

## 1. Introducción:

La imaginería es un género escultórico que ha mantenido hasta hoy intacto su poder de convocatoria. Es casi sorprendente, el altísimo grado de conocimiento que se obtiene en amplios sectores del pueblo, la imaginería es un lenguaje que consigue expresarse directamente con aquellos que la contemplan, por múltiples razones.

Lo importante es que al contrario que sucede en otras expresiones artísticas, la imaginería es un arte popular que exige una amplia producción y tiene su propio mercado en crecimiento.

Para satisfacer ese mercado hacen falta profesionales que trabajen la plástica religiosa, estos profesionales nunca han ocupado las primeras portadas de las publicaciones artísticas y periódicas, excepto a nivel local.

Tampoco se suelen reunir los profesionales de la materia que corresponde a la imaginería, para concretar puntos en común y formalizar acuerdos para una mejora profesional correspondiente al gremio que configuran.

Creo bajo mi punto de vista que sería conveniente insistir en el punto anteriormente citado, ya que solo el gremio de imagineros pueden combatir esa mala fama que se crea en los ámbitos artísticos más actualizados, todos sabemos que el desprestigio de la imaginaria proviene de habilidosos que juegan a ser escultores pero carecen de formación para crear obras de una mínima calidad.

De ahí que el término de imaginero sea usado despreciativamente y de forma peyorativa durante algunas décadas, pero la buena imaginería no puede ser entendida como un arte menor u obra artesanal, por el contrario la imaginería

es un proceso que requiere el conocimiento de técnicas y procesos escultóricos y pictóricos, el cual exhorta un fuerte nivel de conocimientos tanto iconológicos, simbólicos, escenográficos y anatómicos entre otros.

La imaginería es un campo artístico bastante amplio apoyándose en el barroco del siglo XVI, XVII siendo una etapa importante para la ciudad donde vivimos, Sevilla.

La imaginería debe ser criticada como un arte retrógrado o de mala factura cuando su nivel así lo manifieste, al igual que los malos artistas de vanguardia lo son a pesar de ser vanguardistas.

El buen arte creado con la conciencia responsable del escultor sincero en sus premisas y en sus resultados, es tan válido en este género como en otro cualquiera.

La vanguardia en la imaginería de la actualidad, apenas tiene avances, ya que los precedentes son de tan buena calidad que eclipsan las obras actuales, cosa que no sucedía en la etapa de la realización artística del siglo XVII, puesto que el hecho creativo lo imponía en cierta medida el escultor, siguiendo eso sí las cláusulas de contratación de la obra, pero hoy día, el escultor es casi sometido a seguir obligatoriamente las maneras y tipologías morfológicas de las esculturas del pasado.

Estas son algunas razones por las que el desprecio o no gusto por los sectores de vanguardia con referencia a la imaginería, son la falta de recursos creativos y la mala factura de algunas obras recientes, que al no pasar ningún juicio crítico, son expuestas y quedan formando parte de un patrimonio que lo único que hacen es manchar su nombre.

No cabe duda de que son muchísimos los escultores que tienen algo que decir a cerca del trabajo de la imaginería, a estos escultores también se añaden sacerdotes, críticos de arte religioso, especialistas en diversos campos que conforman la totalidad del gremio de la imaginería.

Históricamente el término de imaginero, proviene del campo de la pintura y escultura, siendo este escultor de bulto o pintor de imágenes sagradas.

La primera denominación del término imaginero, se conoce desde la Edad Media y se denominaban “imaxinarios”, la siguiente denominación se recoge en los textos gremiales de contratos con una denominación parecida, en tiempo de los Reyes Católicos se publicaron en Sevilla las ordenanzas para definir el gremio de artífices dedicados a esculpir y pintar imágenes sagradas tanto de bulto como de relieve, denominándose a estos como “imagineros”.

Y centrándonos a lo correspondiente a nuestro tiempo, el término de imaginero se sigue utilizando, pero es después de la guerra civil española cuando se retoma con fuerza la imaginería, puesto que el destrozo artístico producido en el periodo de guerra, habían de paliarlo de algún modo, esto hace incrementar el número de imagineros en Sevilla, ofreciendo una obra artística de gran calidad y de marcado carácter personal, individualizando las características de cada autor.

Estos escultores de extraordinaria solidez artística y humanística, entre los cuales destacan de sobremana; Vasallo, Echegoyan, Comendador, Sánchez Cid, Joaquín Bilbao, Fernández Andes, Castillo Lastrucci, Illanes, Sebastián Santos, Juan Abascal, etc.

Estos son algunos de los artistas que devuelven de algún modo el arte sacro a Sevilla.

Pero no solo realizaron obras de excelente calidad, si no que fundaron escuelas para formar a jóvenes artistas y proyectar su obra futura, consecuencia que ha llegado a nuestros días.

Pero el gran problema de la imaginería como cite anteriormente, es la formación del imaginero de la actualidad, esto nos puede llevar a una nueva decadencia o crisis del arte sacro, puesto que la realización de escultura o pintura es un hecho libre y cada uno puede embarcarse en ese mundo, pero eso es una cosa y otra es el colgarse el título de escultor o pintor careciendo de una mínima formación.

Este es el problema de la imaginería actual, la degeneración por parte de la producción “artística” de aficionados que con la afición y cierta habilidad se confunden con aptitudes artísticas, solo puede llevar al resto de escultores y pintores a caer en la vulgaridad.

Por eso definiendo que la formación es el primer paso, saber cuales son las limitaciones personales de cada uno y atajar con fuerza esas limitaciones, para así poder realizar una buena obra artística de calidad y con personalidad.

## **2. Planteamiento del trabajo:**

En primer lugar el trabajo de investigación llevado a cabo por Guillermo Martínez Salazar parte de una obra realizada en común con su maestro Don Juan Abascal Fuentes, dicha obra representa una imagen de Dolorosa de tamaño natural, respondiendo a la tipología de imagen que se puede enclavar en el siglo XVIII, como las realizadas por Mena, pero siguiendo la impronta del taller del maestro Juan Abascal.

La imagen está compuesta por la cabeza y las manos, ensambladas en un armazón interno y cubierto por telas encoladas, todo sobre una peana que sustenta la imagen.

La cabeza de la Dolorosa responde al modelo original realizado en escayola, como modelo para la reproducción en madera de la original, que es la imagen de Virgen Dolorosa de la localidad de Barbate, realizada para la Cofradía de la oración en el huerto, siendo esta una imagen denominada de vestir.

La que nos atañe en el trabajo se han aplicado técnicas de telas encoladas, dichas técnicas constan de los siguientes pasos:

El primer punto que se ha resuelto es la composición que debemos tener ya estudiada con antelación.

El segundo punto es el desarrollo técnico de la aplicación de las telas encoladas, para ello necesitamos en primer lugar una tela de cierta rigidez, que en este caso ha sido “*muselina morena*”, siendo esta lo suficientemente rígida y maleable a la vez, cola de conejo o cola orgánica, y sulfato de cal.

La cola de conejo la desnaturizaremos en agua y calentándola para que su estado gelatinoso pase a ser líquido, una vez la cola está preparada se aplican varias manos de la misma sobre la tela, y rápidamente se coloca la tela sobre el armazón de la escultura, aprovecharemos la naturaleza de la cola al enfriarse para modelar y dominar los diferentes pliegues que deseemos para la composición de la obra.

La cola al enfriarse se endurece, pero la tela no tiene la suficiente resistencia para dejarla sin protección, por ello aplicaremos las manos de “estuco” que sean necesarias.

Para la preparación del estuco se necesitan: cola de conejo y sulfato de cal.

La cola de conejo se desnaturaliza sumergiéndola en agua hasta conseguir que se transforme en un estado gelatinoso, para después calentarla al baño María y debido al calor que no ha de exceder de los 60°C, pasara a tomar un estado líquido, a esta cola le añadiremos tres partes de agua destilada para rebajar la proporción.

El sulfato de cal se pasará primero por un cedazo para eliminar los brumos que se crean por causa de la humedad, y una vez cernido lo iremos echando en la cola de conejo hasta un punto de saturación similar al de la escayola, la saturación del estuco depende en primer lugar de cómo se desee y para que se necesita, según su dureza.

El siguiente paso a tomar es la aplicación del estuco sobre la tela encolada aplicando el estuco como si de una tabla o escultura de bulto se tratase, aplicando las manos de estuco con una brocha de cerda a ser posible de sección redonda, y aplicando el geso picado, para dejar texturado el estuco y así facilitar el agarre de las siguientes manos.

Una vez seca la primera capa de estuco, pasaremos a la segunda, que la aplicaremos peinada en una dirección, sobre la primera que nos ofrece una superficie rugosa, no debemos insistir en la aplicación ya que al aplicar el estuco caliente la primera capa se puede debilitar e incluso desprender.

Las siguientes capas de estuco se irán aplicando según se van secando las anteriores y la proporción del mismo se puede ir rebajando para que su posterior lijado sea más cómodo.

Cuando tenemos toda la imagen estucada y seca por completo, llega el momento de lijarla y para ello emplearemos lijas partiendo de la de mayor numeración, hasta llegar a la denominada 00.

Cuando tenemos la superficie lijada que ha de quedar pulida, intentando evitar que las imperfecciones desaparezcan por completo, quedando la escultura en un estado óptimo para pasar a las siguientes fases.

### **3. Inicio de la policromía:**

La policromía la iniciaremos aplicando una mano suave de goma laca, para evitar la excesiva porosidad del estuco, una vez seca la goma laca aplicaremos una mano generosa de pintura acrílica de color rojo inglés, y ha de ser así porque para que la policromía de la encarnadura agarre sobre la superficie ha de cumplirse la regla de

graso sobre magro y no al contrario, y el color rojo ingles nos ayudará a ver los claros y posibles fallos de la colocación del oro, quedando en un marcado contraste las partes metalizadas de las que no lo están.

Dando por terminada la parte de imprimación con pintura, pasaremos a dorar la superficie que corresponde a los ropajes, el método que vamos a usar es el que se denomina como “dorado a la sisa” este método de dorado es cuando se aplica el adhesivo al agua, la marca mas conocida del adhesivo es el mixtión, que los podemos encontrar de barniz o sintético como en nuestro caso, la preparación del oro también es necesaria por la delicadeza y fragilidad del mismo, para su mejor manejo, colocamos las láminas de oro entre dos papeles de mayor grosor y lo cortaremos en trozos más manejables y del formato que necesitemos en cada momento, aplicando el mixtión rebajado al 50% en agua destilada, y una vez mordiente se coloca la lámina de oro sobre él, adhiriéndose el oro a la superficie, y para evitar posibles arrugas o imperfecciones con el mismo papel que hemos usado para manejar el oro, colocándolo encima de la lámina ya adherida frotamos con un pincel para extenderlo suavemente.

Este es el proceso que debemos seguir hasta completar toda la superficie a dorar.

El último paso cuando terminamos de dorar y queda ya adherido y seco el oro, es bruñirlo con un algodón en una sola dirección muy suavemente para eliminar las partes de oro que han quedado solapadas o no pegadas en superficie y además de conseguir un modesto brillo en la capa metálica.

Para fijar el oro y evitar su oxidación, es necesario dar una o dos capas de barniz antioxidante para metales, conservando así el oro en perfecto estado además de asegurarnos que no sufrirá daños a la hora de templarlo.

En este momento tenemos la escultura completamente dorada y las futuras encarnaduras de color base en rojo ingles.



*Dorado e imprimación de la base con el tono rojo ingles para la encarnadura*

#### 4. Aplicación del temple:

El temple que vamos a usar para esta imagen, es el que conocemos como graso, empleando solo la yema del huevo.

El temple lo tenemos que estudiar y tratar antes de aplicarlo en la imagen ya que sus propiedades pueden no ser beneficiosas y dañar el trabajo que hasta ahora tenemos realizado.

El estudio del temple y los materiales que lo conforman son: huevo, pigmentos y agua destilada.

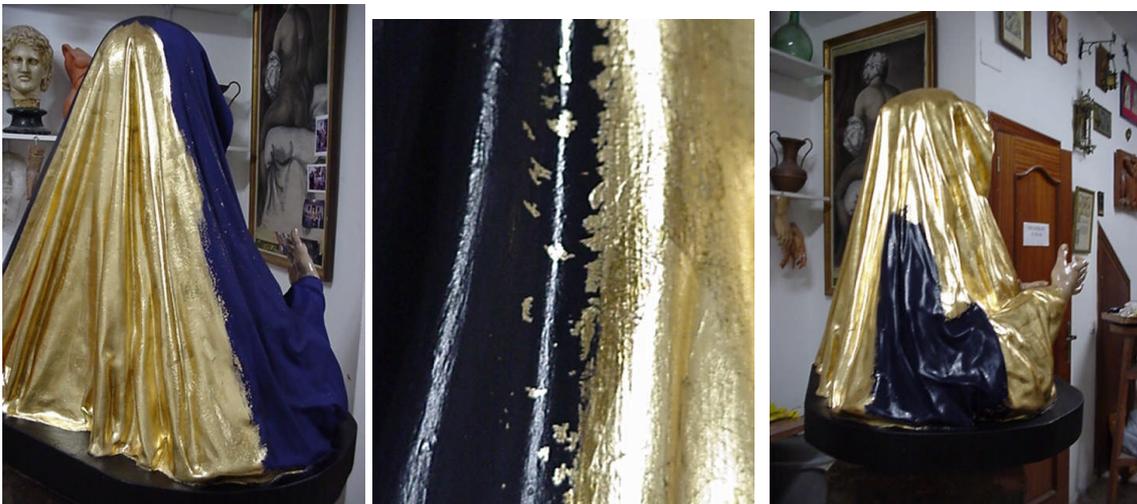
La proporción entre el huevo y el agua es, emplear solo la yema del huevo y eliminar la bolsa donde se encuentra dicha yema, añadir tres medios cascarones del huevo siendo éstos aproximadamente tres yemas de agua, batirlo bien y ya tenemos aglutinante para nuestro temple.

El pigmento lo hidrataremos hasta conseguir una pasta similar a la densidad de la pasta de dientes, la mezcla del huevo y los pigmentos se harán por separado reservando siempre el huevo limpio y los pigmentos también, para poder utilizar el mismo huevo al día siguiente si es necesario.

El temple lo tenemos que aplicar muy extendido para que a la hora de realizar la ornamentación no se descascarille y se desprenda, por eso lo aplicamos con una paletina suave y sin sobrecargar la misma, el temple ha de cubrir pero no importa si quedan porosidad donde se aprecie el dorado, porque los que tenemos que resanar son los de mayor tamaño, otra cosa no menos importante es no aplicar capas de temple superpuestas ya que podemos retirar la anterior, debido a la humedad.

La escultura está templada, de un tono azul oscuro que se ha conseguido mezclando azul y negro cuando el pigmento estaba seco, dicho color es el que más se repite dentro de la iconografía que nos ocupa, siendo este un color muy apropiado para destacar por contraste la capa de oro que se encierra en su base.

El temple hemos de dejarlo secar amenos durante una hora como mínimo, para proceder a la elaboración del estofado y consecuencia de la ornamentación.



*Aplicación del temple sobre la superficie metalizada*

## 5. La ornamentación y el estofado:

El estofado que hemos empleado en la imagen de esta dolorosa, es el que conocemos como estofado verdadero, siendo este el que la ornamentación es raspada directamente por medio de la gamonita, quedando la templa como fondo y el dorado pasa a tomar importancia en superficie, dando la sensación de primer término.

La ornamentación que hemos empleado en la escultura está inspirada en los motivos ornamentales de la imagen de la Virgen de la antigua, obra de Pedro Roldan, realizada en el siglo XVII en Sevilla, siendo estos motivos unos casetones poli-lobulados con

decoraciones vegetales en el interior, además de formar otro motivo el hueco comprendido entre cada cuatro casetones, también decorado con motivos florales, en el caso de la

imagen que nos ocupa para este trabajo de investigación, los motivos se han simplificado y el espigado ha sustituido el motivo de carácter barroco que se dibuja en la imagen de Pedro Roldan.

La consecuencia o resultado de la ornamentación ha sido bajo mi punto de vista muy satisfactorio, ya que la sensación de la ornamentación no queda sobrecargada y permite translucir toda la superficie dorada de la escultura.

La influencia de la superficie transparente de la imagen ha sido por parte del escultor Damián Forment, escultor renacentista que domina la técnica del dorado de forma ejemplar, y es por ello que el dibujo ornamental de la imagen de líneas simples queda enriquecido por el aparato lineal formado por las espigas de el fondo de los ropajes del manto.

Para pasar el dibujo al temple antes de rascarlo, se ha empleado la técnica del estarcido, utilizando un papel vegetal con el dibujo ya marcado y perforado en su contorno, colocándolo en la templa ya seca, se golpea suavemente con una muñequilla llena de talco, para que se forme un contraste en el temple y quede la impronta del dibujo que queremos ornamentar.

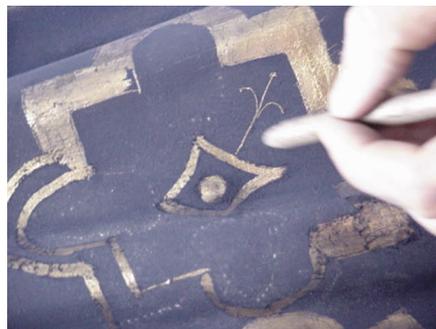
Esta plantilla nos servirá para la realización de todos los elementos que se repiten formando esa maya decorativa, dando la impresión visual de una superficie plana que adopta las formas que dicta el modelo, en este caso la forma del manto de la dolorosa que nos ocupa.

Una vez terminado el proceso de estofado, pasaremos a la fijación de la ornamentación de la escultura, para ello vamos a emplear laca o fijativo de carbón, estos productos los encontraremos en spray, aplicando de forma homogénea y a una distancia prudencial, evitando las lacas que contengan una elevada cantidad de alcohol, puesto que el alcohol nos puede dañar el oro y la templa.

Cuando esté completamente fijado y seca la película protectora que hemos aplicado al temple, daremos una mano de barniz para cuadros empleando una paletina suave, a ser posible de pelo de pony.

También hemos añadido elementos cromáticos para enriquecer la ornamentación, aplicando con óleo muy diluido en aceite de linaza, en los elementos florales para matizar y colorear las hojas y elementos más destacados.

El siguiente caso es la encarnadura, puesto que con esto queda terminado el proceso de ornamentación.



*Estarcido y rascado del motivo ornamental de la superficie*

## 6. La encarnadura:

Nos referimos a la capa pictórica que trata de imitar las tonalidades de la carne, dando la sensación de piel y estudios de detalles del rostro y manos, ya que el resto de la imagen que nos ocupa está cubierto por un manto.

La encarnadura se empieza con la aplicación del aparejo, esta es de un color base similar al de la piel humana, variando el tono a más oscuro o más claro según el individuo que estemos representado, en el caso de esta imagen, el tono de piel es claro e incluso debe picar un poco en lo pálido, aportando así cierta transparencia.

Dicho esto tras aplicar el tono base tanto a manos como al rostro, pasaremos la vejiga de cordero, que previamente la tenemos en agua, para pulir la superficie cuando aún esté el óleo fresco, este es un recurso que se usa desde la antigüedad, y no se sabe con certeza pero es posible que su puesta en práctica fuese fruto de la casualidad.

Cuando tenemos la superficie con el aparejo seco y bruñido, hemos de preparar más cantidad de color pero eso sí, esta vez con el color que se aproxime más al que busquemos, y pasamos a aplicar otra película pictórica, en esta será donde valoremos los frescores y tonalidades.

En esta capa de pintura es donde vamos a insistir con el color enriqueciendo la superficie cromática, añadiendo frescores y enfriando la superficie para dar sensación de profundidad o transparencia.

Los labios serán los primeros en encarnarse, para tener un baremo de intensidad en el rostro que nos indique lo más calido de la cara, el siguiente paso es aplicar los frescores en mejillas nariz y partes salientes de la fisonomía en cuestión.

Los frescores son tonos cálidos que se aplican sobre la superficie de la encarnadura aún fresca y se difuminan para evitar cortes de color y después se bruñen para unificar toda la superficie.

Los tonos fríos son los que se emplean en las zonas más profundas del relieve morfológico del rostro o demás partes del cuerpo, estos tonos fríos como pueden ser el azul o el verde, hacen retroceder y alejar el volumen, por el contrario los tonos rojos, o anaranjados, hacen un avance por encima de los fríos, dando la sensación de estar más adelantados.

El tema de las encarnaduras, es variado y extenso en lo que a procedimientos se refiere, ya que cada artista entiende bajo su propia sensibilidad y según el resultado que se busque, subir los tonos, encender más o menos la policromía, etc.

Es por ello que la policromía no es una ciencia exacta, puede concretarse en cierta medida un orden a seguir, en los procedimientos, pero no se pueden recetar medidas o formulas puntuales para la realización de una policromía.

El siguiente paso es la pátina, este es otro tema polémico dentro de la imagería policroma, porque ocurre lo mismo que con la anterior, que no es una ciencia exacta.



## 7. El empleo de la pátina:

La pátina es el último paso, es el más determinante puesto que es el que primero se ofrece de cara al espectador, con estos tratamientos finales se consigue envolver todo el conjunto escultórico, el criterio de una pátina no es ensuciar la superficie policroma sino realzar todos los valores de la misma.

Pacheco hace una definición de pátina explicando a Plinio como finaliza el pintor Apeles una obra, con la siguiente cita:

*“... daba oculta gravedad a los colores floridos, para que no ofendieran a la vista...”*

nada mejor para explicar el sentido más simple de la pátina, siempre se ha creído que y en parte puede ser verdad que un secreto de taller es la fórmula para patinar las esculturas, siendo este el resultado e incluso la firma de muchos escultores o pintores, las pátinas se pueden clasificar en varios

tipos, según su composición o su función estética, la que más nos interesa dentro de una extensísima clasificación de pátinas, son las de unificación tonal, una forma bastante simple de aplicarla es con la disolución de óleo en aceite de linaza y aplicar veladuras en la capa policroma, dando unidad tonal a la superficie.

Pero es la experiencia la que da los resultados y las fórmulas secretas que en los talleres se encierran.

## 8. Presentación gráfica del proceso:

El proceso de dorado se ha materializado sobre una escultura de una dolorosa de bulto redondo, empleando para ello la técnica de telas encoladas, este método se realiza encolando la tela sobre un armazón que configurará la forma definitiva, a la tela se le aplica cola de conejo para conseguir que se endurezca el soporte el trabajo. Una vez endurecida se dan las capas de estuco necesarias para su posterior lijado, esto nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con una pieza sólida, para poder aplicar las técnicas de dorado y policromía.





Pintura acrílica de color rojo ingles.

**La preparación del soporte:**

En primer lugar se aplica una serie capas de pintura acrílica de color rojo ingles, esto nos permite dorar por el método conocido como sisa que emplea el mixtión al agua, y el color rojo nos facilitará el detectar las partes que no están metalizadas, debido al contraste que se crea con el metal, además de actuar como la preparación al bol, arcilla rojiza como base para el dorado.

**La metalización o dorado:**



La aplicación de las láminas de pan de oro;

El proceso de dorado se realiza colocando el pan de oro entre dos papeles de mayor resistencia, para facilitarnos el manejo de las láminas, estas láminas las cortaremos en tozos más pequeños para manipularlas con más comodidad,

### La metalización o dorado:



Y dependiendo del lugar en el que las vamos a depositar en la escultura. Otra forma de manejar el pan de oro es en el pomazón, que es una superficie forrada de vitela y en los laterales un protector para que el aire no vuele las láminas de oro. Para pegar el pan de oro a la superficie emplearemos el mixtión al agua, antes de su uso lo rebajaremos a un 50%, el mixtión es un adhesivo que fijará el metal a la escultura dando una impresión similar a la de chapado en metal.



**Bruñido con algodón:**

Cuando tenemos la superficie dorada, pasaremos un algodón para retirar los sobrantes del oro que no está adherido en la superficie, con este paso conseguimos bruñir la superficie y le pasaremos a aplicar un barniz anti oxidante para metales, esto evitará que el oro se oxide y pase a tomar un tono verdoso, así se conservará en perfecto estado y será una garantía para la protección del mismo a la hora de templar la superficie y su posterior estofado.

### **Aplicación de la encarnadura;**

- 1- Aplicaremos una selladora coloreada con un tono base dependiendo del resultado que se persiga.
- 2- Se aplica el aparejo, teniendo en cuenta que debemos preparar suficiente como para policromar la escultura dos veces, cubriéndola en un tono base para efectuar las distintas valoraciones.
- 3- Realizaremos las valoraciones con los frescos, destacando los salientes y los entrantes y las características de la anatomía en cuestión.
- 4- Y finalizaremos con la realización de los diferentes detalles de la encarnadura, como son las cejas, el peleteado, los ojos etc.



La paleta de los imagineros se compone fundamentalmente de los siguientes colores: Blanco de titanio. Blanco de plata. Amarillo cadmio. Ocre amarillo. Siena natural Siena tostada. Verde viridian. Verde vejiga. Rojo cadmio. Rojo Venecia. Carmín. Azul cobalto. Azul ultramar. Negro marfil. Negro humo.

### **Aplicación de la encarnadura;**

Este es el proceso donde valoraremos los diferentes planos y colores que configuran forma y partes del rostro y manos en esta obra.

### **Frescos:**

1. Tonalidades rojas para los salientes y zonas que predomine este tono.
2. Los tonos azules se aplicarán en los entrantes y sombras para dar profundidad a la superficie escultórica.

**Aplicación del temple:**

El siguiente paso es la aplicación del temple, en este caso en particular ha sido temple graso, solo con la yema, pero antes de su aplicación sobre la escultura se han realizado las temporizaciones de media hora, una hora y veinticuatro horas para estudiar el comportamiento del mismo.

La aplicación del temple debe quedar semitransparente para evitar que se engruese y descascarille a la hora de plantear el estofado.



La capa de temple ha de estar lo suficientemente liquida para poder extenderla sobre la superficie metalizada, pero con la suficiente carga de pigmento para que cubra y oculte el metal, para que cuando se rasque el dibujo de la ornamentación, se destaque y se distinga con claridad y limpieza.



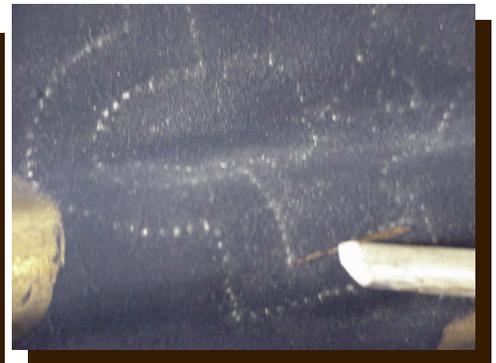
**Estarcido:**

Una vez templada toda la superficie que se ha de estofar, pasaremos al diseño del motivo que vamos a estampar, el caso de esta dolorosa y siguiendo la iconografía de la misma, el tono del manto se ha realizado en azul ultramar, añadiendo un poco de negro, y el motivo es una interpretación del estofado de la Virgen de la Antigua, obra de Pedro Roldan del siglo XVII.

El paso del dibujo al temple se ha empleado la técnica del estarcido, con un papel de seda perforado y con una muñequilla llena de talco para crear contraste sobre el temple.



**La ornamentación:**



Los efectos del estofado para crear una transparencia en toda la superficie, se inicia en plantear una cenefa en la parte delantera del

manto, empleando motivos clásicos mas identificados con el renacimiento que con el barroco, dando lugar a un margen donde encuadrar el motivo que queremos representar en el estofado.



**Los materiales para ornamentar:**

Los materiales empleados para rascar el temple:

La gamonita, permite rascar la superficie del temple y no daña el oro, debido a su fragilidad ya que si se presiona con fuerza se partiría.

Para las superficies de mayor dimensión se ha empleado un pincel blando de pelo corto, que permite retirar gran cantidad de temple sin dañar la superficie metalizada.

## IMAGINERIA POLICROMA.

Guillermo Martínez Salazar, Facultad de Bellas Artes de Sevilla

El empleo de bastoncillos de algodón, por su terminación blanda ayuda a retirar el polvillo del temple que se adhiere a las pequeñas arrugas del metal, dejándolo limpio y pulido.



Gamonita.



Pincel.



Algodón.

### La ornamentación:

La colocación del motivo es esencial para que guarde una relación entre los diferentes rosetones que lo componen, ya que entre cada cuatro motivos se crea un vacío que se le aplicará un rayado a espiga, para dejar translucir el oro, una vez finalizado el dibujo tenemos que fijarlo a la zona metalizada, para fijar el temple usaremos laca o fijativo para dibujo, aplicada de forma homogénea, sin crear lagunas ni saturaciones y desde una distancia prudencial, el siguiente paso será fijar el temple con una suave capa de barniz para cuadros.



Estofado  
en espiga



El marco del motivo  
da la sensación de  
ser un falso estofado

Los motivos internos  
de color son falso  
estofado, aplicados  
en superposición.

**La ornamentación:**

El motivo del estofado, se enriquecerá aplicándole unas veladuras de color, esto creará un contraste con el tono oscuro del fondo, las veladuras están realizadas con óleo muy diluido, permitiendo al oro translucir a la superficie, la sensación es similar a un lacado, también se pueden aplicar con temperas o acuarelas



**El último paso es la pátina:**

*“daba oculta gravedad a los colores floridos, para que no ofendan a la vista”*

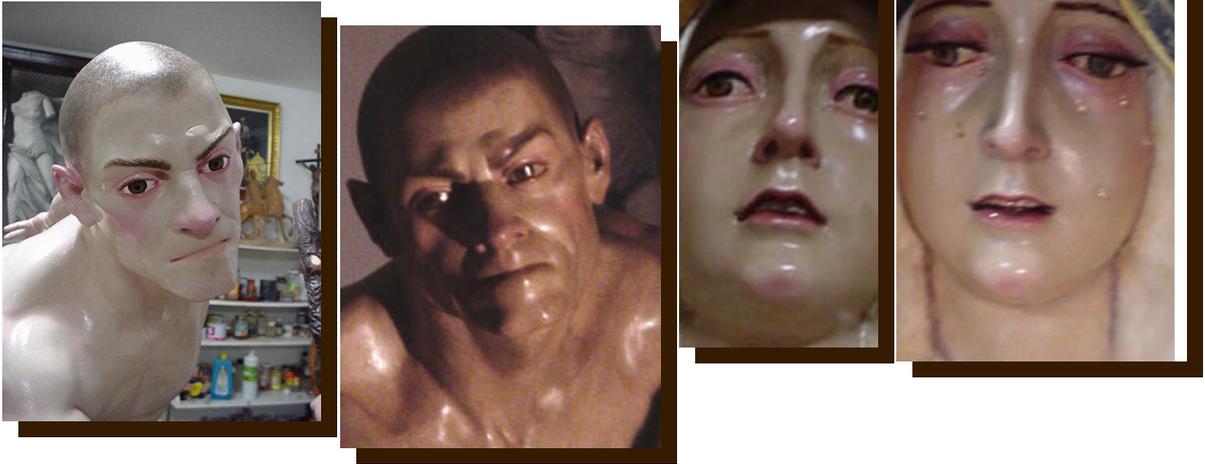
Así explicaba Pacheco a Palomino el tratamiento final que empleaba Apeles en sus cuadros.

El último paso es el más determinante, se trata de la pátina para conseguir envolver todo el conjunto, el criterio no es ensuciar la policromía pero sí realzar los valores de superficie.

Clases de pátinas:

- 1- en función de unificación tonal, la más usada.
- 2- en función de protección, usada en restauración.
- 3- por su composición: magras (colas), grasas (aceites) plásticas (paraloid)
- 4- los colores de la pátina son por lo general: ocre verdoso, tierra sombra tostada, grises, negros, dependiendo de la policromía de la obra, y el resultado que se busque.

En la policromía de la dolorosa la pátina es más clara, que en el caso de la escultura del sayón, donde se aprecia la encarnadura más tostada y de mayor contraste volumétrico en su morfología.



**Los complementos y los postizos:**

Son todos los elementos que se le aplican a la escultura de distinta naturaleza o composición de la obra, su origen es el mismo que el de la escultura ya que su función responde a la intención de animar la obra, añadiendo mayor sentido realista a la misma.



*El resultado del trabajo.*



Vista frontal.



Detalle del rostro.



Detalle del rostro.

**Bibliografía:**

- Primer simposio nacional de imaginería. Sevilla 11 y 12 de Noviembre de 1994.  
Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla, Constantino Gañan Medina, Universidad de Sevilla 1999.  
Damián Forment escultor renacentista, catalogo, monasterio de Santa Inés Sevilla 1996.  
El Barroco, Rolf Toman, Könemann 1997.  
Historia del arte en Andalucía, El arte del barroco vol.VII, editorial Gever.  
Juan Martínez Montañes, José Hernández Díaz, ediciones Guadalquivir, Sevilla 1987.  
Tratado de pintura de Leonardo da Vinci, ediciones AKAL, Madrid. 1989/93/95.  
Historia del barroco, Historia del arte en Andalucía, edt. Gever.  
Historia del arte, Juan Antonio Ramírez Domínguez, edt. Anaya.  
Arte y percepción visual, Rudolf Arnheim, edt. Alianza editorial.