



INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA A TRAVÉS DE UN ARQUETIPO

SACRO

ESTUDIO VOLUMÉTRICO E ICONOGRÁFICO FUNDAMENTADO
EN LOS VESTIGIOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN
DEL SIGLO XVI DE LA OROTAVA

Alejandro Hernández Pérez

Tutor Doctor D. Francisco Javier Viña Rodríguez

Cotutor Doctor D. Jesús Pérez Morera

INTERPRETACIÓN **E**SCULTÓRICA A TRAVÉS DE UN **A**RQUETIPO **S**ACRO

ESTUDIO VOLUMÉTRICO E ICONOGRÁFICO FUNDAMENTADO
EN LOS VESTIGIOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN
DEL SIGLO XVI DE LA OROTAVA

Alejandro Hernández Pérez

Tutor Doctor D. Francisco Javier Viña Rodríguez

Cotutor Doctor D. Jesús Pérez Morera

Trabajo de Fin de Grado
Universidad de La Laguna: Facultad de Bellas Artes
Grado en Bellas Artes
Itinerario de Escultura
Curso académico 2021/2022
Fecha de defensa en primera convocatoria el 21 de junio del 2022

Fotografías: Alejandro Hernández Pérez, a excepción de Nathalié González Sacramento cediendo sus derechos para la realización de este trabajo (portada del Capítulo II, pág. 26)

Propiedad intelectual: Alejandro Hernández Pérez

«No te vayas por la finta. París puede ser muy bonita, pero Roma a pesar de estar hecha pedazos, es aún más bonita que ella y sin presumir tanto»

-Manuel Ignacio Altamirano [1834-1893]

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente trabajo de fin de grado recoge una breve investigación escultórica desde el punto de vista volumétrico sobre los restos de la Inmaculada Concepción del siglo XVI que se encuentra en la Parroquia Matriz de su mismo nombre en La Orotava, Tenerife. Mediante estos estudios y las nuevas herramientas digitales se realizó una justificada interpretación de sus volúmenes faltantes, dando como resultado una nueva obra escultórica personal que puede asemejarse a lo que realmente fue la imagen original.

Interpretación, 3D, siglo XVI, Inmaculada Concepción, escultura, La Orotava

ABSTRACT AND KEYWORDS

This final degree project have a brief sculptural investigation from the volumetric point of view on the remains of the Immaculate Conception from the 16th century found in the parish of La Orotava, village from Tenerife island. Through these studies and the new digital tools we made an interpretation of the missing volumes given as a result a new personal sculptural work that take likeness original statue.

Interpretation, 3D, 16th century, Immaculate Conception, sculpture, La Orotava

AGRADECIMIENTOS

En primera instancia quiero agradecer profundamente a mis dos tutores del Trabajo de Fin de Grado, Francisco Javier Viña Rodríguez doctor en Bellas Artes especializado en la talla de la madera y todo lo que ello implica; y a Jesús Pérez Morera doctor en la Historia del Arte, especializado en las manifestaciones artísticas de carácter sacro. A ellos agradezco por la paciencia y perseverancia hacia mi persona, haciendo crecer esta investigación al apoyarla en todo momento con nuevas aportaciones y corrigiéndola cuando era necesario para fundamentarla correctamente. A Mauricio Pérez Jiménez por la ayuda prestada con las fotos finales y a todos los docentes de la rama de escultura que, directa o indirectamente, han aportado con sus conocimientos.

A la junta directiva del Museo de Arte Sacro el Tesoro de la Concepción conformada en 2020 por Adolfo Román Padrón Rodríguez conservador/restaurador y gestor patrimonial, Natalia Álvarez Hernández mediadora cultural, Jesús Rodríguez Bravo historiador del arte, Alejandro Martín Perera historiador, Óscar Luis Guerra Pérez anterior párroco de la Iglesia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción y en este año 2022 Honorio José Campos Gutiérrez el actual párroco. A todos ellos por la rápida y calurosa acogida de este proyecto de final de carrera, contando desde el minuto uno con las puertas abiertas, el apoyo y las facilidades para que pudiera llevarlo a cabo, desde la entrada a las salas del museo, la cesión de un primer espacio de trabajo, el acceso al archivo parroquial a las muchas conversaciones interesantes que también han servido de cara a la redacción.

A todas las instituciones y personas que han prestado su ayuda de manera directa e indirecta, desde los archivos consultados, los párrocos y las empresas que han dado sus servicios. En especial al que considero mi legítimo maestro el restaurador y conservador Rubén Sánchez López, del que absorbí en mi adolescencia todos los fundamentos en torno al valor del patrimonio artístico/histórico y cultural. También a la Delegación Diocesana de Patrimonio de la Diócesis Nivariense, contando con su aprobación pertinente.

En cuarto lugar agradezco de corazón la colaboración de Isabel Piñero, Óscar Luis Rodríguez Estévez y Óscar Jesús Rodríguez Piñero durante mi estancia en la isla de La Gomera, más concretamente en Hermigua para la investigación y documentación de uno de los símiles escultóricos que se encuentra en la Parroquia de San Pedro.

Por último y no por ello menos importante a toda mi familia por el esfuerzo y tiempo que les he quitado, que no puede ser recompensado, a mis abuelos, a mis padres y mi hermana. A todos mis compañeros de carrera y a mis amigos, entre ellos -los más cercanos- debo mencionar a David González Hernández, Aday Bethencourt Zamora, Andrea Socas Sánchez, Yaiza González Carballo, Nathalié González Sacramento, Nicolle Camacho Ortiz, José Alberto Santana Goya y Nauzet Núñez Perdomo, por constituir para mí un pilar fundamental tanto en el pasado como en el presente y deseo que para el futuro pese a acabar la carrera.

A todos ellos mis profundas y enormes gracias.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I. LOS RESTOS DE UNA ESCULTURA “TRAÍDA DE ESPAÑA” EN LA OROTAVA.....	13
1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	13
1.1 Contextualización.....	13
1.2 Manufactura quinientista y procedencia.....	14
2. VINCULACIÓN DE LOS RESTOS CON LA IMAGEN PRIMITIVA.....	17
2.1 Iconografía e iconología inmaculista.....	17
2.2 Mutilación barroca y la moda habsburga.....	21
2.2.1 Nuestra Señora del Rosario de Santa Úrsula.....	24
2.2.2 Nuestra Señora de Gracia de La Laguna.....	24
2.2.3 Niño de la Virgen de Las Nieves de Taganana.....	25
CAPÍTULO II. ESTUDIO VOLUMÉTRICO Y PROPUESTA PERSONAL.....	27
3. FORMALIZACIÓN DE UN SOPORTE.....	27
3.1 Digitalización de los restos.....	27
3.2 Impresión 3D.....	28
4. COMPARACIONES TRIDIMENSIONALES.....	29
4.1 Formalizaciones y anomalías reiteradas.....	29
4.1.1 Virgen de Montserrat de Santa Cruz, La Palma.....	31

4.1.2 Virgen de La Salud de La Orotava, Tenerife.....	32
4.1.3 Virgen de Los Reyes de Icod de Los Vinos, Tenerife.....	34
4.1.4 Virgen del Rosario de Hermigua, La Gomera.....	36
4.2 Conclusiones.....	38
5. PERCEPCIONES DEL ARQUETIPO.....	39
5.1 Vestigios de las formas.....	39
5.2 Puntualizaciones de la morfología.....	45
5.2.1 Configuración de los rostros.....	47
5.2.2 Poción del niño.....	49
5.2.3 Pliegues.....	49
5.2.4 Elementos iconográficos.....	50
6. PROCESO DE MOLDEO Y ACABADOS.....	51
6.1 Molde ligero y reutilizable.....	51
6.2 Vaciado.....	61
6.3 Tratamientos superficiales.....	63
6.3.1 Estucado.....	64
6.3.2 Dorado y policromía.....	66
7. OBRA FINAL.....	73
8. CONCLUSIÓN.....	93
9. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	95
10. WEBGRAFÍA.....	100
11. GLOSARIO.....	101

INTRODUCCIÓN

La pasión por la creación y las manifestaciones escultóricas religiosas de siglos pasados han sido el impulso promotor de este trabajo de fin de carrera. Todo surgió de un enamoramiento personal por los restos de una talla religiosa de madera -que se encuentra en el Museo de Arte Sacro “El Tesoro de La Concepción” en La Orotava- deteriorada por el paso del tiempo, mutilada, desbastada y desolada. Los insectos xilófagos invaden lo que queda de la antigua devoción popular de la Inmaculada Concepción, dejando numerosos conductos de galerías bajo las que se aprecian las marcas de gubias que mutilan y esbozan un nuevo contorno en ella. Un contorno vestidero, preparado para recibir los ricos trajes donados por las señoras más señoras de la sociedad de aquel entonces. Todo por encajar con la moda, las tendencias del momento y la devoción popular con la que se veneraban este tipo de obras escultóricas, motivos que han dejado tras de sí diversas tallas modificadas para poder ser vestidas en todo el panorama insular.

El caso orotavense también es manifestación de ello, aunque si uno se acerca bien a los restos de la obra escultórica – y es aquí donde este trabajo entra en juego- ve marcas, contornos, volúmenes, que no son fruto del tiempo ni del deterioro, son formas que suscitan cosas. Se intuye donde han quitado, en qué lugar retiraron parte de sus formas para pasar a ser otra cosa que no es y sigue siendo. Es entonces cuando la ley gestáltica de cierre toma gran protagonismo en el espectador formando en su imaginación una visión de lo que pudo haber sido aquello que tiene delante de sí, para darle forma y entenderla. El estudio de estas formas que quedan en los restos descubrirá de manera indirecta los orígenes de lo que llamaremos “el arquetipo”, su posible autoría, procedencia y la vinculación con una de las primeras devociones religiosas que existieron en La Villa de La Orotava tras la conquista, aunque no sean los objetivos principales de este trabajo.

En este cometido se pretende dar una visión física personal de los restos de la talla recuperando todos sus volúmenes perdidos, pero fundamentada, estudiada y contrastada, de manera que tenga un sentido y rigor formal coherente. Para ello se recoge una breve investigación de sus símiles escultóricos esparcidos por diferentes islas del archipiélago. Sobre ellos se realizan un estudio de canon y proporción, además de varias anomalías a la hora de formalizar por parte de los artífices del siglo XVI y que se reiteran por cuestiones pragmáticas en el uso de las piezas o por el mero dicho de “hacemos imágenes a partir de imágenes”. También se han incluido puntualizaciones sobre su iconografía en vista de que la interpretación tenga un sentido, no solo histórico, sino también simbólico coherente. Así se recuperan ciertos elementos propios de la advocación que han sido sustraídos por la mutilación barroca. Todos estos aspectos se harán de tener en cuenta a la hora de crear, buscando cierta armonía y dulzura en aquellas partes importantes como son el rostro, las manos etc. Ya que, pese a ser una interpretación personal que puede asemejarse a lo que fue originalmente, no deja de ser una visión propia y una nueva obra.



CAPÍTULO I

LOS RESTOS DE UNA ESCULTURA “TRAÍDA DE ESPAÑA” EN LA OROTAVA

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Realizar una correcta reinterpretación de los restos requiere primeramente conocerlos y estudiarlos, saber exactamente que es lo que se se tiene delante, cuál es el objeto en cuestión, su procedencia y sobre todo cuál pudo ser su aspecto original. De donde venimos para conocer hacia donde vamos. Por ello se ha tomado ayuda de las ramas de la Historia del Arte y la Conservación y Restauración de Bienes Patrimoniales para arrojar luz sobre estas cuestiones asegurando un mejor desarrollo en la labor de investigación y creación.

1.1 Contextualización

El arquetipo que tratamos es un resto de lo que parece haber sido una talla de origen sacro que se encuentra en las dependencias del Museo de Arte Sacro “El Tesoro de la Concepción”, más concretamente en las salas capitulares, cuyas instalaciones pertenecen a la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava, Tenerife. Su estructura leñosa de madera vista deteriorada por los insectos xilófagos, como las termitas o la carcoma, impiden ver a primera vista y con exactitud de lo que se trata.

Según el catálogo del museo, la escultura fue encontrada en la década de los noventa del siglo pasado en el antiguo osario de la Iglesia “*bajo un sinfín de objetos y restos de maderas*”¹. Este espacio estaba destinado en un principio a la recopilación de restos óseos, puesto que los cementerios urbanos tal y como los conocemos no surgieron hasta bien entrado el siglo XIX. Precisamente ese osario parece existir desde el siglo XVIII bajo la entrada norte del templo² y tras la construcción del cementerio municipal en 1817³ pasó a utilizarse como espacio de almacenaje. No queda duda del motivo por el que la escultura se encuentra en esas condiciones tan avanzadas de deterioro, debido a las pésimas condiciones de conservación, humedad, microorganismos e insectos que tiene un lugar en el subsuelo añadiendo todos los restos inmuebles que se habían ido acumulando con el paso del tiempo sobre ella.

¹ CATÁLOGO-MUSEO (2017), en el apartado “Escultura” escrito por TORRES LUIS, Pablo, p. 139.

² Cfr. LUQUE HERNÁNDEZ, en el apartado dedicado a la Parroquia Matriz p. 230, cita a su vez a José Antonio de Anchieta y Alarcón (1705-1767) que describe la ubicación de este osario.

³ Ídem, p. 217. Cabe destacar que el diseño de este espacio corrió a cargo del académico Fernando Estévez de Salas.



Fig.1- Arquetipo. Restos de una Inmaculada Concepción. Escuela meridional, mediados del siglo XVI.

1.2 Manufactura quinientista y procedencia

El arquetipo que estudiamos solo conserva de sus formas originales la parte inferior delantera y la parte trasera completa, esto quiere decir que solo conserva el 30% de la superficie volumétrica original [fig.1]. El 70% restante se ha perdido por una especie de desbastamiento de las formas y el mencionado estado de deterioro.

Con ayuda del profesional de conservación/restauración del museo sacro y contando con el debido permiso, se extrajeron dos tipos de muestras. La primera del soporte leñoso procedente del ahuecado interior de la escultura, y la segunda -estratigráfica- de la única minúscula presencia de lo que parecía un estucado con bol y lámina de oro, presente en un pliegue de la parte posterior. Tras analizar las dos muestras por parte del laboratorio LARCO y la opinión añadida de un experto en la conservación y restauración de bienes patrimoniales

⁴ se determinó que la escultura no es *“ni por asomo (...) centroeuropea, por la presencia de pino en el soporte y yeso en la preparación”*⁵ y es, con un margen de error razonable, procedente de las escuelas meridionales o lo que es lo mismo la escuela española, de la que también habla su formalización *“trabajadas en un solo tronco posteriormente ahuecado”*⁶. En cuanto a la muestra de policromía no se trataba de oro, era un efecto producido por la superposición de capas rojizas y ocre, tratándose más bien de un repinte del siglo XVII o XVIII, esto nos deja sin ningún resto de policromía original. También se localizó una laca rojiza del siglo XIX que se aplicó a toda la escultura antes de ser depositada en el osario y que le confiere a la madera ese color anaranjado oscuro que se observa, impropio de una pinácea.

Con estos resultados en mente se dispuso a investigar similitudes con otras obras a partir de las zonas que suscitan formas más evidentes, como los dobleces que produce la túnica en la parte inferior derecha delantera [fig.2] o los pliegues entrecruzados del manto en la parte posterior. De los primeros pliegues en forma de “L” hay varias

⁴ Agradezco al conservador y restaurador Rubén Sánchez López la ayuda prestada con la gestión de las muestras y su criterio con respecto a los resultados del análisis de las mismas. Conversación del 1 de marzo de 2022.

⁵ PARRA CREGO, en el informe resultados del análisis p. 5.

⁶ GAÑÁN MEDINA, en el capítulo V “Proceso escultórico en la creación de imágenes” p. 85. También explicado por VIÑA RODRÍGUEZ, en el capítulo IV “Estructura Técnico-compositiva de la obra escultórica en madera” pp. 169-175.

esculturas diseminadas por el archipiélago que lo poseen como por ejemplo la Santa Catalina de la Catedral de Nuestra Señora de los Remedios y su homónima en la parroquia de Nuestra Señora de Gracia en Tenerife, además de la talla de la Virgen de Montserrat en la Iglesia de San Francisco de Asís y Santa Agueda en el Hospital de Dolores en Santa Cruz de La Palma entre otras muchas. Es curioso también mencionar la utilización lo que hemos denominado como pliegues en “Y” presentes en la parte posterior del arquetipo [fig.3]. Todas ellas tienen las mismas formalizaciones y la característica de ser “traídas de España”⁷ manufacturadas en el siglo XVI.

Si nos vamos a esa zona y cronología podemos encontrar a artistas que siguen el mismo recurso estilístico de los pliegues en “L”, los de en forma de “Y” junto con los hincados en la rodilla como Pablo de Rojas (1549-1611) presentes en varios de sus trabajos para Granada y Sevilla⁸; autores precedentes como Diego Copín de Holanda (XV-XVI) o Diego Siloé (1495-1563) que aunque naciendo en Burgos trabajó al final de su vida en Granada y se sabe que fue discípulo del también contratado en Sevilla Felipe Bigarny (1475-1543). A su vez algunos de estos maestros del renacimiento español trabajaron o fueron íntimos amigos de Andrés de Nájera (1470-1545) del que se conocen numerosos trabajos en el centro peninsular como tasador de obras y autor de esculturas⁹, como por ejemplo las de la sillería de San Benito actualmente conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Curiosamente en muchas de las esculturas del inmueble se reiteran los mencionados pliegues en “L”, “Y” y en el muslo con un parecido asombroso al del arquetipo. Lo más probable es que tengan su origen en la pintura gótica centroeuropea que tanto influyó a los artistas españoles del quinientos y donde se puede observar la utilización del mismo recurso plástico pero en el ámbito pictórico.



Fig.2- Pliegues en “L”. De izquierda a derecha: arquetipo estudiado. Virgen de Montserrat, anónimo andaluz siglo XVI, La Palma. Virgen de la Encarnación, Diego Siloé (1495-1563), museo de Santa Cruz Toledo. Santa Bárbara, Diego Copín de Holanda entre 1503-1509, retablo de Alcaraz en Albacete. Retablo Misa de San Gregorio, Maestro de Nava siglo XVI, museo de Santa Cruz Toledo.

⁷ GILA MEDINA, p. 465, en el apartado “VII. 1. Presencia e influencia de la Escultura Andaluza en Canarias” escrito por RODRÍGUEZ MORALES, Carlos pp. 459-472. Se hacen menciones de todas las tallas andaluzas presentes en Canarias y esa relación estrecha comercial entre el puerto de Sevilla y las islas durante el siglo XVI

⁸ Cfr. Ídem, pp. 139-174, en el apartado “IV.1.1 Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas” .

⁹ Cfr. MOYA VALGAÑÓN, en la webgrafía. Se conocen muy pocas obras y datos de este autor entallador.

Estas formas acartonadas de los pliegues son muy comunes en la escultura del renacimiento español que, sin dejar de lado el arcaísmo del gótico universal representado por las escuelas centroeuropeas, toma como nueva inspiración los modelos clásicos italianos del recién surgido humanismo. Estas referencias solían llegar a España por medio de grabados o pinturas¹⁰ e incluso por artistas procedentes de Italia que se asentaron en la península debido a la demanda de los mecenas, trayendo consigo los cánones y las formas de hacer romanista¹¹.

En base a estas evidencias podemos concluir y verificar lo que ya se había insinuado en el catálogo del museo sacro¹²: el arquetipo corresponde científicamente a las escuelas meridionales del siglo XVI, más concretamente manufacturada a mediados de esta centuria por el arcaísmo imperante en sus formas y las relaciones estilísticas que hemos visto con los artistas escultores de la primera mitad del quinientos.



Fig.3- Pliegues en "Y". De izquierda a derecha: arquetipo estudiado. Virgen del Rosario, anónimo meridional anterior a 1626, Tenerife. Virgen de Guadalupe, Diego Copín de Holanda entre 1503-1509, retablo de Alcaraz en Albacete. Bautismo de Jesús, Pieter Coecke Van Aelst entre 1525-1528, museo de Santa Cruz Toledo . Virgen de la leche, anónimo flamenco siglo XV, Catedral Primada de Toledo.

¹⁰ GILA MEDINA, se pueden observar las relaciones entre las producciones escultóricas de Bernabé de Gaviria y los grabados que tomó como referencia artística, pp. 175-206

¹¹ Este término no debe de ser confundido con "Románico" que se refiere al movimiento artístico que se dió en la Europa occidental desde el siglo X hasta el XIII. Sin embargo "Romanista" insinúa una característica del arte inspirado o proveniente de Roma (Italia en general).

¹² CATÁLOGO-MUSEO (2017), se insinúa esta prodecencia y catalogación cronológica, p. 140.

2. VINCULACIÓN DE LOS RESTOS CON LA IMAGEN PRIMITIVA

Aunque no sea el propósito principal de este trabajo, el estudio del arquetipo ha destacado varias cuestiones en relación a lo que se expresa en el catálogo del museo, que vale la pena poner de manifiesto. El estado de la cuestión afirma sin muchas aportaciones que la escultura “*podría ser esta aquella que se cita en el inventario de 1604*”¹³ puntualizando la posible mutilación que se le realizó para poder ser vestida. Es necesaria una revisión de esta hipótesis, acudir a la obra como primer documento consultable para poder comprender lo que le ha pasado de cara a una reinterpretación justificada.

2.1 Iconografía e iconología inmaculista

La escultura muestra indudablemente la representación de una Inmaculada Concepción. Esta iconografía quiere reflejar el dogma que la Iglesia Católica no hizo oficial hasta 1854¹⁴, por el cual se definía que María había nacido sin mancha del pecado original cometido por la humanidad al inicio de los tiempos. Este pecado se manifiesta en el pasaje bíblico con Adán y Eva al comer del fruto prohibido inducidos por la serpiente.

Representar la pureza de alguien es bastante complejo, máxime cuando ni siquiera en el siglo XVI la idea de María inmaculada era aceptada totalmente, ocasionando multitud de disputas entre los franciscanos a favor y los dominicos en contra. La fácil divulgación entre la población de las coplas y cantos a la Inmaculada provocaron en los Dominicos una reacción agresiva¹⁵. Es normal que la Santa Sede se demorase en proclamar el dogma para no “*tomar parte en la disputa entre maculistas e inmaculistas, habida cuenta de que su posicionamiento en un bando podía soliviantar al otro*”¹⁶ pese a que la monarquía española había insistido en su defensa.

Realmente es Francisco Pacheco (1564-1644) el que define con oficialidad como debe representarse en las artes la Inmaculada Concepción. Debe hacerse pintar como una niña joven “*con túnica blanca, i manto azul*” con doce estrellas sobre su cabeza y “*debaxo de los pies la luna*” con el “*dragón, enemigo común, se nos avia olvidado a quien la Virgen quebró la Cabeça, triunfando del pecado original*”¹⁷. Esta es la representación que ha seguido usándose durante los siglos venideros hasta nuestros días.

¹³ CATÁLOGO-MUSEO (2017), en el apartado “Escultura” escrito por TORRES LUIS, Pablo, p. 140.

¹⁴ Cfr. BARDÓN GONZÁLEZ, p. 177 en el estudio V en referencia con las imágenes de gloria del convento franciscano de San Lorenzo en La Orotava escrito por Eduardo Duque González, Juan Luis Bardón González y Juan Alejandro Lorenzo Lima pp. 175-221.

¹⁵ Cfr. LUIS LÓPEZ-GUADALUPE, p. 43 en su obra recoge varios de estos conflictos.

¹⁶ MARTÍNEZ VILCHEZ, p. 500, trata el debate teológico de la Inmaculada Concepción desde el punto de vista político en España.

¹⁷ Cfr. PÉREZ DEL RIO, y en las siguientes citas pp. 482-484. En su tratado de la pintura, que fue publicado varios años después de su muerte, hace una explicación más extensa de las causas teológicas que definen el como debe representarse este dogma mariano.



Fig.4- Restos de la forma de una serpiente en la parte posterior del arquetipo.

Pacheco lo único que hace es recopilar todos aquellos balbuceos que los artífices de siglos anteriores realizaron para representar la Inmaculada Concepción. Ellos habían tomado como base las alusiones bíblicas a María como “El Cantar de los Cantares” o “La Mujer del Apocalipsis”, de donde se toman las doce estrellas, la serpiente y la media luna.

De hecho corrige varias cosas que veía como erróneas en las representaciones antiguas como por ejemplo que “*suelen los pintores poner la Luna a los pies de sta mujer hazia arriba*” recalcando que realmente “*ambas puntas de la Luna an de verse hazia abaxo*”. Todos sus cuadros se representaron de esta forma, aunque en algunos casos -incluso actuales- hicieron oídos sordos a estas puntualizaciones.

El arquetipo presenta una cola de serpiente en la parte posterior [fig.4] que en su origen debió de seguir hacia la parte delantera terminando en una cabeza de reptil, a lo que se le suma el descubrimiento de la mitad de una media luna. La otra punta debió de salir por el lado derecho de manera excenta, por lo que actualmente no se conserva. Precisamente encuadra con la descripción que Pacheco no aconseja -con las puntas de la media luna hacia arriba- de las esculturas y pinturas antiguas de la Inmaculada.

Una de las cosas que sí corrigió Pacheco y que se eliminó completamente de esta representación fue la presencia de un Niño Jesús en los brazos de la virgen: “*se deve advertir que algunos quieren que se pinte có[n] el niño Iesus en los bracos por hallarse algunas imagenes antiguas de esta manera*”. La costumbre se quedó en la centuria del quinientos, dejando algunos ejemplos insulares. En Taganana consta una imagen de piedra pintada y a partes dorada en un inventario de 1577 como “*Nuestra Señora de la Conception con el niño Jhs en bracos*”¹⁸, la titular de Los Realejos también del siglo XVI¹⁹ o la inventariada en 1541 en la primitiva Iglesia de Nustra Señora de la Concepción en La Laguna²⁰ a la que se le atribuye una procedencia sevillana.

18 AHDL, Fondo Parroquial de Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana, Libro I de Fábrica, f.

19 Cfr. RODRÍGUEZ MORALES (2004), pp. 42-43.

20 Cfr. LORENZO LIMA, p. 153 en el apartado “III. La imaginería y los retablos: centros de producción y exponentes” escrito por Pablo Francisco Amador Marrero. En el también se vincula con esta talla la documentada en La Orotava en el inventario de 1604.

Si nos fijamos bien en los restos de nuestra escultura, vemos como en la parte superior delantera a la altura del regazo hay una sustracción volumétrica efectuada con una sierra dentada [fig.5]. Esta acción no corresponde con un embonado de la figura, puesto que el área es muy pequeña. Tampoco parece un daño accidental, más bien lo contrario, provocado intencionalmente. Esto solo deja una opción posible: el espacio lo ocupaba algo de suma importancia y fue retirado del embón principal para su posterior uso²¹. Si estudiamos el contraposto de la figura, que inclina sus formas hacia el lado izquierdo, y la ubicación de esa zona no cabe duda de lo que había. Era un niño Jesús por tres cosas: la catalogación cronológica, la presencia de los atributos inmaculistas y las evidencias anteriores, demostrando que estamos perfectamente ante uno de los muchos modelos que Francisco Pacheco mencionó como “imágenes antiguas”²² de la Inmaculada Concepción.

Con todo esto concretado, sólo, nos queda hacer relaciones entre lo que nos cuenta la obra y lo que nos relatan los documentos. Primeramente descartamos que la escultura proceda de algún recinto conventual. Bien es sabido que la parroquia de La Concepción de La Orotava acumuló durante el siglo XIX muchos bienes de los cenobios cercanos²³. Sin embargo, podemos descartar los conventos dominicos por motivos obvios dejando únicamente probables el convento clariso de San José y el convento franciscano de San Lorenzo. El monasterio de las claras recibió la mayoría de los bienes del convento de San Lorenzo al ser pasto de las llamas en 1801, y en su inventario de desamortización de 1868²⁴ no se menciona ninguna talla de la inmacu-



Fig.5- Observación del volumen faltante en el regazo del arquetipo justo por encima del ceñidor. Apunte de las marcas de sierras dentadas a lo ancho del plano y los ángulos de noventa grados efectuados en los cortes.

²¹ Véase el apartado “2.2.3 Niño de la Virgen de Las Nieves” p. 27 donde se explica un ejemplo de sustracción de niño Jesús en una mutilación para adaptar la escultura de la Virgen de las Nieves de Taganana a un contorno vestidero.

²² Recomendable la lectura del CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2005) documento de la gran exposición temporal en la Catedral de La Almudena de Madrid que llevó por nombre “Inmaculada”. Recoge todas las evidencias artísticas en torno a la Inmaculada Concepción, mostrando imágenes que van desde el siglo XV hasta la actualidad. Se hace un análisis completo sobre obras y los atributos reiterados durante siglos para esta advocación mariana.

²³ Cfr. LORENZO LIMA (2020), p. 203.

²⁴ BARDÓN GONZÁLEZ, p. 211 en el estudio V en referencia con las imágenes de gloria del convento franciscano de San Lorenzo en La Orotava escrito por Eduardo Duque González, Juan Luis Bardón González y Juan Alejandro Lorenzo Lima pp. 175-221.

lada salvo la que preside el retablo mayor y se sabe actualmente que pasó a formar parte de los bienes de la parroquia de San Juan²⁵ [fig.6]. También podríamos suponer que fuera una de las “*seis efigies en muy mal estado*”²⁶ de las cuales no se define ninguna ni hay documentación que acredite que estas pasaron a la parroquia matriz.

Otra hipótesis podría apuntar a que nuestra talla fuera reconvertida en otra advocación²⁷. No obstante, esta idea -aunque probable- carece de evidencias claras y precisas. Bien podría ser la imagen de la Virgen de La Cabeza cuya festividad instauraron Francisco Viera, Francisco Rodríguez y Manuel García el 9 de junio de 1615²⁸ con una escultura vestidera de la que no se tienen los datos suficientes para hacer una vinculación con el arquetipo.

El único motivo que pone en duda la vinculación de los restos con la escultura de la Inmaculada mencionada en el inventario de 1604 son los 300 años de indocumentación histórica por parte de la fábrica²⁹. Este eslabón perdido tiene una hipótesis -producto de la búsqueda en archivos- donde se han encontrado evidencias que podrían justificarlo. Pero, como aclaramos, esta investigación extensa no corresponde ahora mismo. Por otro lado la presencia de los atributos inmaculistas más el infante en sus brazos entra en relación con la “*imagen de bulto de Nra. Sra. de la concepción con su niño Jesus en brazos*”³⁰ citada dentro de la iglesia en 1604. Hipótesis que también corrobora el siguiente apartado.



Fig.6- Detalle. Inmaculada Concepción del convento clariso de San José (1681-1682), atribuida a Pedro Roldán (1624-1699) Sevilla. Talla de madera estofada, corlada y policromada.

25 Cfr. Ídem.

26 AMLO, “Inventario de alhajas y enseres q existían en el Convento Clariso de esta Villa” ep. número 110, p. 10.

27 Agradecimientos a Juan Alejandro Lorenzo Lima por esta hipótesis.

28 Cfr. SANTANA RODRÍGUEZ, p. 439.

29 Tampoco sería la primera escultura que pasa indocumentada durante un largo periodo de tiempo o abandonada sin uso, sirvan como ejemplo la escultura de San Roque en Los Realejos que estuvo desde principios del siglo XIX “no teniéndose información sobre la misma” hasta la década de los 80 del XX (LÓPEZ PLASENCIA, en la webgrafía), la Santa Catalina que perteneció al convento de San Nicolás de La Orotava dejando constancia en su último inventario de 1826 y no se supo nada de ella hasta casi entrando el siglo XXI al restaurarse en 1990 (Cfr. LORENZO LIMA (2020) pp. 203-204) o las diferentes esculturas sin identificar en la iglesia de Santiago del Teide.

30 AMRM, Inventario de 1604 microfilmado, p. 2. El original fue sustraído del Libro I de Fábrica (APCLO, Signatura 146 A y B) que va de 1590 a 1663. Actualmente ha desaparecido y solo se conserva la solapa (Sig. 146 A, legajo 1604).

2.2 Mutilación barroca y la moda habsburga

La mutilación de esculturas religiosas -sobre todo de vírgenes- fue muy común en la península al terminar la Edad Media. Los devotos dejaban de lado la sacralidad de las esculturas, de forma irónica las acciones respondían a una serie de necesidades devocionales de la época, generando un prototipo o balbuceo de lo que posteriormente evolucionará en los siglos XVII y XVIII como imágenes de vestir. Por ello es fácil encontrar imágenes románicas o tardogóticas que fueron readaptadas a los gustos con la llegada de Carlos I al trono, y el textil era el “*método de restauración sencillo y eficaz*”³¹ para modificar estéticamente las esculturas sin tener que sustituirlas por completo. La mutilación apartaría todos los volúmenes que entorpecieran a las vestimentas, añadiendo unas manos postizas con brazos de madera o estopa para dar como resultado la forma de una especie de maniquí. Sirvan como ejemplo entre muchas otras la Virgen de la Hiniesta y la Virgen del Valle de Écija en Sevilla modificadas a finales del siglo XVI.

El arquetipo nos cuenta de forma algo trágica para nuestra época lo que le ha pasado. Si intentamos reconstruir sus formas originales caemos en evidencia de la sustracción de sus brazos, arrancados por gubias de media caña que muestran como trataron de refinar los volúmenes para obtener un contorno más simple. Lo mismo explica las marcas de la media luna -desaparecidos sus volúmenes prácticamente por completo-, la serpiente y el manto en la parte delantera, pasando a formar parte de la superficie de la túnica. Lo que da la clave inequívoca de estar ante una mutilación para poder revestir la talla con telas naturales es el estrechamiento de la cintura. Denota las intenciones de adelgazar lo máximo posible esta zona, tanto, que en su lado derecho retiraron tal cantidad de volumen que llegaron a toparse con el ahuecado interior de la escultura, produciendo un hueco de tamaño considerable.

Otra de las evidencias es la forma en que fue encontrada bajo los escombros que se almacenaron en el antiguo osario parroquial. Hemos acudido directamente a sus descubridores, confirmando lo que se cita en el catálogo. Al parecer nuestro arquetipo tenía unas tablillas que salían de su cintura hacia una peana cuadrangular de madera vista de unos 35cm de altura, lo que la hacía más alta³². Esta práctica se hace evidente en otros casos de esculturas sobrevestidas en Canarias, como la Virgen de Gracia de La Laguna³³, la Virgen de Las Nieves de La Palma puesta “*sobre una pirámide cuadrangular truncada, de madera pintada de azul oscuro, a la cual está sujeta por unas cuerdas*”³⁴, la Virgen del Pino en Teror o la desaparecida Virgen de Candelaria de Tenerife que en el siglo XVI ya se encontraba sobrevestida y poseía en su interior una peana que, según el fraile Espinosa, aumentaba “*tres palmos su tamaño y esta-tura (cosa de admiración)*”³⁵.

31 SÁNCHEZ RICO, p. 31 en el apartado “3. La Dinastía Habsburgo (1516-1700)” pp. 31-66.

32 Cfr. conversación con Pablo Torres Luis, uno de los descubridores de la escultura. Información también citada con menos detalle en el CATÁLOGO-MUSEO (2017) p. 140.

33 Véase el subapartado “2.2.2 Nuestra Señora de Gracia de La Laguna” pp. 26-27.

34 Cit. MARTÍN SÁNCHEZ, p. 67 que cita a su vez en la nota a pie de página 158 el testimonio del sacerdote José Crispín de la Paz y Morales, que en 1920 describió la imagen de la virgen sin sus vestidos.

35 ESPINOSA, pp. 77-78.



Fig.7- Vera efigie Virgen del Sagrario de Toledo vestida a la moda habsburga con toca, bocamangas y saboyana. Su niño original en ocasiones se superpone en su regazo.

También debemos puntualizar la sustracción del niño ya mencionada en el apartado anterior. La mayoría de las tallas marianas mutiladas que hemos estudiado presentan este método sustractivo para reaprovechar la escultura del niño Jesús. En casi todos los casos es el atuendo femenino de la corte de los Habsburgo, compuesto por jubón, saya o saboyana, corpiño y bocamangas, el que es impuesto a las imágenes, pasando el infante a estar en el regazo hierático de la madre [fig.7] de forma muy similar a la Virgen de los Reyes patrona de Sevilla o la Virgen del Sagrario de Toledo, mutilada para vestirse.

De hecho nuestra escultura tiene un agujero considerable a la altura del regazo. No fue de un clavo de embonado, habría interrumpido el corte con sierra y ya habíamos descartado un embonado en esta zona. Ese orificio fue provocado después del corte y sustracción del niño, ergo -por su centralidad con respecto a la escultura- pudo ser el anclaje posterior de sujeción para el infante, siguiendo el prototipo de talla mutilada [fig.5 pág.19].

Retomando la vinculación que habíamos iniciado anteriormente de los restos con la escultura de la Inmaculada citada, en 1604 en La Orotava, nos llevamos para nuestra sorpresa un descargo efectuado por el mayordomo de la iglesia en la década de 1590. Lo curioso en el descargo es la compra de un jubón completo para la Inmaculada Concepción junto con tocas, encajes, botones de oro y unas manos traídas de la península³⁶, en similitud con aquellas esculturas “traídas de España” a Canarias. Intuimos entonces que la escultura de bulto redondo de 1604 tuvo que ser mutilada para poder ser vestida, no sólo por el jubón o las tocas, sino por la necesidad de unas manos. Esto entra en relación directa con el arquetipo, al que le han sido mutilados los brazos para poder ser vestido y que seguro contó con unas manos postizas al modo de la Virgen de Las Nieves de La Palma. El propio inventario también hace referencia de ello al describir la escultura como “una imagen de bulto y vestida con saya e saboyana de raso blanco [...] con un manto de tafetan blanco”³⁷ y paralelamente bastantes años antes, en 1555,

³⁶ Cfr. APCLO, Libro I de Fábrica, Signatura 146 A, legajo retablo 1590. Sentimos no poder especificar la página exacta debido al mal estado en el que se encuentra el libro, proporcionamos una fotografía del mismo [fig.8].

³⁷ AMRM, Inventario de 1604 microfilmado, p. 2. S/c

la Virgen de Candelaria estaba sobrevestida “*toda de damasco blanco, una saya, una saboyana y una corona de oro en la cabeza*”³⁸, lo que nos parece curioso. Además del blanco, el azul, color emblemático de la Inmaculada, también formaba parte de su ajuar al contar con dos sayas, una de damasco con una cinturilla de terciopelo rojo y la otra rematada con pasamanería de hilo de oro y plata. Vestía al estilo cortesano como una verdadera dama de la época y estaba tocada, seguramente con monjil o cofia de papos.

Tendría sentido la modificación de la escultura junto con la compra de un valioso ajuar en tan poco tiempo y la planificación de un nuevo retablo fabricado por Pedro de Artacho, pintado y dorado por Cristóbal Ramírez, para el que se invirtieron 130 ducados en “*tres mil [roto]tos*” y “*ocho mil panes de oro*”³⁹. Esto sumó un enriquecimiento notable en la capilla mayor de la que no pasó desapercibida la primitiva escultura de la Concepción, a la que a lo largo del setecientos siguieron comprándose: “*tafetán blanco para manto de N[uestr]a Señora*”, “*un jubón de raso blanco que se hizo para n[uestr]a s[eñor]a de la Concepción*”, “*unas tocas de n[uestr]a s[eñor]a [de la] Concepción*” etc⁴⁰.

En general, cambiar las imágenes por otras sin motivo aparente sería algo chocante, sin embargo cubrirlas de vestidos y joyas produjo todo lo contrario, una motivación sentimental que desembocaría en la donación piadosa de objetos. Pérez Morera lo describe como una devoción a la ostentación

*no solo como su divina condición de reina del cielo, sino como testimonio del sentido amor que le profesaban sus devotos, de su particular crédito y prestigio implícito como hacedoras de milagros*⁴¹.

Para una mejor comprensión hemos seleccionado las siguientes esculturas que también han sido pasto de la mutilación barroca guardando similitudes con el arquetipo.

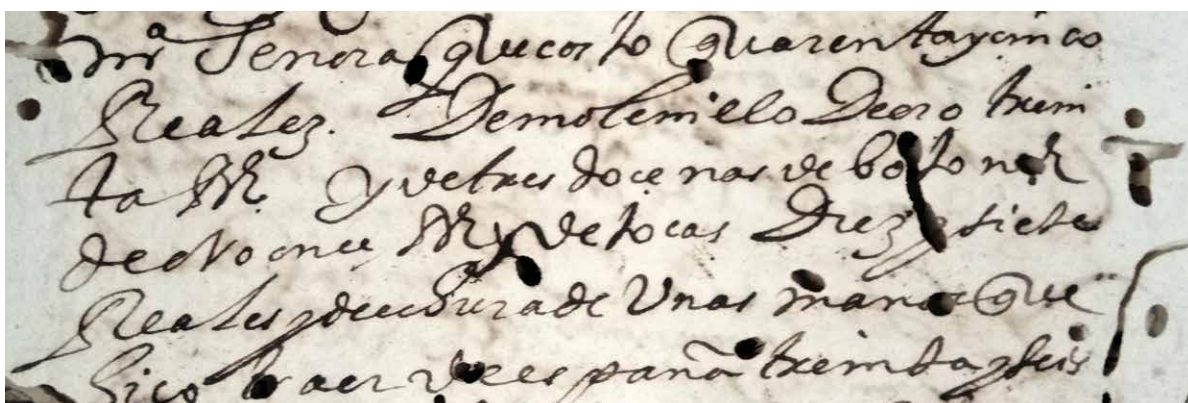


Fig.8- Detalle. Compra de una serie de itens costeados por el mayordomo de la parroquia descargado en el Libro I de Fábrica.

38 AHPT: Protocolos Notariales, 1.012, escribanía de Rodrigo Sánchez del Campo, f. 384r, 11/6/1586.

39 Cfr. APCLLO, signatura 146 A, legajo retablo 1590, ff. 6r-7v.

40 Cfr. Ídem, signatura 146 B, descargos de los años 1614, 1617 en adelante.

41 RODRÍGUEZ MORALES (2018), p. 170 en el apartado escrito por Jesús Pérez Morera.



Fig.9- Nuestra Señora del Rosario. Anónimo escuela meridional, anterior a 1636. Madera estofada y policromada.

En el municipio cercano al Valle y uno de los núcleos poblacionales que antes formaba parte de La Orotava, Santa Úrsula, custodia en su parroquia matriz una talla de bulto redondo a la que se le practicó la mutilación para poder ser vestida. Se cree popularmente que la Virgen del Rosario [fig.9] fue mutilada y modificada por el escultor Perdigón Oramas (1853-1939), sin embargo, hemos descartado esta opción al observar la escultura sin sus atuendos.

Perdigón únicamente intervino en su policromía y en algunas zonas volumétricas. La escultura presenta las evidentes marcas de una mutilación anterior: la sustitución de los brazos por unos postizos, la sustracción del niño marcada de forma evidente en su costado izquierdo, el estrechamiento de la cintura, la peana que la hace algo más alta y la eliminación de la toca, muy parecido al de nuestro arquetipo.

El escalfado que se encuentra en la parte inferior delantera es fruto de una intervención posterior utilizando la capa de lámina de oro del estofado original, intacto en la parte posterior del manto. Las formalizaciones de este estofado son una evidencia clara de que nos encontramos ante una escultura de origen meridional⁴². Es curioso que para esta imagen en 1737 se descargasen setenta y un maravedís en “la hechura de cinco niños y manos”⁴³ postizas, justamente como las que se encargan para la imagen de la inmaculada de La Orotava en la centuria anterior.

Otro caso parecido es el de la talla flamenca de Nuestra Señora de Gracia de La Laguna [fig.10] que fue mutilada en el siglo XVI estrechando su cintura abruptamente, al ser el ahuecado interior bastante pequeño, eliminando el pelo para poder tocarla y añadiendo después unos brazos postizos. Esta talla junto con su niño constan “ambos bestidos y

⁴² En muchas ocasiones se ha llegado a catalogar como mexicana (RODRÍGUEZ MESA, p. 294) al recogerse una imagen, seguramente pequeña, de la virgen del rosario enviada hacia 1626 por el capitán Amador Pérez. Sin embargo, insistimos, las características de la talla actual no corresponden ni estilísticamente ni en tamaño con una obra enviada desde las Indias. Nos decantamos por la hipótesis de la coexistencia de dos imágenes, la pequeña enviada por Amador y la grande de bulto que actualmente se conserva (Cfr. PSU, en la webgrafía), que puede ser incluso “una ymaxen de Nra. Sra.” de la que ya se menciona junto con la de Amador en 1636 (AHDL, Fondo de la parroquia de Santa Úrsula, sig. 48, f. 199 r).

⁴³ AHDL, fondo de la parroquia de Santa Úrsula, fondo asociado de Ntra. Sra. del Rosario sig. 1, s/f, descargos de 1737.

tocados aunq parese que no estaban echos para ese uso''⁴⁴, seguramente con las ropas puestas sobre ellos. La mutilación sucedió antes de 1553, año en que se documentan las primeras faldas, sayas y saboyanas, lo que explica la adaptación de la cintura, la peana que la hace más alta y la sustracción de su niño Jesús que desaparece de los inventarios a finales del siglo XVIII, sin saber el motivo real de su desaparición. Podría ser cualquier cosa. Lo que se sabe con certeza es que en sustitución se le incorpora a la imagen un librito de plata en el año 1795, donado por Juan Manuel Bencomo.

El único caso que ha llegado hasta nuestros días, como evidencia de que esta práctica de sustraer niños se realizaba, es el niño Jesús de la Virgen de Las Nieves de Taganana [fig.11]. En su origen estaba unido al cuerpo de su madre que fue mutilado para poder ser vestida y además contaba con una peana para hacerla más alta, de la que se recoge en 1673 que era *“de necesidad tan notable (...) para su adorno”*⁴⁵. La separación forzosa del infante es evidente, mostrando el serramiento en su parte posterior.



Fig.10- Nuestra Señora de Gracia. Anónimo escuela flamenca, anterior a 1541. Madera estofada y policromada.



Fig.11- Niño de la Virgen de las Nieves. Anónimo escuela andaluza, anterior a 1577. Madera estofada y policromada (actualmente repintado).

⁴⁴ RIQUELME PÉREZ, p. 31, citado a su vez de un inventario de la ermita del siglo XVI.

⁴⁵ AHDL, Fondo Parroquial Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana, legajo 8, documento 10, f. 43v, 23/10/1673.



CAPÍTULO II

ESTUDIO VOLUMÉTRICO Y PROPUESTA PERSONAL

3. FORMALIZACIÓN DE UN SOPORTE

A la hora de querer reinterpretar los restos nos encontramos con una primera problemática ¿Qué material sería el óptimo para la realización del modelado? Uno podría pensar en la opción más simple como son el barro o la arcilla. Sin embargo, habría que llevar un cuidadoso mantenimiento del mismo a medida que se va trabajando y para rematar partiríamos de la nada, es decir, se tendría que modelar primero los restos a escala exacta para después completar reinterpretando los volúmenes faltantes. Por ello nos hemos servido de las nuevas tecnologías, como la impresión 3D, para partir de algo más concreto.

3.1 Digitalización de los restos

Pasar a formato digital los restos de la escultura permite conservarlos en las estancias del museo para la menor manipulación física de los mismos, apoyando así su perdurabilidad en el tiempo. A la vez se puede trabajar sobre algo exacto y modificarlo sin restricciones con herramientas de edición y modelado 3D.

Se barajaron varias posibilidades para escanear los restos de la escultura. La opción ideal sería contar con un escáner 3D profesional con el que se tomase un modelo exacto y detallado. También podrían servir aplicaciones como la que cuentan los dispositivos Apple, Scandy Pro por ejemplo, que permiten de manera muy práctica generar modelos digitales de una forma parecida a un escáner convencional. Estos métodos también recogen la textura y el color del objeto aunque, en nuestro caso, no es necesario. Lo importante es conseguir un registro volumétrico lo más fiel al original.

Como no pudimos contar con ninguna de estas opciones, se decidió realizar una fotogrametría. Este procedimiento consiste en sacar fotos del objeto desde, al menos, tres ángulos diferentes (picado, frente y contrapicado) [fig.1], tomando todo el registro al girar alrededor o bien teniendo la cámara estática y girar el objeto con una plataforma. Al final, la fotogrametría extrae las relaciones de profundidad entre los puntos más salientes y lo más hundidos de las tomas fotográficas al solaparse entre sí¹.

¹ Cfr. GARCÍA VACAS, en el apartado "3.1.3.1 Técnicas fotogramétricas", pp. 19-20. En su estudio se describen varios métodos de digitalización para el patrimonio histórico.

Es el software el que se encarga de organizar estas fotografías bidimensionales en su posición y orientación correspondiente para generar una nube de puntos [fig.3]. Este resultado va siendo trabajado por el programa en varias fases que pueden variar de nombre y cantidad según el software. En nuestro caso, hemos elegido Meshroom 2020.1.1 que proporciona gratuitamente la casa AliceVision para Windows, Linux y MacOS.

Tras generar el modelo digital se limpiaron con 3D Builder las partes que el programa generó de más, como restos de los objetos que se encontraban al rededor. A parte de estos desperfectos, la fotogrametría no es un método 100% exacto y puede generar aberraciones en la superficie del modelo que no ocurrirían si se utilizase directamente un escáner. Para nuestro caso no es importante que la superficie sea muy detallada puesto que trabajaremos sobre ella al imprimirla en 3D. Sólo se modificaron con ZBrush 2020.1.4² [fig.5] las imperfecciones generadas en la superficie para dejar una textura lisa y lista para imprimir.

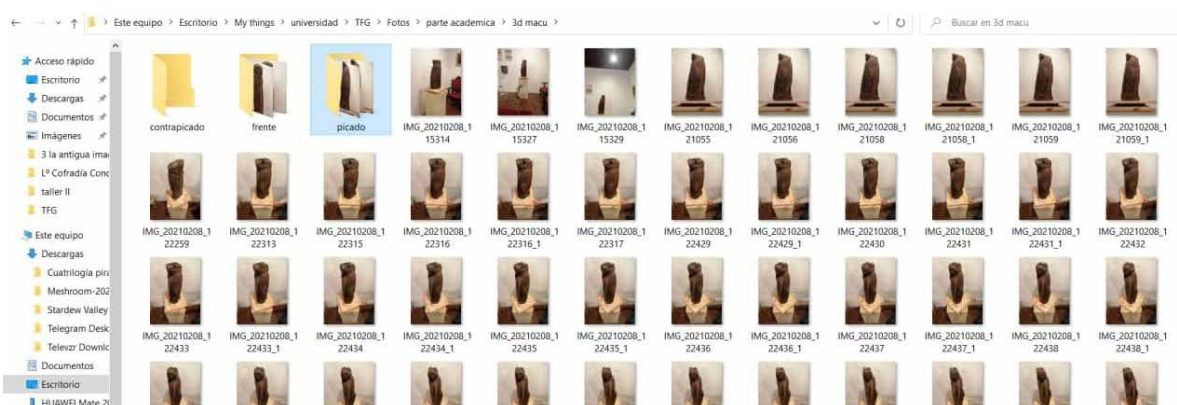


Fig.1- Recopilación y selección de todas la fotografías realizadas al arquetipo en picado, de frente y contrapicado.

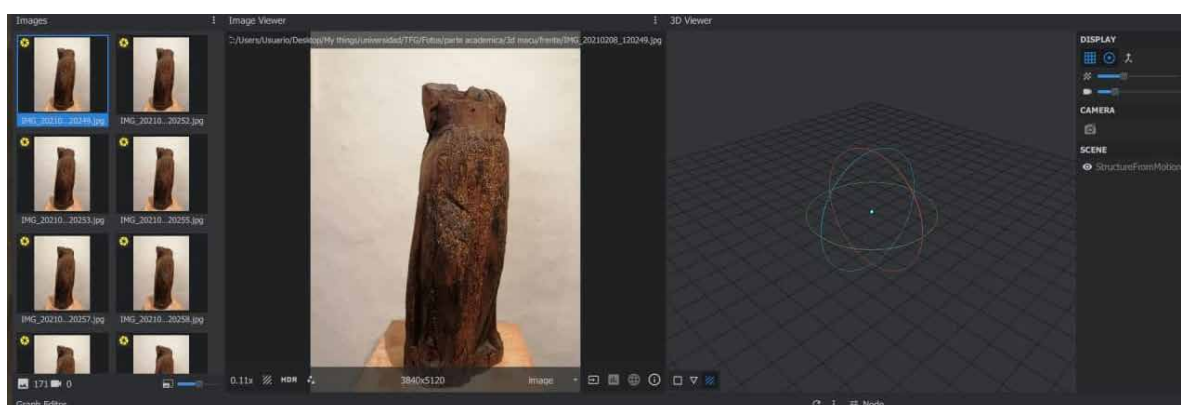


Fig.2- Volcado de las imagenes en el programa Meshroom para iniciar la alineación de las tomas fotográficas.

² Este programa es exclusivo para el modelado 3D digital y es de pago, pero hay otros programas de acceso libre que también pueden servir para trabajar este tipo de modelado como Blender.



Fig.3- Generación de la nube de puntos. Observe la calidad y textura de cada uno de ellos.

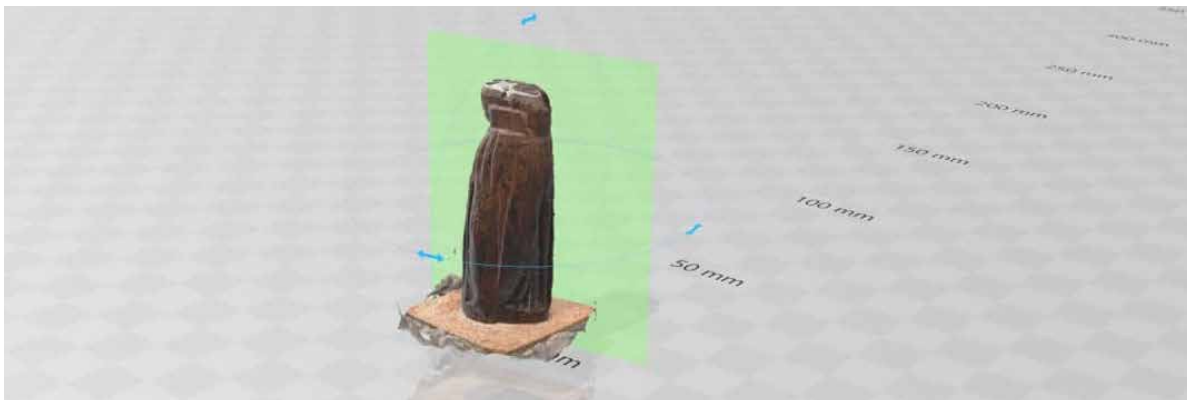


Fig.4- Recorte de las partes sobrantes con 3D Builder tras la generación del modelo.

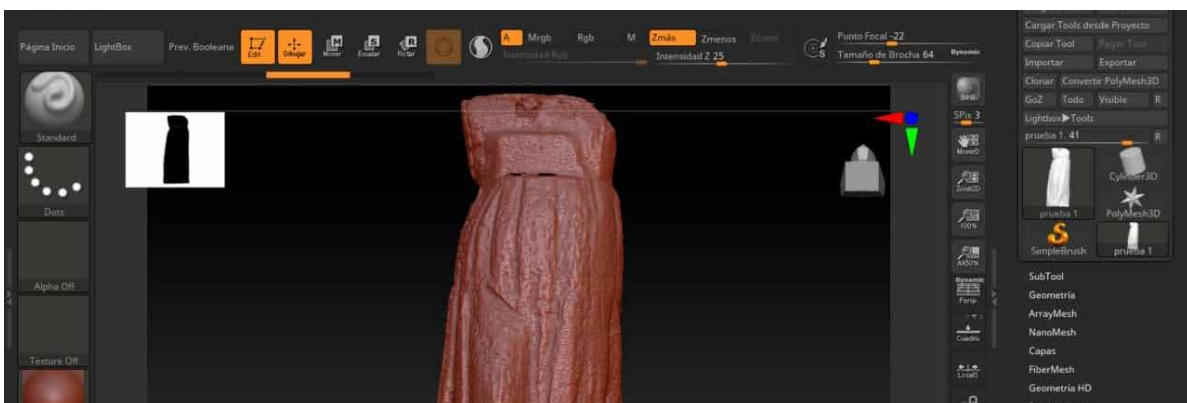


Fig.5- Detalle. Corrección de las imperfecciones generadas por el programa, observe la textura rugosa de la superficie.



Fig.6- Impresión 3D del modelo digital.

3.2 Impresión 3D

Dado que las impresoras 3D de la facultad no tenían capacidad para imprimir un formato de la misma escala que la del arquetipo (787mm de alto), se decidió realizar la reproducción en una empresa dedicada, exclusivamente, a la impresión en Tenerife, Garhem 3D.

El modelo se dividió en tres partes [fig.6] con una estructura poligonal interior para poder imprimirlos en las máquinas con mayor capacidad, dándole al mismo tiempo mejor resistencia. Se ensambló con un pegamento epoxi compatible con los bioplásticos y el resultado fue más que excelente. Al compararlo físicamente con los restos de nuestra escultura sorprendió la exactitud de los volúmenes, habiendo muy pocas imperfecciones que no supondrían un problema.

La impresión 3D en todas sus vertientes ha revolucionado enormemente en los últimos años³ los campos de la ingeniería industrial, la biomecánica, medicina, etc. Incluso en nuestro caso, las Bellas Artes, no ha quedado exenta de estas innovaciones, dada la cantidad de materiales que es capaz de abarcar, como los bioplásticos -entre ellos el PLA⁴ que se ha utilizado para imprimir el arquetipo-, tejidos celulares y hasta hormigón⁵. Con este recurso la parte creativa se hace mucho más sencilla para los artífices si se sabe de modelado digital, evitándose el costo de materiales y las complicaciones de los métodos académicos.

En el campo de la restauración y conservación también se ha utilizado esta herramienta e incluso llevando a escala objetos de interés artístico -sobre todo esculturas- con fines educativos⁶. Con la impresión del arquetipo parte de la moral restauradora está intrínseca en el proyecto, constituyendo una base sólida de la que poder partir.

³ Su inventor Chuck Hull [1939-...] creó su primer prototipo de impresora en 1983 y no fue hasta 30 años más tarde en que se supo valorar las capacidades que tenía su invento. Podríamos considerarlo como el padre de la impresión 3D, cfr. GUILLÉN TORRES, en la webgrafía.

⁴ El PLA o ácido poliláctico es un plástico extraído del ácido láctico y es biodegradable. La materia prima son componentes ricos en almidón como el maíz o el trigo. Esta maravilla de creación se la debemos a Wallace Carothers, que inventó el primer prototipo de PLA en 1932.

⁵ Cfr. AUTODESK, en la webgrafía, apartado "¿Qué es la impresión 3D?".

⁶ SAORÍN, ejemplo de aplicación de tecnologías 3D al patrimonio escultórico.

4. COMPARACIONES TRIDIMENSIONALES

Previsiblemente y antes de comenzar un modelado sobre la reproducción de PLA, es necesario estudiar la mayoría de modelos producidos durante la misma centuria del arquetipo, para que, a la hora de interpretar los volúmenes faltantes, tenga una unidad formal y coherente. Vamos, que al observar la producción artística terminada la información visual, que llegue al espectador, sea la de una escultura del siglo XVI, emulando las características que la definen como tal.

Los ejemplos que estudiaremos se encuentran diseminadas por el archipiélago⁷, cuyas formas evocan a producciones foráneas del quinientos. Todas ellas presentan deformaciones y anomalías en su formalización volumétrica, de gran interés para realizar la interpretación.

4.1 Formalizaciones y anomalías reiteradas

La centuria del quinientos supone para la escuela de escultura española una época de tránsito entre el gótico universal y el naturalismo. Los artífices -de los que mencionamos a varios en el primer capítulo- se ven inspirados por las nuevas formas de hacer del renacimiento italiano sin dejar de lado la profunda inspiración de la estética gótica centroeuropea⁸. De hecho, varios artistas italianos se asentaron en la península para suplir encargos de todo tipo, generando una referencia visual cercana para los maestros españoles.

El mezclar estéticas está intrínseco en las artes, al fin y al cabo los artífices siempre buscan del mayor número de referencias posibles para crear. Entonces aparecen este tipo de “cosas raras” en las que nos encontramos un canon absurdamente desproporcionado junto con cabellos trabajados de manera muy poco natural, pliegues acartonados, etc. Pero por otro se encuentran manos trabajadas con mucha naturalidad y rostros que buscan un mayor realismo sin dejar de lado las influencias góticas.

Si reflexionamos bien, al crear una escultura como ésta, la obra se convierte en referencia de otra y así sucesivamente, como un pez que se muerde la cola. Esto explica que una característica formal que haya sido producida por accidente o por cuestiones técnicas, pase a repetirse en numerosas ocasiones, generando así lo que conocemos por estilo.

Precisamente las anomalías son las que constituyen el estilo y clasifican a las obras en un tiempo y lugar determinado, así como el Barroco se aleja del naturalismo clásico para deformar las formas en favor de una expresividad mayor.

⁷ Véase p. 15 del apartado “1.2 Manufactura quinientista y procedencia” pp. 14-16.

⁸ Cfr. GILA MEDINA, pp. 101-102 en el apartado “III.1. La escultura quinientista granadina: de sus albores a Pablo de Rojas” pp. 95-114.



MANOS

A diferencia del rostro las manos parecen ser más naturales, provocando una incoherencia formal.



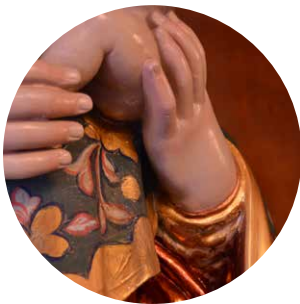
NIÑO

Su posición y formas son inverosímiles, encontrándose casi en el hombro de la madre.



MANTO

Cae por su hombro derecho y se recoge sobre el vientre. En la parte posterior presenta una planitud antinatural.



MANOS

A diferencia del rostro las manos, algo grandes, parecen más naturales, provocando una incoherencia.



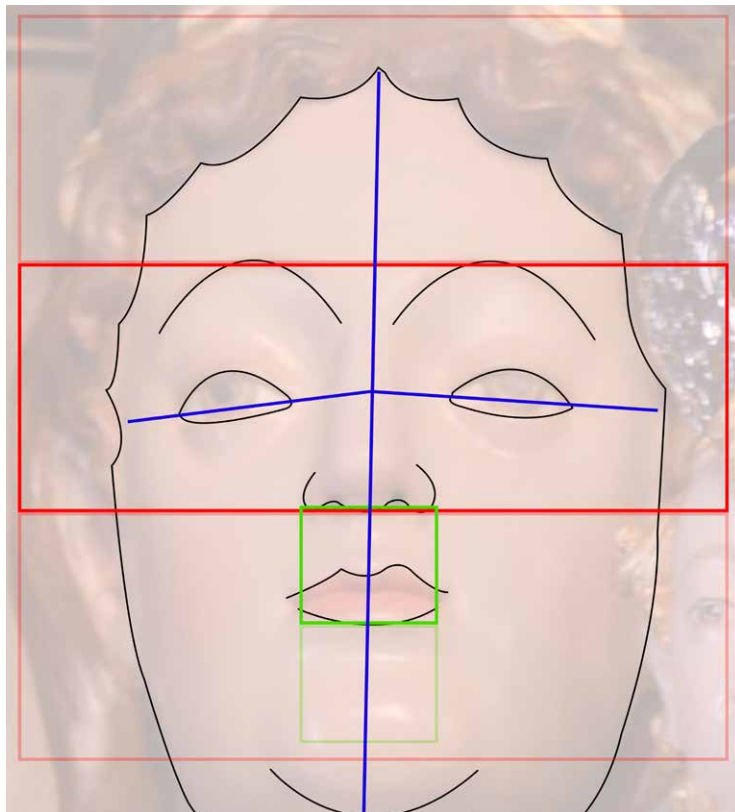
NIÑO

Su posición y formas son inverosímiles, encontrándose casi en el hombro de la madre.



MANTO

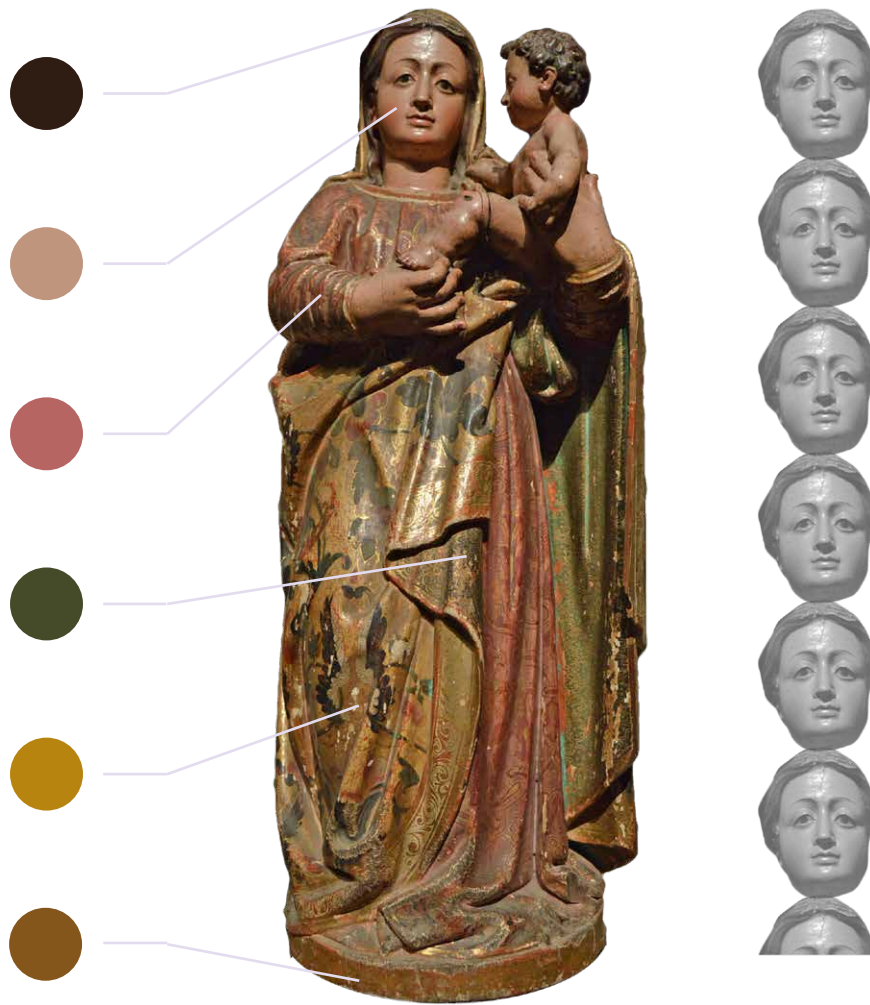
Cae por su hombro derecho y se recoge sobre el vientre. No hay volumen notable correspondiente a los pechos.



Desproporción de los tres tercios, su frente es más pequeña y su mandíbula más larga que la sección central, alargando así demasiado el rostro

Los labios se encuentran mejor posicionados en la última sección coincidiendo la mitad con la parte baja del bermellón. Sin embargo, las comisuras de la boca coinciden con las aletas de la nariz en vez de con el centro de los ojos, dando la sensación de una boca muy pequeña.

Ojos inclinados en ambas direcciones y algo desplazados hacia abajo en la cavidad ocular. La línea central de la cara se encuentra ligeramente ladeada, torsionando el tabique nasal y el resto de facciones hacia la izquierda.



MANOS

A diferencia del rostro las manos parecen ser más naturales y grandes, provocando una incoherencia formal.



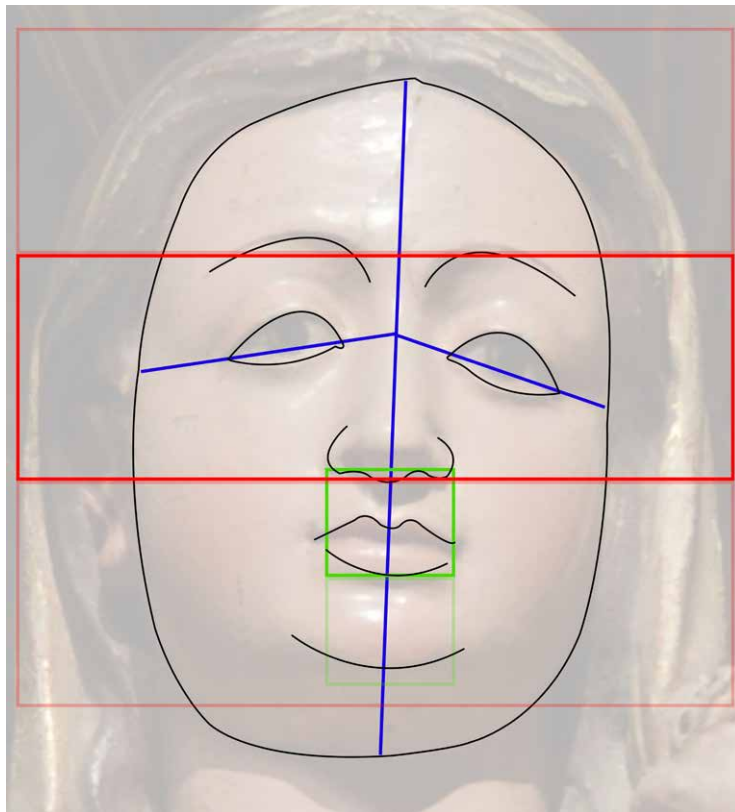
NIÑO

Su posición y formas musculadas son inverosímiles, encontrándose casi en el hombro de la madre.



MANTO

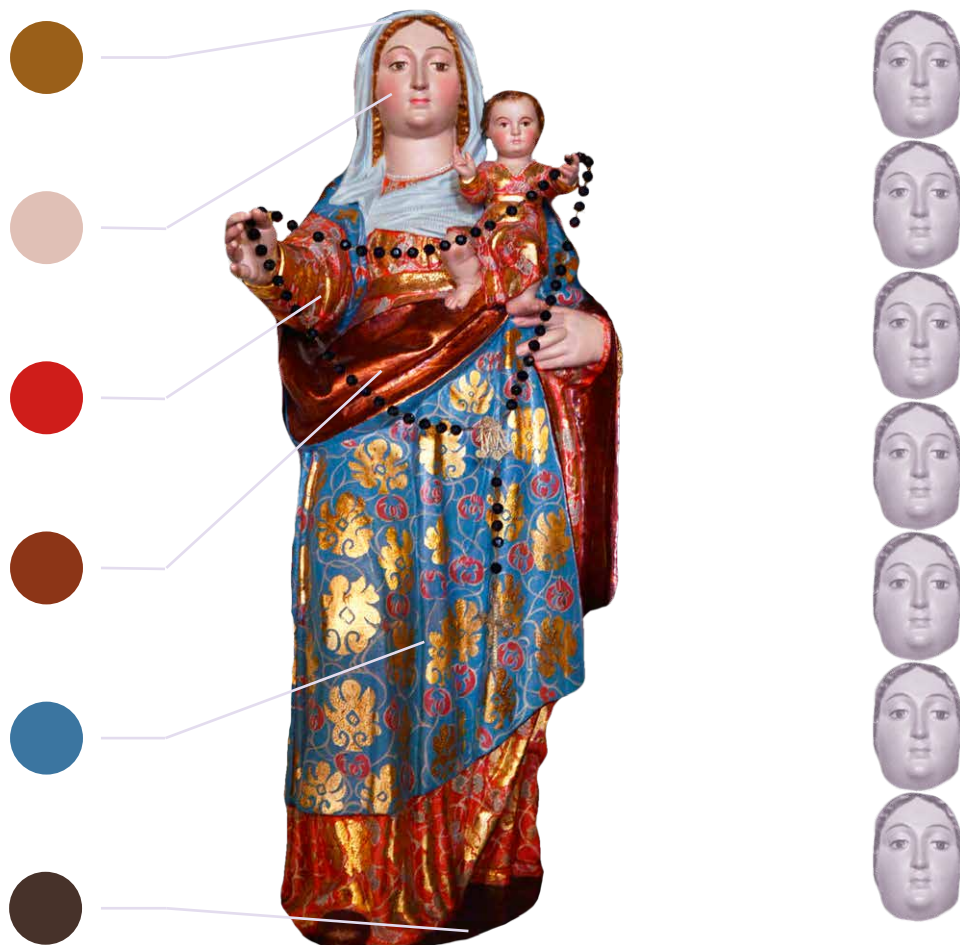
Cae por su hombro derecho y se recoge sobre el vientre. La parte posterior se aplana de forma antinatural.



Desproporción muy leve de los tres tercios en el rostro, aunque redondea un poco la silueta de la cara. No es tan brusco como en los casos anteriores.

Los labios se encuentran bien posicionados en la última sección coincidiendo la mitad con la parte baja del bermellón. Sin embargo, las comisuras de la boca coinciden con las aletas de la nariz en vez de con el centro de los ojos, dando la sensación de una boca muy pequeña.

Ojos inclinados precipitadamente hacia abajo con poca esfericidad y torsión del rostro hacia el lado derecho, desviando todas las facciones y deformando la composición.



MANOS

Las manos son ligeramente más naturales que el rostro, provocando una incoherencia formal.



NIÑO

Su posición y formas son inverosímiles, su madre no lo sujeta y se encuentra casi a la altura del hombro.



MANTO

Cae por su hombro derecho y se recoge sobre el vientre. En la parte posterior presenta una planitud antinatural.

4.2 Conclusiones

Solo con esta pequeña selección de esculturas hemos podido comprobar las diferentes anomalías y soluciones formales que tienen en común. Viña Rodríguez apunta a que estas desproporciones tienen que ver directamente con la inexperiencia de los artífices que desconocían estudios más profundos sobre anatomía y armonía de los volúmenes en la figuración, ya que una parte de esta creación artística se llevó a cabo por artesanos que tenían un aprendizaje corto de sus maestros escultores.

Por otro lado, podríamos apuntar que algunas de esas anomalías como el canon de seis cabezas y las manos tan desproporcionadas con respecto al rostro, se mostraban enfatizadas en su volumen para dar un mayor protagonismo de cara a la expresión religiosa. Si nos ponemos a pensar se hacían para colocarse en lo alto de los retablos, muy lejos del ojo espectador. La planitud que todas presentan en su parte trasera encuentra su lógica al estar pegadas a la pared, sería prescindible trabajar la parte trasera si no se va a observar y, además, reduce el espacio necesario para la escultura. La ausencia de pechos en cambio tiene más que ver con el pudor que se tenía a la hora de esculpir a la virgen, con miedo de “arrebatarle su pureza”.

Si es verdad que otras características no tienen una explicación por cuestiones logísticas, como es la incoherencia en las facciones y los pocisiones muy poco naturales. Es normal que sucedan esas “cosas raras” cuando se busca algo natural pero, a su vez, se tiene como referencia el arte gótico, que no busca un parecido exacto con la realidad. Se podría aplicar la teoría del Valle inquietante en la evolución escultórica [fig.7]: en un aumento del parecido de algo artificial con la realidad hay un punto en el que el hiperrealismo produce un rechazo involuntario de la mente humana.

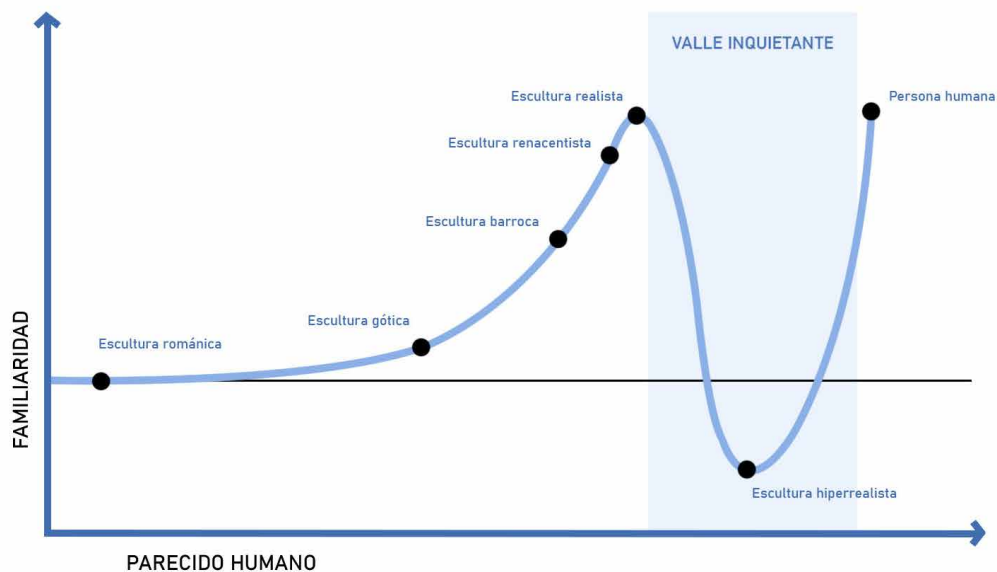


Fig.7- Gráfico: teoría del Valle Inquietante acuñada por Masahiro Mori en 1970 aplicado a los tipos de estilos en la escultura sacra.

5. PERCEPCIONES DEL ARQUETIPO

Llegó el momento más interesante del trabajo, aquel, donde tomando todo lo estudiado nos disponemos a interpretar las formas del arquetipo con plasticera, un material compatible con el PLA. Lo curioso es la cantidad de información que se puede sacar de un resto casi arqueológico, donde el aspecto general es el de un tronco viejo, carcomido y sin forma alguna aparente. Podemos, sabiendo la mutilación que se le practicó, adivinar los volúmenes que faltan en comparación con sus símiles escultóricos. Las marcas de sus dimensiones se hacen más evidentes con las referencias.

5.1 Vestigios de las formas

De una primera visual sobre los restos hemos distinguido siete elementos de los que se conserva poca información volumétrica pero sus marcas están presentes y se notan por un cambio de volumen: la serpiente o dragón, la media luna, la peana circular, el zapato, el recogido del manto, el cíngulo y la salida de su brazo derecho.

La serpiente “enemigo común”, tal y como lo describe Pacheco, es lógico que se encuentre en la parte baja de la escultura, haciendo referencia a la victoria de la virgen sobre el pecado. Sus ondas recuerdan más a una especie de culebra que a un dragón y se arrastra hacia la parte delantera de la talla. Así su cabeza tuvo que haber salido en esa zona donde también nace la mitad de la media luna. El elemento lunar es distinguible de confundirse con un pliegue del manto, pues su punta se encuentra demasiado marcada y es evidente que no se trata de una caída del ropaje. Su otra punta debió salir de la peana en modo espejo por el lado derecho.

La escultura no se encuentra directamente sobre el suelo, hay una altura de unos 3cm de alto bien marcada y, en comparación con los símiles, nos disponemos a interpretar que se trata de una peana circular, que en la mayoría de los casos viene dada por la redondez del tronco. Sobre esta base también se divisa la salida de su pie izquierdo que ha dejado su volumen principal por debajo de los pliegues de la túnica.

En la parte superior nos encontramos con una marca bastante interesante que ha sido rebajada con una gubia plana para unificar los volúmenes. Gracias a quien sea, su presencia no llegó a eliminarse por completo y es bastante claro que se trata del recogido del manto que sus hermanas también dejan caer del hombro derecho para descansar sobre el vientre. Las terminaciones de la mencionada capa, también, se encuentran en la parte baja de los restos.

Cerca de este elemento se marca también un cíngulo o cinta que ciñe la túnica a la cintura y que debió pasar hacia el vientre ajustándole la prenda a sus formas. Sobre de aquí hay una zona que ya hemos interpretado anteriormente como la salida de su brazo derecho



Fig.8- Arquetipo: detalle de un lateral en el que se puede observar los restos de la cola de serpiente y la base.



Fig.9- Impresión 3D y plasticera: proceso de interpretación de los volúmenes faltantes de la serpiente y la base.



Fig.10- Restos de la media luna y la serpiente en la parte baja del arquetipo.



Fig.11- Proceso de la interpretación de la media luna y la cabeza del reptil con plasticera sobre la impresión 3D.



Fig.12- Parte delantera baja del arquetipo: restos del manto y pliegues dejando ver lo que parece la salida del pie.

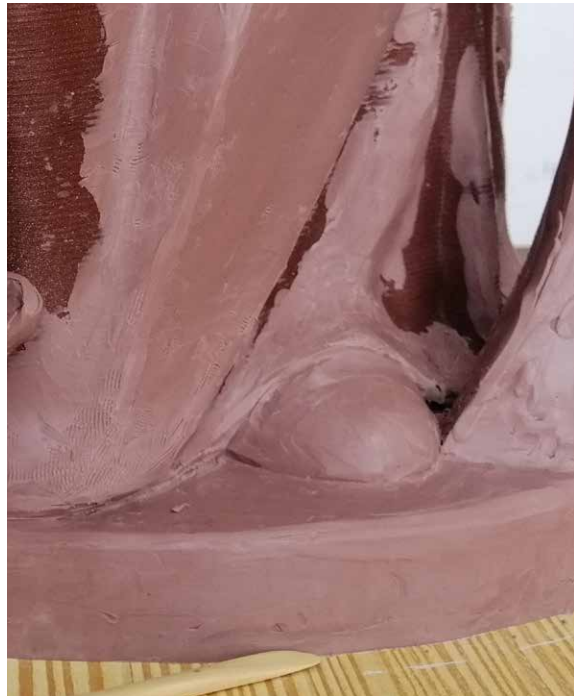


Fig.13- Modelado del zapato y repasado de los pliegues de la zona.



Fig.14- Residuos volumétricos de la túnica, brazo derecho y el cíngulo en el arquetipo.



Fig.15- Recreación en proceso del cíngulo, brazo derecho y los pliegues de la túnica.



Fig.16- Restos de el recogido del manto. Observese la unificación de los volúmenes con gubia plana.

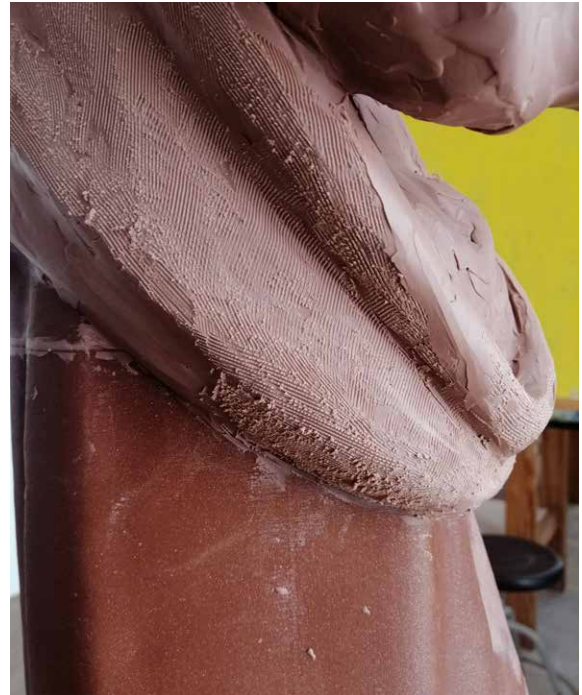


Fig.17- Interpretación de la caída y recogido del manto sobre el vientre de la escultura.



Fig.18- Parte delantera del arquetipo: se puede observar el resto del pliegue en la rodilla y parte del recogido del manto.

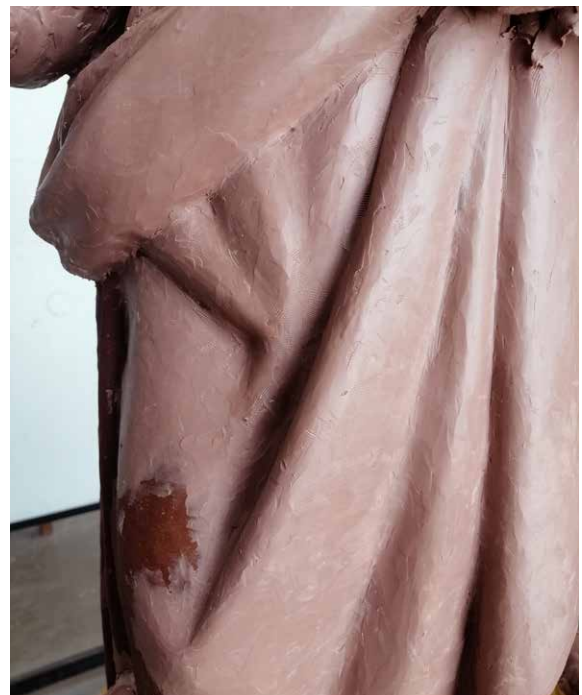


Fig.19- Interpretación de todos los pliegues del ropaje en la parte delantera.

5.2 Puntualizaciones de la morfología

En base a los símiles que hemos estudiado se han interpretado el resto de volúmenes faltantes. Estas pérdidas son de mayor envergadura y por lo tanto entraríamos en una interpretación más pura, por así decirlo, que parte de ideas y formas para dar una visión completa de la obra.

En primer lugar se pensó en la posición del niño que, como vimos en los apartados anteriores, se muestra en todos los casos en una posición inverosímil casi a la altura del hombro. Por el contraposto de la figura hacia el lado derecho el infante tuvo que ubicarse en esa zona, así la inclinación de las caderas forma un contrapeso que la compensa. Al comienzo se planteó su posición frontal, pero finalmente y tras correcciones del tutor se decidió poner completamente de lado tal y como se muestra en sus símiles.

Ambos brazos supusieron un reto en su planteamiento. Estas extremidades, al no conservarse por completo, tuvieron muchos cambios durante el proceso. El brazo derecho no tuvo tantos problemas. Al conocer que hay elementos tallados la parte delantera del arquetipo (cíngulo, pliegues de la túnica, etc.) interpretamos que obligatoriamente tenía que ser exento -como la Virgen del Rosario de Hermigua⁹- y como símbolo alusivo a la Inmaculada Concepción se decidió que sujetase el fruto prohibido así como lo hacen muchas esculturas románicas y góticas. El brazo izquierdo en cambio tuvo un proceso bastante largo, su posición no terminaba de encajar y en un momento de euforia se arrancó por completo y se modeló de cero incluso la posición del manto en esa zona, dando con una forma grácil que se adecuaba más a lo que la escultura pedía.

Si nos fijamos, el torso de la escultura es bastante reducido si ubicamos los hombros en la última altura que tiene el arquetipo. Desde la cintura hasta esta altura es demasiado pequeño para ser un torso, inclusive para las esculturas de la época que de por sí no tienen mucho, tal y como vimos anteriormente. Suponemos que sus hombros no corresponden con ese límite y que debió de ser algo más alta, por ello se modeló un perfil más largo. Una vez definido este tamaño de cuerpo se sacó un canon de seis cabezas y un cuarto dándole a la altura total de la escultura un metro y diez centímetros, curiosamente medidas aproximadas de los demás modelos.

La parte trasera del manto no supuso mayor problema salvo la terminación en la parte superior y el brazo izquierdo. No tener restos en esa zona que indiquen como fluctuaban los pliegues del ropaje, significaba tener que interpretarlos completamente. Al final el manto cae por el brazo izquierdo de forma plana tal y como lo hace en los símiles escultóricos.

⁹ Véase el apartado "4.1.4 Virgen del Rosario de Hermigua, La Gomera" pp. 38-39.



Fig.20- Apuntes previos sobre la escultura propios de la visita a la iglesia de Las Nieves en Taganana.



Fig.22- Boceto a mano alzada propio de la investigación en la isla de La Gomera, Hermigua.



Fig.23- Definición de las proporciones y formas generales de la escultura. Modelado en plasticera sobre impresión 3D.



Fig.24- Detalle, inicio del modelado del rostro.



Fig.25- Modelado de los volúmenes generales del niño.



Fig.26- Rostro antes de las correcciones del tutor. Observe-se la poca esfericidad de los ojos.



Fig.27- Facciones del rostro más definidas tras las correcciones pertinentes.



Fig.28- Estado general de la escultura a mitad del modelado.



Fig.29- Planteamiento de las proporciones de las facciones del niño.



Fig.30- Tanteado en el modelado del niño.



Fig.31- Definición de las formas anatómicas en el brazo izquierdo del niño.



Fig.32- Anatomía general planteada en el infante.



Fig.33- Mano y manto de la virgen. Su forma y posición no resultan agradables.

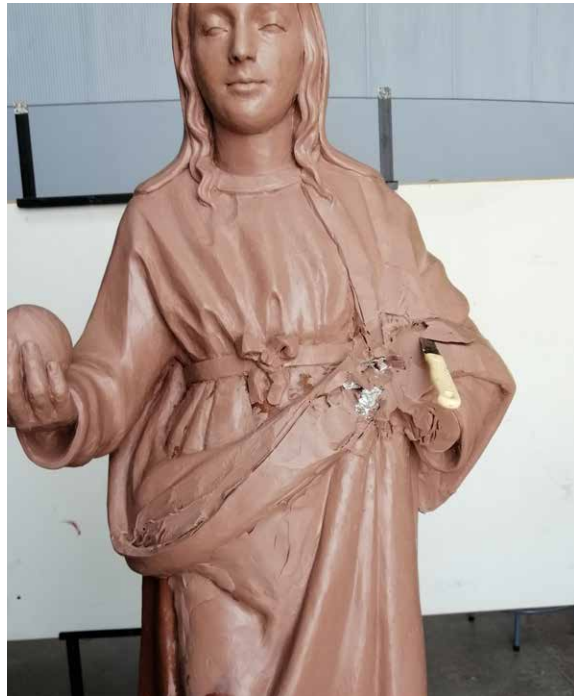


Fig.34- Corrección drástica de la escultura en el lado derecho.



Fig.35- Nueva posición de la mano izquierda tras mirar referencias de esculturas quinientistas.



Fig.36- Mejor posición del niño, la mano y el manto en el lado derecho



Fig.37- Visión de la peana circular y modelado de la media luna y la serpiente. Obsérvese como las puntas no tienen continuidad.



Fig.38- Correcciones sobre la media luna para que tenga continuidad a pesar de estar enterrada en la base.



Fig.39- Visión frontal, modelado final planteado.



Fig.40- Visión de tres cuartos, modelado final planteado.

6. PROCESO DE MOLDEO Y ACABADOS

La idea inicial era, una vez acabado el modelado, escanear la escultura completa para pasarla a digital y volverla a imprimir en filamento de madera haciendo un testado de estucado tradicional y policromía sobre este material. Ingrata sorpresa de que en ese momento era imposible utilizar el escaner que proporciona la facultad por falta de un técnico especializado. Se intentó por medio de fotogrametría pero la pieza era demasiado compleja y el software no sabía interpretar las formas adecuadamente. Debido a esto, se decidió optar por los métodos académicos para conseguir una obra definitiva y acabada con estucado, dorado y policromía tradicional, mismos métodos que se llevan utilizando en los talleres sevillanos desde hace siglos.

6.1 Molde ligero y reutilizable

Realizar un molde perdido de escayola sobre una materia blanda como el barro o la arcilla es fácil, pues al retirar las piezas del molde la escultura cede frente a las formas cerradas. Sin embargo, una materia como la plasticera que es dura y poco deformable cuando está fría sería necesario un molde perdido de múltiples piezas. Un trabajo costoso que al final se va a perder en una sola reproducción e imposible de hacer otra si sale mal.

La solución más simple es un molde pincelado de silicona líquida con una madreforma de fibra de vidrio y resina acrílica. Este tipo de molde, aunque económicamente elevado, es ligero y fácil de manipular. Es posible hacer incluso un vaciado por volteo. y además el registro por silicona es perfecto llegando a todos los recovecos si se aplica bien, claramente.

El primer paso es deshacernos de aquello que pueda entorpecer a la forma y apertura del molde, por ello se decidió cortar los brazos, el niño, la cabeza de la serpiente y la media luna de la parte derecha. De estos elementos se realizarán moldes a parte para después ser ensamblados a la reproducción principal.

Una vez seccionada se tumba la escultura para poder trabajar una de sus caras y con ayuda de paredes de plastilina se hace el contorno del molde. Puntualmente se lubricó alguna que otra zona para evitar que la silicona se quedase trabada al catalizar. Sobre esta capa de material se extendería otra de resina acrílica y fibra para realizar la madreforma, que tal y como su nombre indica, sostiene rígidamente la forma de la película de silicona.

Las dos caras de los moldes se fijan en su posición correcta mediante tornillos roscados y palometas que atraviesan a lo largo toda la pared de la madreforma. Para el niño se separaron sus extremidades haciendo pequeños moldes solo de silicona a diferencia del tronco que se hizo exactamente como la escultura principal.



Fig.41- Sección de las extremidades y elementos que dificultan la forma del molde.



Fig.42- Poción de la escultura en plano horizontal para una mejor aplicación de las capas de silicona.



Fig.43- Separado de las dos caras del molde con paredes de plastilina.



Fig.44- Refuerzos en la parte posterior de la pared para evitar su colapso por el peso.

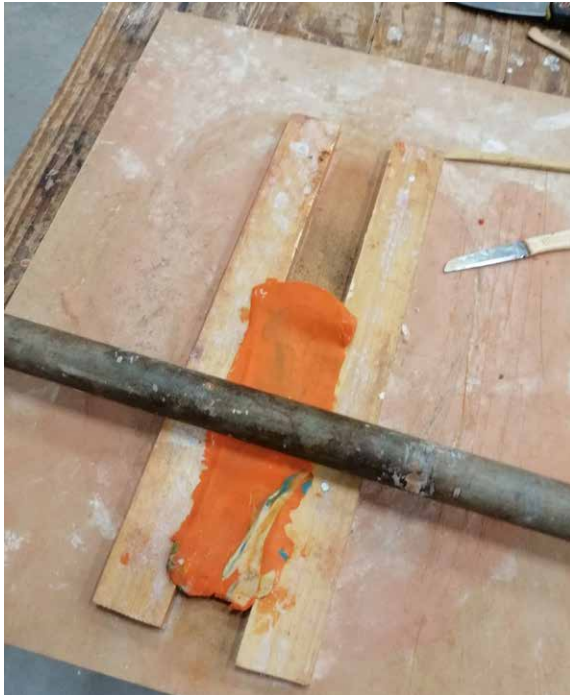


Fig.45- Amasado de la plastilina con un rodillo y guías de madera.



Fig.46- División de la pared en dos. Esto produce un borde de silicona y evita que se salga.



Fig.47- Repasado de las uniones e incisión con ahuecador para crear un "cordón" de cierre.



Fig.48- Negativo del cordón de cierre y aspecto general de la pared de plastilina.



Fig.49- Preparación de la silicona con su respectivo catalizador. Esta silicona cataliza a las 4 horas facilitando la labor.

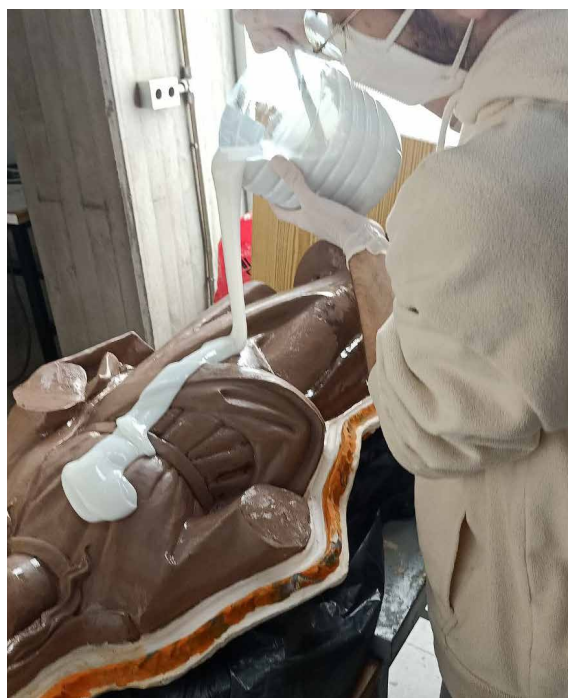


Fig.50- Vertido de la primera tanda de silicona. Se eleva para que se rompan las posibles burbujas de aire.



Fig.51- Proceso de vertido de la primera capa.



Fig.52- Aspecto general de la primera capa tras pincelar con brocha toda la superficie.



Fig.53- Visión de la película de silicona tras la aplicación de la segunda y tercera capa.



Fig.54- Detalle: película de silicona con todas sus capas. Obsérvese las llaves en forma de dados.



Fig.55- Formalización de la pared exterior de plastilina para proceder a realizar la madreforma.



Fig.56- División de la madre forma delantera en dos para evitar trabes.



Fig.57- Aspecto general de la madreforma con fibra de vidrio y resina acrílica.



Fig.58- Limpieza de la pared de plastilina para trabajar la otra cara de la madreforma delantera.



Fig.59- Refuerzo con varillas de madera para evitar que se fracture a la hora de manipularlo en el vaciado.



Fig.60- Apertura de los orificios para los tornillos roscados con las palometas.



Fig.61- Colocación de los tornillos roscados con las palometas.



Fig.62- Visión de la parte trasera y formación del muro de plastilina para realizar la otra cara del molde de silicona.



Fig.63- Aplicado de la primera capa de silicona. Pincelado de toda la superficie.



Fig.64- Detalle de la contención de silicona en el borde.



Fig.65- Trabajo de la madreforma trasera. Obsérvese los refuerzos de varillas de madera.

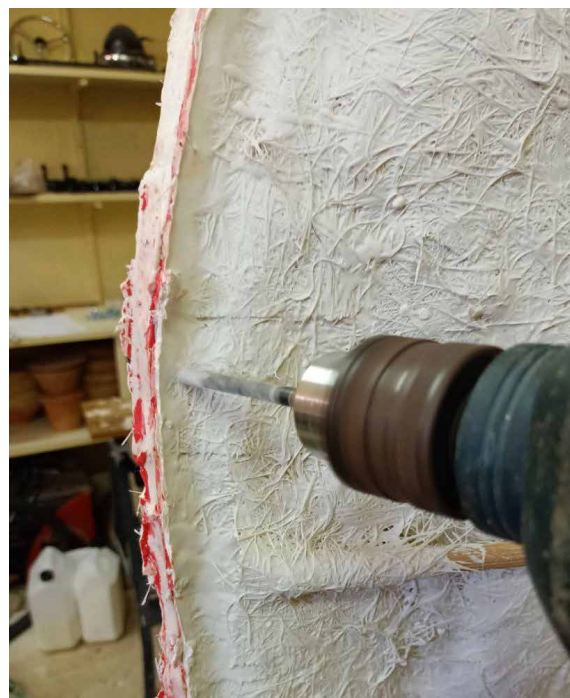


Fig.66- Apertura de los orificios a lo largo de la pared de la madreforma para los tornillos roscados.



Fig.67- Apertura del molde en su parte trasera.



Fig.68- Visión interior de la madreforma trasera. Detalle de los huecos de las llaves.



Fig.69- Encaje de la película con la madreforma de fibra gracias a las llaves.



Fig.70- Observación general de la cara trasera del molde. Registro completo de la escultura.



Fig.71- Despegado de la película de silicona delantera.

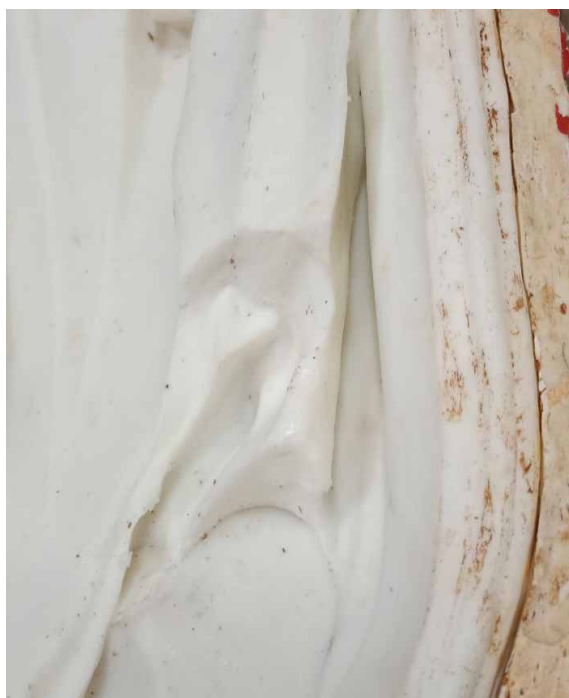


Fig.72- Detalle: registro de la parte delantera, observese el buen encaje de las partes y el cordón de cierre en el borde.



Fig.73- Mismo procedimiento con las partes separadas de la escultura.



Fig.74- Seccionado de las extremidades del niño.



Fig.75- Proceso del molde del torso con boca de llenado.



Fig.76- Encofrado para moldes simples de silicona en las extremidades.

6.2 Vaciado

El material que se emplee para la reproducción de la escultura es importante dependiendo del tipo de acabado que se quiera dar. Como en nuestro caso la intención es de acabarla con dorado y policromía al método tradicional, tal y como se hicieron y hacen las tallas españolas, lo mejor es realizarla en escayola que es una buena base para la capa de preparación.

El vaciado se realizó con la escayola marca alfamolde y arpillera para reforzar las capas de registro. Una vez llenadas las dos mitades del molde se cierra, se sella con telas de arpillera las uniones interiores y se realiza una colada por volteo para dar un mayor grosor. Al sacar la reproducción se comparó con el modelado y las formas eran exactas, reparando algunas burbujas inevitables con masilla araldit.

En el interior se colocaron unos vástagos de pino para darle peso a la escultura antes de llenarla con espuma de poliuretano expansiva y sellarla con una base de madera contrachapada. Esta espuma, aparte de dar mayor resistencia a la escultura, evita que cuando sufra un golpe accidental no se descomponga toda la pieza y sea más fácil para el restaurador/conservador recomponerla.



Fig.77- Aplicación de las primeras capas de escayola y refuerzo con vendas de arpillera.



Fig.78- Aspecto del vaciado de una de las caras del molde.



Fig.79- Apertura del molde tras el vaciado con volteo.



Fig.80- Comparación del vaciado con el modelado. Observese las zonas corregidas con masilla araldit.



Fig.81- Llenado del interior con espuma expansiva de poliuretano.



Fig.82- Ensamblado de la tapa en la base de la escultura.

6.3 Tratamientos superficiales

Creo que no hay margen de error al decir que los tratamientos superficiales de una escultura son los más importantes a la hora de definir la obra. Un mal acabado puede desfavorecer una buena escultura y eso hay que evitarlo.

Se ha optado por un tratamiento tradicional tal y como presentan los símiles escultóricos, con métodos que no han variado drásticamente en los últimos quinientos años y que se siguen utilizando en los talleres sevillanos. Por ejemplo, el enlizado se viene usando desde el siglo XVIII para evitar que las uniones produzcan, al paso del tiempo, grietas superficiales. La policromía requiere una base de preparación a la que se llama estucado, mezcla de colas animales y sulfato cálcico. Este fluido con aspecto de yogurt líquido se aplica sobre la superficie en varias capas con crispado de la brocha y se lija finalmente para generar una superficie suave. Sobre esta capa es común dar una imprimación para que el óleo cubra bien. Nosotros hemos escogido la gomalaca como tapaporos idóneo -no aplicado a las zonas que se vayan a dorar- al ser la base de escayola.

Para el dorado se procedió al tradicional embolado con tierras rojas y cola de conejo, dorando al agua con pan de oro de 24 kilates y bruñendo para sacarle brillo con una piedra de ágata. La posterior policromía se aplicó utilizando una paleta de color basada en los símiles escultóricos, que presentan colores pastel y algunas veces apagados junto con elementos de colores brillantes. Los tonos piel fueron tratados con vejiga, técnica que consigue el pulimento del óleo y consiste en pasar una vejiga de cordero preparada e hidratada por la superficie. El brillo se produce con la aplicación de la pátina, capa final del proceso de acabados [fig.83] preparada con cera de abeja, parafina y pigmento sombra natural. Esta última mano acaba la escultura para darle un aspecto envejecido y consigue lustres en las partes deseadas.

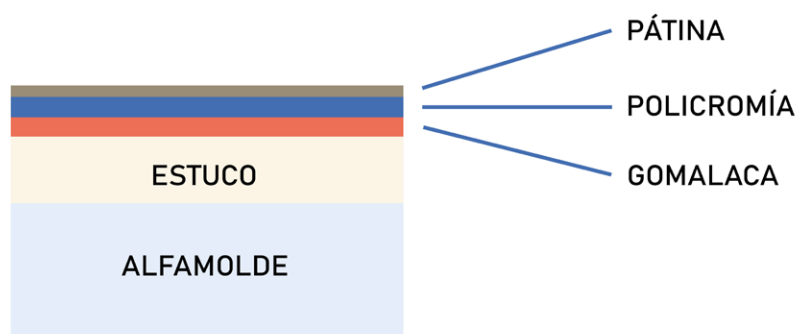


Fig.83- Gráfico: esquema estratigráfico de las capas de los acabados finales en la escultura. Se puede observar la superposición de las manos y el grosor proporcional aproximado que pueden tener.



Fig.84- Aspecto de la cola de conejo granulada.



Fig.85- Aspecto del sulfato cálcico en polvo.



Fig.86- Preparación tradicional de la cola de conejo al baño maría.



Fig.87- Enlizado de todas las uniones en la escultura. Detalle de la unión del brazo derecho.



Fig.88- Preparación y consistencia del estuco en el punto idóneo.



Fig.89- Aplicación de las capas de estuco mediante brochas.



Fig.90- Aplicación de la segunda y tercera capa de estuco.



Fig.91- Detalle: aplicado de seis capas de estuco se procede al lijado. Obsérvese parte izquierda crispada y parte derecha ya lijada.



Fig.92- Definición de los detalles mediante la herramienta rotativa de mano.



Fig.93- Visión general del estucado final lijado y pulido.



Fig.94- Bol aplicado al pelo de la escultura. Gomalaca dada al resto de la superficie que no lleva oro.



Fig.95- Bruñido del embolado en el pelo.

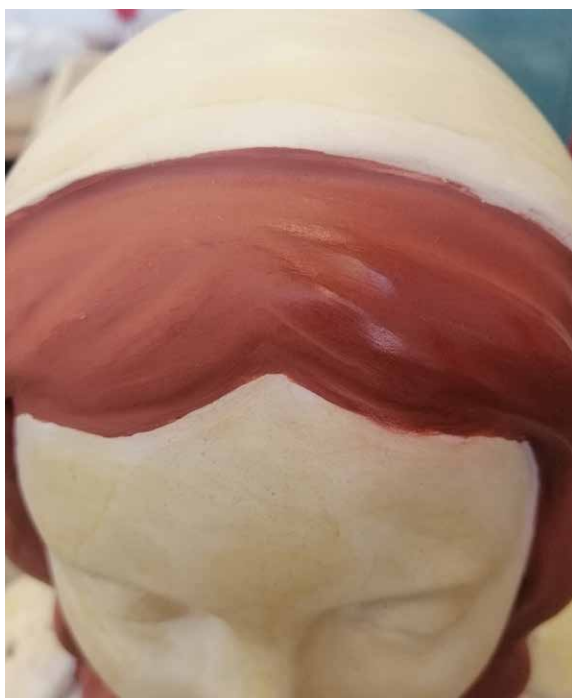


Fig.96- Diferencia del bruñido: parte izquierda sin bruñir y parte derecha bruñida.



Fig.97- Dorado al agua con pan de oro de 24 kilates con polonesa.



Fig.98- Dorado bruñido con piedra de ágata.



Fig.99- Pequeño estofado al óleo sobre la esfera del niño.



Fig.100- Vejiga de cordero tras limpiarla del resto de vísceras.



Fig.101- Preparado de las vejigas con agua y limón tras su limpieza.



Fig.102- Prueba de bruñido de la policromía en una reproducción fallida.



Fig.103- Encarnación del rostro y trabajado de los rubores.



Fig104- Aplicación de azul en las zonas entrantes para generar mayor contraste.



Fig105- Bruñido de la superficie de las encarnaciones con vejiga de cordero.



Fig106- Veladura sobre el pan de oro para conseguir los mismos efectos que en los símiles estudiados. Obsérvese el brillo del bruñido en la encarnación.



Fig107- Policromía de los ropajes y demás elementos de la escultura.



Fig.108- Policromía del manto y la túnica.



Fig.109- Encarnación del niño y veladura en el dorado del pelo.



Fig.110- Apertura de los ojos y facciones en similitud con los símiles escultóricos estudiados.



Fig.82- Ojos y facciones terminadas. Fundido de las cejas.



Fig.111- Vista de perfil del rostro terminado.



Fig.112- Policromía de la base y elementos como la serpiente y la luna.



Fig.113- Preparación de la pátina con cera de abeja natural, trementina y pigmento sombra natural.



Fig.114- Aplicado de la pátina. Observe las manchas accidentales del reverso de la mano. Pese a ser un accidente corregible se decidió dejar por el aspecto antiguo conseguido.



Fig.115- Aplicado de la pátina a una sección del rostro.



Fig.116- Lavado de la pátina con muñequilla.



Fig.117- Aplicación de la pátina a toda la escultura.



Fig.118- Detalle aplicación de la pátina a la mano derecha de la escultura.

7. OBRA FINAL

VÍDEO DIDÁCTICO CREACIÓN DEL PROYECTO: https://youtu.be/CLk_icRsB8A









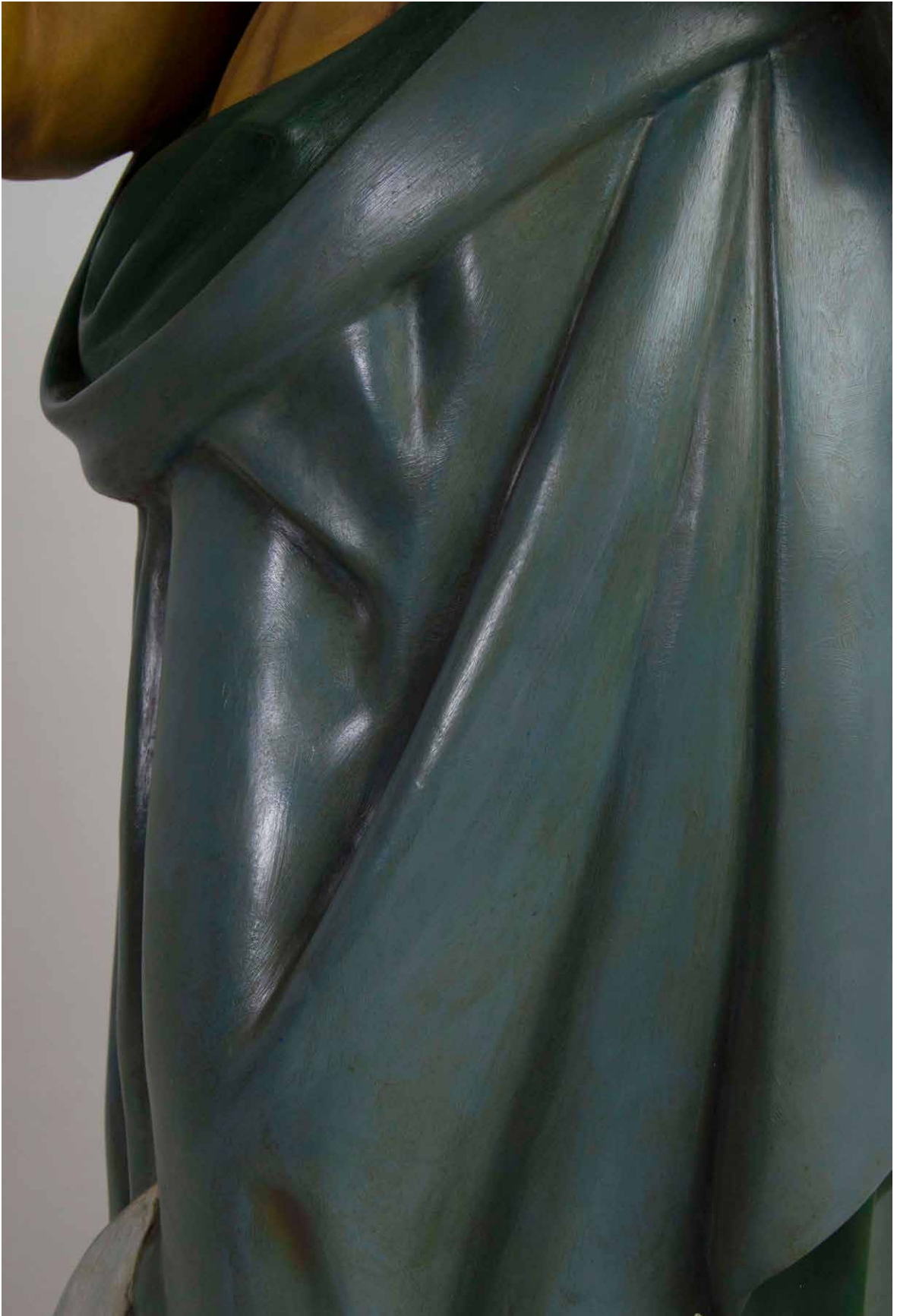


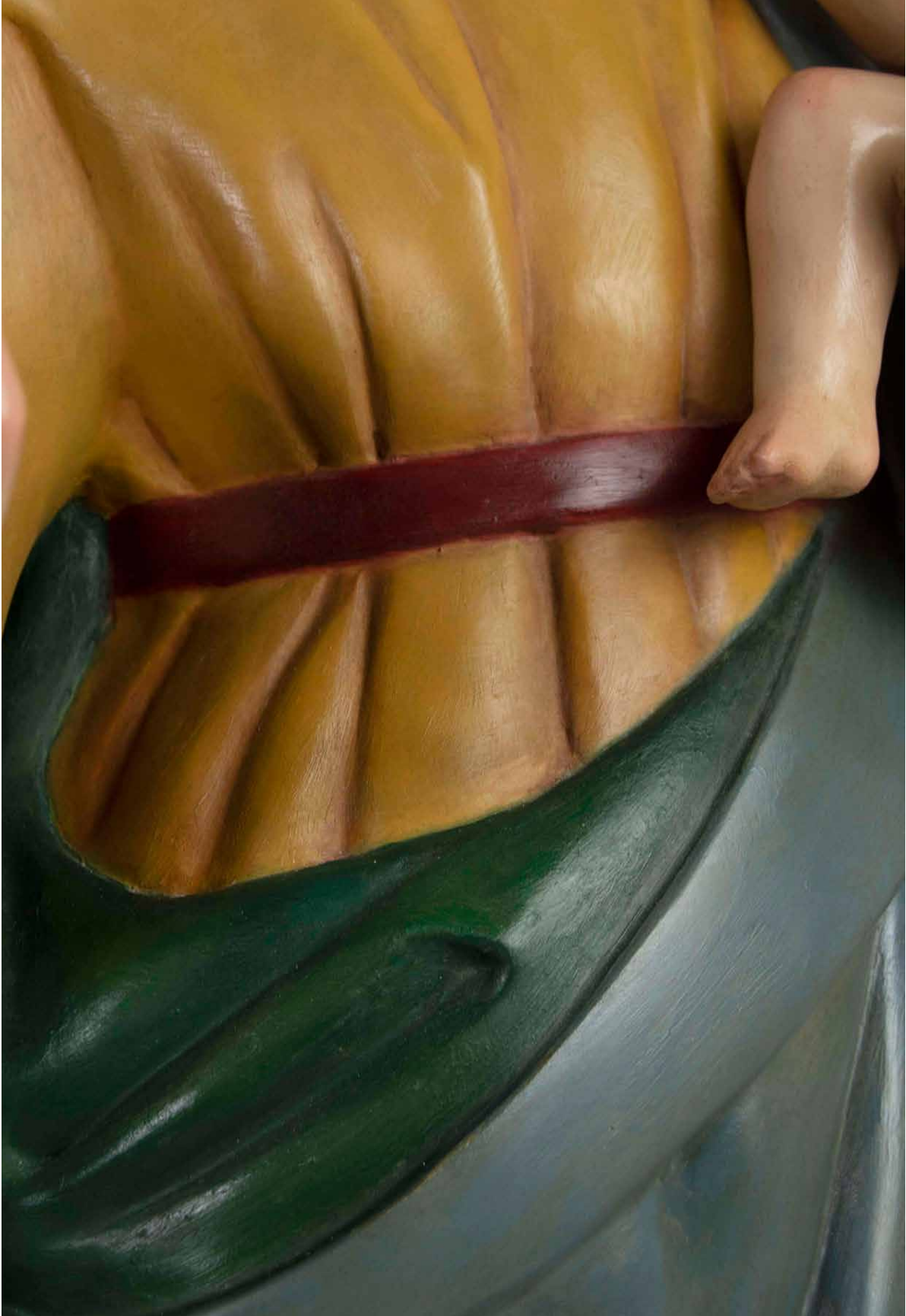










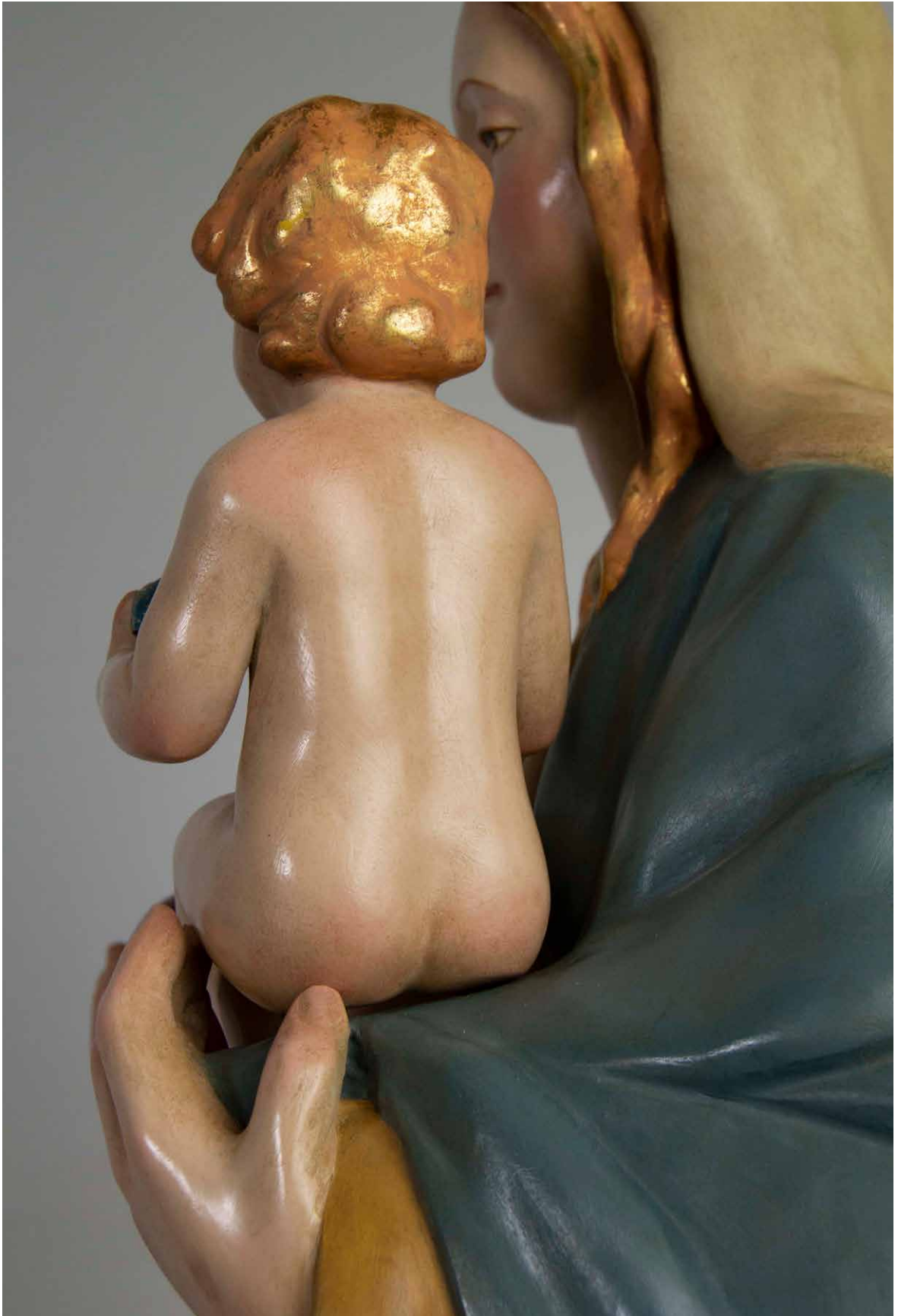




















8. CONCLUSIÓN

Este proyecto ha implicado a diferentes conotaciones de la rama de las Bellas Artes e indirectamente de la Historia del Arte y la Restauración/conservación de Bienes Culturales. Tratándose de un trabajo enfocado, mayoritariamente, a la investigación, ha cumplido con las expectativas y objetivos iniciales, desembocando en una obra escultórica de calidad tanto técnica como histórica y conceptual.

La investigación previa, a pesar de no considerarse inicialmente objetivo principal del proyecto, ha catalogado una escultura de la que se tenía muy poca información al respecto. Ahora hay muchos más argumentos a favor de que el arquetipo sean los restos de la primitiva escultura de la Inmaculada Concepción de La Orotava. Son tres motivos principales: Se trata de una talla mutilada para ser revestida, es una escultura del siglo XVI y es una obra concebida como inmaculada concepción, coincidiendo todas estas características con la escultura primitiva. El único motivo que lo pone en duda son los 300 años de indocumentación de la pieza, cuestión a la que hemos encontrado una respuesta pero que no correspondía resolver.

A través de las nuevas tecnologías, como la fotogrametría, el modelado digital y la impresión 3D, se han conseguido solventar muchas dificultades en los procesos, como la formalización de un soporte idóneo. La aplicación de materiales de uso actual ha sido una de las características destacables del proyecto, incitando a la innovación y mejora de las técnicas escultóricas existentes.

Ha sido un trabajo enriquecedor, donde se han combinado las nuevas tecnologías mencionadas con las técnicas tradicionales de la imaginería policroma del siglo XVI, sobretodo en los tratamientos superficiales. También es destacable el estudio de los símiles escultóricos y la capacidad para que, al modelar, la obra no rompa con esa estética y observándola encuadre con una escultura del quinientos. Meterse en la piel de un escultor de la época ha sido un ejercicio de empatía y conceptualización fascinante.

Al final, a pesar de haber estudiado las referencias visuales a la hora de formalizar, la obra se configura como el resultado interpretado sobre los restos del arquetipo. Como me lo imagino completo, en toda su esencia original. Resulta curioso pensar como otro espectador podría imaginar el resultado de la obra al observar lo que, en algún momento de la historia, fue una escultura completa. Meterse en la mente de cada uno de ellos para saber que aspecto y rostro le confieren en su imaginación. He construido una imagen evocada a través de referencias coetáneas que han dado lugar, tras un largo esfuerzo de investigación, a la escultura que se presenta.

Es el cielo el que sostiene la tierra.

entos y setenta y N Reales, y Vellan h
dos, Tres mil Treientos y noventa y se
Reales — — — — —

Suma el Des Cargo que dá el dicho Ma
yordomo, Noventa y quatro mil, quin
y cinco Reales, y Treinta y nueve maro

• Cargo — — — 109

• Des Cargo — — — 94

Alcance al Mayordomo. 14

Por manera, que ajustadas las partidas del Ca
rece, que el dicho Capitan Diego Martinez de A
Es alcanzado en catorce mil ochocientos y ocho
maravedis: De los quales seayan Docientos y q
inta y seis maravedis, del valor de Treinta y N
de Lera Blanca Labrada a seis Reales y medio
Los cien Candeleros que se pusieron en el monume
del año pasado de seiscientos y noventa, y se pid
ael Sr. Nicolas Dominguez, que tenian annua
Cada uno, y pesaron ciento y treinta y una libras
Oviedo no se descargó con mas de cien libras,
Catorce mil seiscientos y setenta y cinco Reales
ms. que deue al dicho fabrica el dicho Capitan
de Mayon, el qual juró a Dios y a la Cruz de
quintas, bien y fielmente a su Real obediencia

9. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AHDT. Archivo Histórico Diocesano de Tenerife.

AHPT. Archivo Histórico Provincial de Tenerife.

AMRM. Archivo Manuel Rodríguez Mesa.

APCLO. Archivo Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.

APNSLO. Archivo Parroquial de Nuestra Señora de La Luz, La Orotava.

BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (ed.) (2019) *“Seraphicum Explendor. El legado franciscano en La Orotava”*. Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, Tenerife.

BAEZA GONZÁLEZ, Tomás (1929) *“Novena en Honor de Nuestra Señora de La Fuencisla. Patrona de la Ciudad y Provincia de Segovia”*. Santuario de Nuestra Señora de La Fuencisla, Segovia.

CANTOS MARTÍNEZ, Olga (2012) *“Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)”*. Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, Zaragoza.

CAMACHO PÉREZ-GALDÓS, Guillermo (1983) *“La Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo. La Iglesia de Santiago del Realejo Alto”*. Los Realejos.

CALVO PORTELA, Juan Isaac (2013) *“La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII”* en *“Anales de Historia del Arte”*, Universidad Complutense de Madrid.

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2004) *“La Huella y la Senda”*. Comisario: José Lavanderas López. Sedes: Catedral de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria (30.01.04-30.05.04); Sala de Exposiciones El Molino, Yaiza, Lanzarote (13.06.04-25.07.04); Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Betancuria, Fuerteventura (15.08.04-19.09.04); Instituto de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife (01.10.04-19.12.04); y Convento de San Francisco, Santa Cruz de La Palma (08.01.05-06.02.05). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2005) *“Inmaculada”*. Comisario: Antonio-Ignacio Meléndez Alonso. Sede: Catedral de La Almudena, Madrid (28.04.05-12.10.05). Conferencia Episcopal Española, Fundación “Las Edades del Hombre”.

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2009) “*Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*”. Comisario: Carlos Rodríguez Morales. Sedes: Sala de Arte Juan Cas y Sala de Arte María Rosa Alonso (09.05.09-31.07.09). Caja Canarias, Obra Social y Cultural, La Laguna.

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2010) “*Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de Las Nieves*”. Comisario: Jesús Pérez Morera. Sede: Espacio Cultural Rafael Daranas (25.06.10-31.08.10). Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de La Palma.

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (2016) “*Nivium Regina. Patrimonio religioso de Taganana*”. Comisario: José Lorenzo China Cáceres. Sede: Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (02.06.16-17.07.16). Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna.

CATÁLOGO-MUSEO (2017) “*EL TESORO. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava*”. Coordinación General: Adolfo Padrón Rodríguez. Sede: Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava. Gobierno de Canarias. Dirección General de Patrimonio Cultural. Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de La Concepción, La Orotava.

CRIADO MAINAR, Jesús (2020) “*La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*”. Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo (2012) “*Ave María, Gratia Plena: Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción*”. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Medellín.

ESPINOSA, Alonso (1594) “*Historia de Nustra Señora de Candelaria*”. Con introducción de SERRA RAFOLS, Elías, BONNET, Buenaventura y ÁLAMO, Néstor. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife (1952).

GAÑÁN MEDINA, Constantino (1999) “*Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*”. Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

GARAU AMENGUAL, Jaume (ed.) (2018) “*Religión, Política y Moralidad en el Barroco. La predicación en la España del siglo XVII*”. Editorial Sínderesis, Madrid, España.

GARCÍA VACAS, Elvira Isora (2018) “*Análisis comparativo de diferentes sistemas de digitalización tridimensional aplicados a patrimonio escultórico*”. Trabajo de Fin de Grado, Grado en Conservación y Restauración de B.B.C.C., Universidad de La Laguna.

GILA MEDINA, Lázaro (coor.) (2010) “*La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*”. Editorial: Arco Libros S.L., Sevilla.

- GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO**, Enriqueta (1997) *“Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración”*. Editorial Universitat Politècnica de Valencia, España.
- GONZÁLEZ LÓPEZ**, María José (2020) *“Conservación y restauración de encarnaciones policromas. Praxis ejecutiva e intervención en escultura policromada en madera”*. Colección: Gestión, Intervención y Preservación del Patrimonio Cultural (Guías prácticas), Editorial Síntesis S.A., Madrid.
- JIMÉNEZ FUENTES**, Carmelo (1986) *“Catálogo de esculturas de la catedral de La Laguna”*. Universidad de La Laguna, Facultad de Geografía e Historia.
- LUIS LÓPEZ-GUADALUPE**, Miguel e **IGLESIAS RODRÍGUEZ**, Juan José (coordinadores) (2012) *“Realidades Conflictivas. Andalucía y América en la España del Barroco”*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LORENZO LIMA (2016)**, Juan Alejandro (ed.) *“La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la iglesia de la Concepción”*. Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristobal de La Laguna, Concejalía de Patrimonio Histórico.
- LORENZO LIMA (2020)**, Juan Alejandro *“Una escultura de José Esteve Bonet en La Orotava (Tenerife)”*. Archivo de Arte Valenciano, Volumen 101, pp. 193-209.
- MARTÍN SÁNCHEZ**, Miguel Ángel (2009) *“El imaginero Lorenzo de mercadante y claves de su huella en la Virgen de Las Nieves de la isla canaria de La Palma”*. Colección Asphodel num.26 La Esperanza, Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA**, Domingo (2001) *“La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del siervo de Dios fray Juan de Jesús”*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife y Ayuntamiento de Icod de los Vinos.
- MARTÍNEZ VILCHES**, David (2016) *“La Inmaculada Concepción en España. Un estado de la cuestión”* en la *“Revista de Ciencias de las Religiones”*, Universidad Complutense de Madrid.
- PARRA CREGO**, Enrique (2022) *“Análisis químico de la policromía y materia de la talla “Imagen primitiva de la Inmaculada Concepción” TFG Alejandro Hernández Pérez”*. LARCO Química y Arte S.L. C/. Neblí 54, 28691 Villanueva de la Cañada, Madrid. Email larcoquimica@hotmail.com. CIF B84090109. Tlf. 687 910312.
- PEINADO GUZMÁN**, José Antonio (2012) *“Orígenes y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: La fiesta de la Concepción de María en España”* en *“Advocaciones Marianas de Gloria”*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario El Escorial “María Cristina”, España.

- PÉREZ DEL RÍO**, Pacheco (1649) “*Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auído en ella, afsi antiguos como modernos, del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, eftofado; del pintar al freſco; de las encarnaciones, del polimento, y de mate; de dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*” por Simon Faxardo, impreffor de libros a la Cerrajería, Sevilla.
- PÉREZ MORERA (2008)**, Jesús y **RODRÍGUEZ MORALES**, Carlos “*Arte en Canarias del gótico al manierismo*”. Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- PÉREZ MORERA (2017)**, Jesús “*La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos (I y II)*”. Las Palmas de Gran Canaria.
- RIQUELME PÉREZ**, María Jesús (1982) “*Estudio histórico-artístico de las ermitas de Santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista*”. Premio Elías Serra Ráfols, Excelentísimo Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife.
- RODRÍGUEZ BRAVO**, Jesús y **CRISTÓBAL TORRES LUIS**, Pablo (2020) “*Speculum Lucitae es María. Una historia viva*”. Parroquia de Nuestra Señora de La Luz (Comisión 400 Aniversario), Excelentísimo Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, La Orotava.
- RODRÍGUEZ MESA (1981)**, Manuel “*La Orotava y sus fiestas, noticias para su historia*”, Excelentísimo Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, Santa Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ MESA (1982)**, Manuel “*Imágenes del siglo XVI en la antigua Iglesia de La Concepción de La Orotava*” en “*Homenaje a Alfonso Trujillo*”, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ MORALES (2004)**, Carlos “*La antigua Virgen de La Concepción. Iconografía e Historia*” en “*Purísima Estudios histórico-artísticos*”. Artemisa Ediciones, La Laguna.
- RODRÍGUEZ MORALES (2014)**, Carlos (ed.) “*En Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*”. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.
- RUIZ IBÁÑEZ**, José Javier y **SABATINI**, Gaetano (eds.) (2019) “*La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*”. Fondo de Cultura Económica de España S.L., Madrid.
- SÁNCHEZ BONILLA**, María Isabel, **PÉREZ JIMÉNEZ**, Mauricio, **HERNANDEZ GONZÁLEZ**, Román y **DE LEÓN**, Soledad del Pino (1993) “*Escultura, Hechos*”. Edición María Isabel Sánchez Bonilla, Plaza de San Cristóbal 1 La Laguna, Tenerife.

- SÁNCHEZ RICO**, José Ignacio, **BEJARANO RUIZ**, Antonio y **ROMANOV RUIZ**, Jesús (2017) *“El arte de vestir a la Virgen”*. Editorial Almuzara S.L., España.
- SANTANA RODRÍGUEZ**, Lorenzo (2003) *“Una Cofradía de Morenos y Pardos bajo la advocación de la Virgen de La Cabeza en La Orotava, Tenerife, Islas Canarias”* en *“La Virgen de la Cabeza en España e Iberoamérica”*. Actas del I Congreso Internacional Andujar, pp. 439-444.
- SAORÍN**, José Luis, **DE LA TORRE-CANTERO**, Jorge, **MEIER**, Cecile, **MELIÁN-DÍAZ**, Dámari, **DRAGO-DÍAZ ALEMÁN**, Drago (2015) *“Creación de réplicas de patrimonio escultórico mediante reconstrucción 3D e impresoras 3D de bajo coste para uso en entornos educativos”*. Arte, Individuo y Sociedad, vol. 27, núm. 3, pp. 429-446.
- TRENS**, Manuel (1946) *“María, iconografía de la virgen en el arte español”*. Editorial Plus Ultra, Lagasca, Madrid.
- VIERA Y CLAVIJO (I)**, José (2016) *“Historia de Canarias. Volumen I”*. Edición, introducción y notas de PAZ SÁNCHEZ, Manuel. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO (II)**, José (2016) *“Historia de Canarias. Volumen II”*. Edición, introducción y notas de PAZ SÁNCHEZ, Manuel. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO (III)**, José (2016) *“Historia de Canarias. Volumen III”*. Edición, introducción y notas de PAZ SÁNCHEZ, Manuel. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO (IV)**, José (2016) *“Historia de Canarias. Volumen IV”*. Edición, introducción y notas de PAZ SÁNCHEZ, Manuel. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- VIÑA RODRÍGUEZ**, Francisco Javier (1997) *“La madera como material de expresión plástica. Análisis estructural y tratamiento en escultura para interior y exterior”*, Soportes audiovisuales e Informáticos, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, Tenerife.

10. WEBGRAFÍA

AUTODESK, “Impresión 3D”. Consulta 17/05/2022. <https://www.autodesk.es/solutions/3d-printing>



GUILLÉN TORRES, Beatriz, “La impresora 3D, un invento de los 80 que triunfa 30 años después”. OpenMind BBVA. Consulta 17/05/2022. <https://www.bbvaopenmind.com/tecnologia/visionarios/la-impresora-3d-un-invento-de-los-80-que-triunfa-30-anos-despues/>



LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “Una antigua escultura de San Roque Montpellier recuperada en Canarias”. Artículos Canarias, La Hornacina (17/08/2021). Consulta 27/03/2022. <https://www.lahornacina.com/articuloscanarias61.htm>



MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Andrés de Nájera”. Real Academia de la Historia. Consulta 17/03/2022. <https://dbe.rah.es/biografias/6765/andres-de-najera>



PSU, “Nuestra Señora del Rosario”. Parroquia de Santa Úrsula. Consulta 14/04/2022. <https://parroquiasantaursula.com/nuestra-senora-del-rosario/>



11. GLOSARIO

ACARTONADO: Elemento que al ser formalizado es rígido y poco natural, aplicado normalmente a los textiles muy almidonados.

ADVOCACIÓN: En la devoción a la virgen María, papel, momento, pasaje o dogma que interpreta su representación escultórica o pictórica.

ARCAÍSMO: Característica en la formalización de una obra, en la mayoría de los casos escultórica, que presenta cierta antigüedad apuntando a deformaciones.

ARQUETIPO: En esta investigación referido a la escultura original del siglo XVI que se encuentra en el museo El Tesoro de La Concepción de La Orotava.

BALBUCEOS: Referido a antecedentes de algo que se encuentran muy poco definidos o no hay mucha información con respecto a ellos.

BOL: Sustancia roja arcillosa que se mezcla con cola animal para realizar la preparación previa de la superficie al pan de oro o plata.

BRUÑIDO: Proceso por el cual un material queda completamente liso adquiriendo un aspecto brillante.

CANON: Medida de proporciones aplicadas a los elementos figurativos en las artes. También aplicado a algo que se repite.

CENOBIO: Aplicado a los recintos de órdenes religiosas en la mayoría de los casos monásticas.

CINTURILLA: Ceñidor o fajín característico de las vestiduras en las imágenes de la virgen o santas.

CONTRAPOSTO: En las artes posición que adopta el cuerpo al estar en modo reposo, flexionando una rodilla e inclinando los hombros de forma contrapuesta, inclinando el cuerpo hacia un lado y compensando los pesos.

CONVENTUAL: Característica de cualquier cosa proveniente de conventos monásticos.

CRISPAR: Técnica a la que se refiere Francisco Pacheco en su tratado de la pintura para pin- celar en muchas direcciones el material que se aplique (en su caso óleo) produciendo una malla y una textura regularmente homogénea.

CUADRANGULAR: Que tiene forma de cubo deformado en la posición de sus vértices.

DESCARGO: En los libros de cuentas referido a los desembolsos de dinero perteneciente a la Iglesia para la compra de servicios, objetos u propiedades.

DOGMA: Cualquier idea que se alza como verdad absoluta e incuestionable. Referido en este caso a los dogmas de fe de la Iglesia Católica.

DUCADOS: Moneda de oro que se dejó de acuñar en España para el siglo XVII.

ESCALFADO: Tipo de estofado elaborado a punta de pincel y con un color en el fondo.

ENLENZADO: Aplicación de tiras de lino con cola de conejo sobre las uniones o vetas muy abiertas en la madera antes del estucado. Esto evita que salgan grietas superficiales por la contracción y dilatación de los materiales.

ESTOFADO: Técnica que consiste en pintar sobre una capa de pan de oro para posteriormente levantar rallando la pintura

ESTRATIGRÁFICO: Superposición de capas en general vistas mediante un corte tangencial.

ESTUCADO: Técnica antigua que consiste en una base de preparación de sulfato de cal y cola animal previa a la policromía.

FÁBRICA: Referido a la gestión en el mantenimiento y compra de bienes en un templo católico.

GUBIA: En la talla de madera herramienta generalmente con filo curvado que sirve para el trabajo escultórico de la sustracción de material.

ICONOGRAFÍA: Conjunto de características simbólicas

INVEROSÍMIL: Que no tiene naturalidad o es inexplicable.

JUBÓN: Prenda de vestir antigua y ajustada que está compuesta por corpiño, mangas y falzones en el caso de las mujeres.

LACA: Material cristalino extraído del gusano de la laca y que diluído con alcohol sirve como tapaporos.

LÁMINA DE ORO: También llamado pan de oro, es el material precioso batido hasta conseguir una hoja muy fina que se utiliza para dorar.

LEY GESTÁLTICA: Serie de leyes definidas por Gestalt por las cuales se explican los estímulos humanos frente a las formas.

MARAVEDÍS: Moneda española antigua que tenía por lo general un valor bajo.

MORDIENTE: Característica de un material que al secarse o mojarse su superficie se vuelve pegajosa.

MUTILACIÓN BARROCA: Término que se ha acuñado a este trabajo referido a las acciones cometidas drásticamente en las esculturas de la virgen para poder ser vestidas con tejidos naturales.

OSARIO: Espacio destinado a la recolección de huesos humanos tras la descomposición del cadáver.

PÁTINA: Tratamiento superficial que confiere un aspecto envejecido a la imagen, generalmente preparado con cera y pigmento.

POLICROMÍA: Capa de pintura que confiere color a la escultura.

PRAGMÁTICO: Cuando es referido a la praxis de las acciones, aquello que es práctico y no teórico.

PRECEDENTE: Persona que se escoge como referente. Anterior a algo en el tiempo.

SERRAMIENTO: Acción cometida con serrucho sobre algo, en general madera.

SÍMIL: Escultura que mantiene características idénticas con otras.

TOCA: Vestimenta femenina que consistía en una prenda blanca que cubría toda la cabeza, guardando así la exposición del pelo al natural.

VACIADO: Proceso escultórico que consiste en rellenar un molde para sacar una reproducción. Una escultura resultado de llenar molde con material.

VÁSTAGO: Referido a piezas de madera grandes y leñosas.

VELADURA: Técnica pictórica con la cual se deposita un color sobre una superficie de forma muy líquida para producir una transparencia, de ahí que el término venga de velo.

