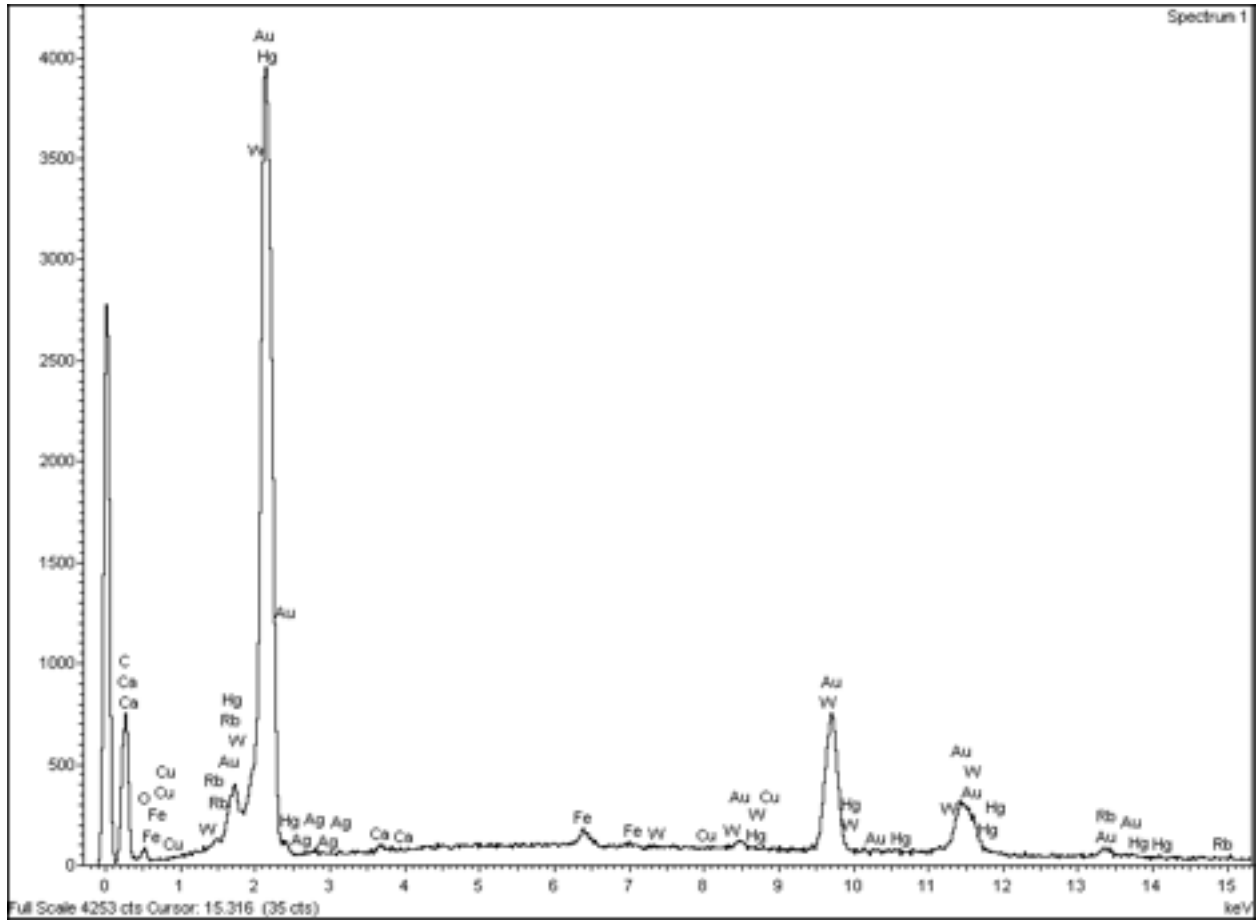
Comment: Resultado de la lectura 2 correspondiente a la capa de oro del retablo de la iglesia mayor de Santiago.

ID 36294 MARIANO PEREZ 28 05 2015



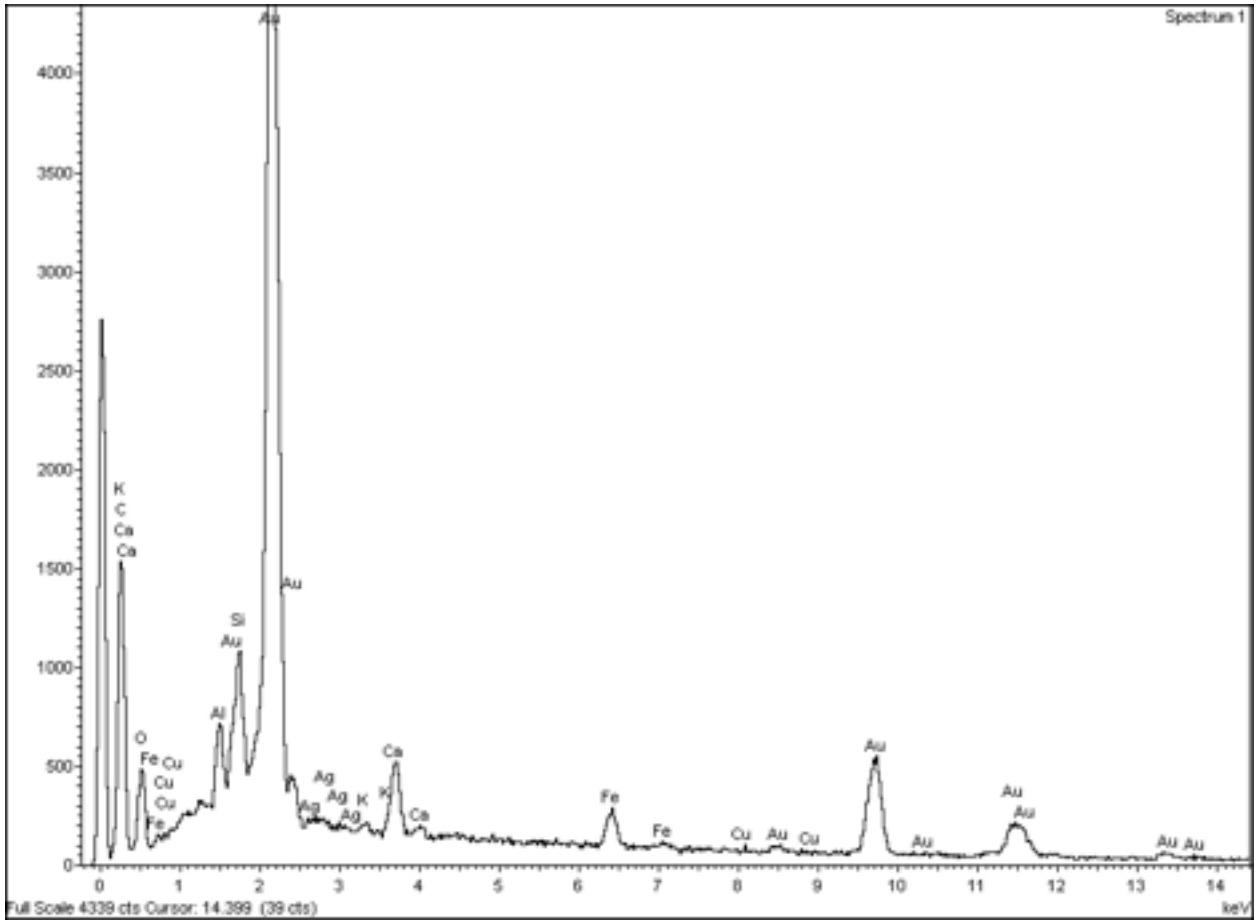
Comment: Resultado de la lectura 1 de la micromuestra extraída del retablo del Rosario.

ID 36294 MARIANO PEREZ 28 05 2015



Comment: Resultado de la lectura 2 de la micromuestra extraída del retablo del Rosario.

ID 36294 MARIANO PEREZ 28 05 2015



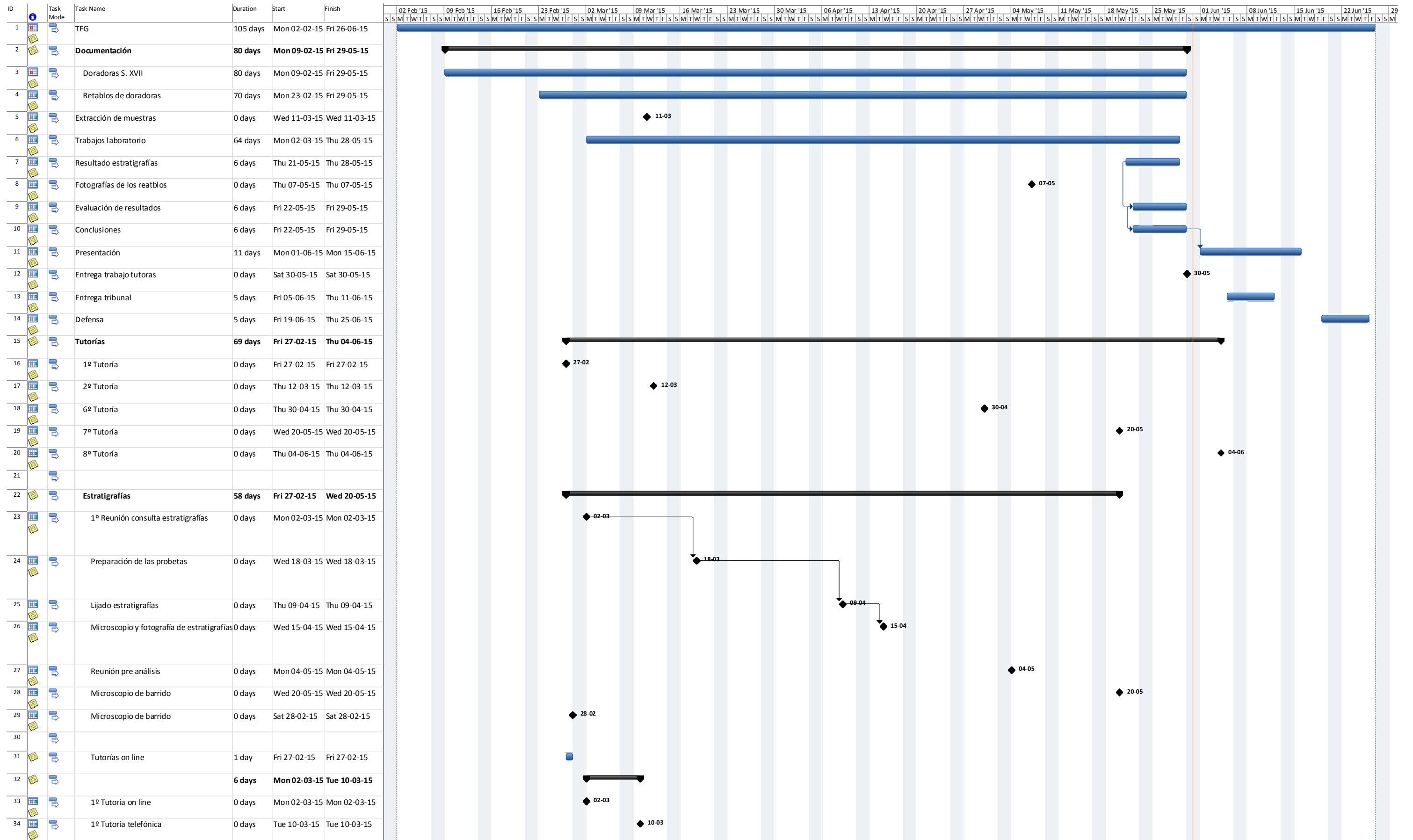
Comment: Resultado de la lectura 3 de la micromuestra extraída del retablo del Rosario.



## *Cronograma*



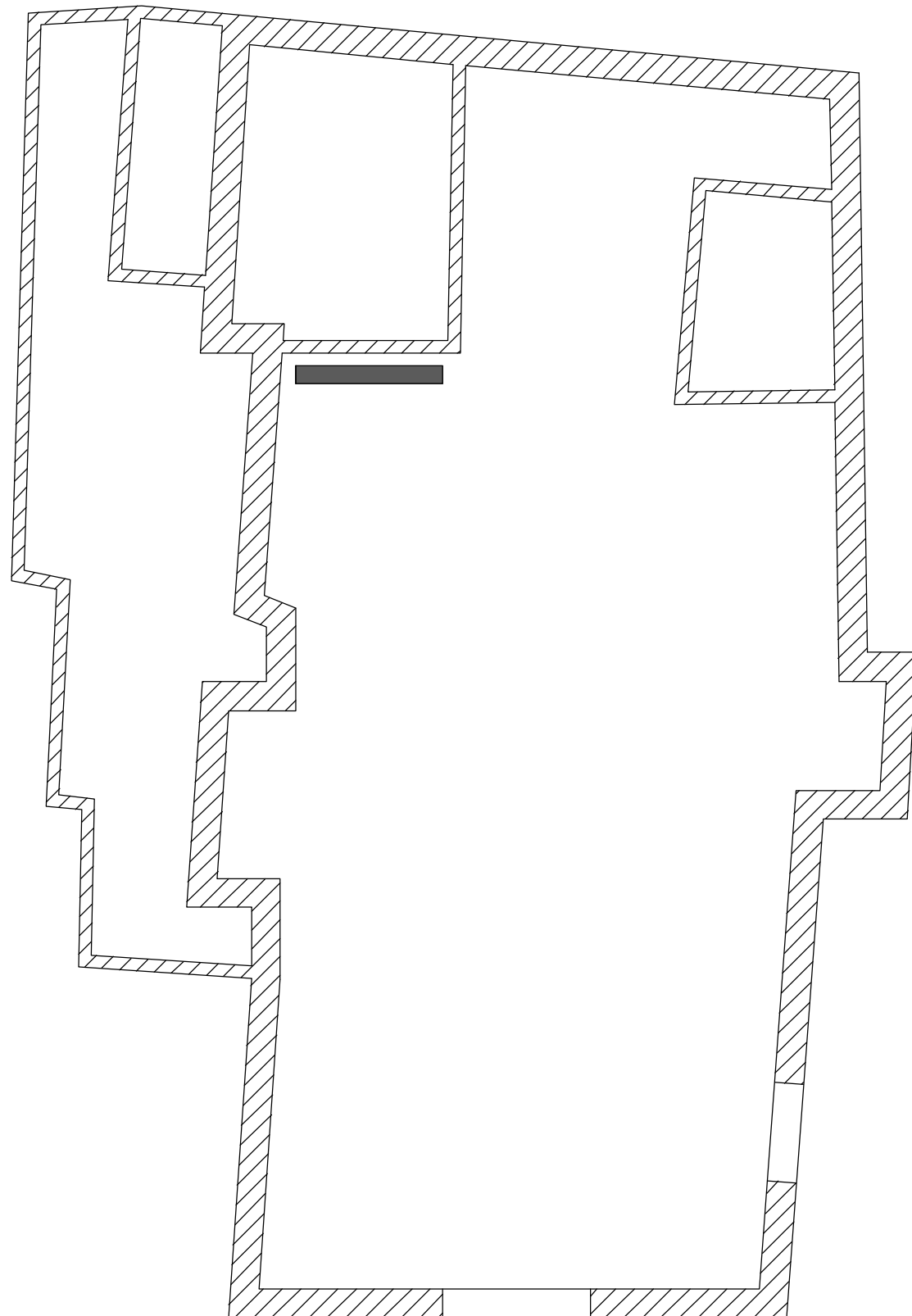






*Planos de situación*





**SITUACIÓN GENERAL**



**NOTAS**

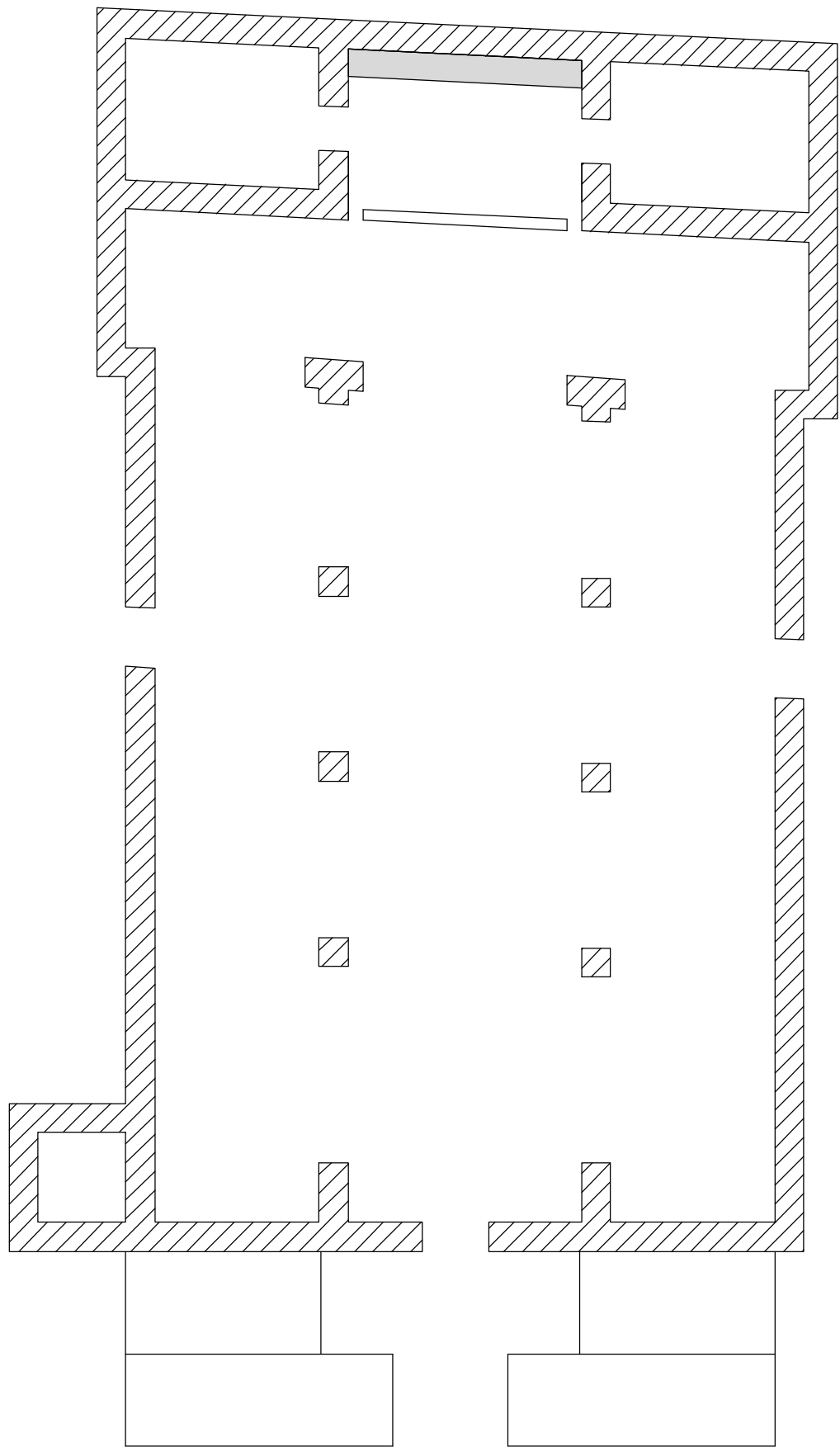
Las dimensiones de la planta han sido escaladas de una imagen sin referencias  
Este plano debe emplazarse con carácter orientativo

**LEYENDA**

- Localización de la Obra
- Muros de Carga

01	25/05/2015	Primera Edición	HSB	HSB	MALOCHA	YOLANDA
Rev. Nr.	Fecha	Descripción/Modificaciones	Preparado	Revisado	Aprobado	Revisado/Aprobado
Asignatura: <b>TRABAJO FIN DE GRADO</b>			Título de Plano: <b>PLANO SITUACIÓN</b>			
Nombre Proyecto: La mujer doradora en la retabística Tinerfeña del Siglo XVII			<b>Retablo del Rosario</b> <b>Parroquia de Santa Ana</b> <b>Garachico</b>			
Facultad de Humanidades Sección Bellas Artes Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales			No. de Plano: <b>1</b>			
			No. de Hcja: <b>1</b>			
			Escala: <b>N/A</b>			
			DWG Form.: <b>A3</b>			





**NOTAS**

Las dimensiones de la planta han sido escaladas de una imagen sin referencias  
Este plano debe emplazarse con caracter orientativo

**LEYENDA**

Localización de la Obra  
Muros de Carga

Rev. Nr.	Fecha	Descripción/Modificaciones	Preparado	Revisado	Aprobado	Revisado Aprobado
01	25/05/2015	Primera Edición	HSB	HSB	MALOCHA	DACIL

Asignatura: **TRABAJO FIN DE GRADO**

Nombre Proyecto: **La mujer doradora en la retabística Tinerfeña del Siglo XVII**

Facultad de Humanidades  
Sección Bellas Artes  
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Título de Plano: **PLANO SITUACIÓN Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago Los Realejos**

No. de Plano: **1**

No. de Hcja: **1**

Escala: **N/A**

DWG Form.: **A3**

