

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

La evolución de la escultura figurativa en madera
(en torno a la figura humana y en sus técnicas)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

João Humberto Morgado Figueiredo Silva

Director

José Luis Parés Parra

Madrid, 2013

**La Evolución de la Escultura Figurativa en madera
(en torno a la figura humana y en sus técnicas)**

Tesis Doctoral de
João Humberto Morgado Figueiredo Silva

Dirigida por
Dr. D. José Luis Parés Parra
Catedrático del Departamento de Escultura

Madrid 2012

Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

A mi mujer Paula

A mi Madre

A mi Padre

(en memoria)

Deseo agradecer al Dr. D. José Luis Parés Parra su paciencia en la dirección de esta tesis así como su inestimable apoyo a pesar del tiempo transcurrido.

INDICE

Prologo

Introducción

I Antecedentes	29
1.1 El contexto cultural y artístico perspectivado	29
1.2 Mimesis: herencia e interpretación de un concepto	31
Estampas (Sub-capitulo 1.2)	55
1.3 La figura humana, la figuración escultórica y la realidad	59
1.4 La verdad y el arte moderno	65
Estampas (Sub-capítulo 1.4)	69
1.5 El contexto del Quattrocento	71
1.6 El Renacimiento, la especificidad española y la evolución de la imaginería	75
Estampas (Sub-capítulo 1.6)	87
1.7 El ámbito de la enseñanza en España	95
1.8 Contrastes en la cultura artística renacentista	99
1.9 La escultura en madera y el Retablo	103
1.9.1 El ejemplo de Alonso Berruguete	103
Estampas (Sub-capítulo 1.9.1)	109
1.9.2 El ejemplo de Gaspar Becerra	113
Estampas (Sub-capítulo 1.9.2)	119
1.10 La escultura en madera: su contexto general y especificidad	121
Estampas (Sub-capítulo 1.10)	127
1.11 La escultura y la estatua: el naturalismo renacentista	135

1.12 La forma escultórica y lo real	141
1.13 La enseñanza y práctica de taller	143
1.14 Citas	149
II Matéria y Técnicas	157
2.1 Desde el contexto cultural y artístico actual	157
Estampas (Sub-capítulo 2.1)	163
2.2 Las cuestiones técnicas	169
Estampas (Sub-capítulo 2.2)	171
2.3 Desde el siglo XXI	175
Estampas (Sub-capítulo 2.3)	185
2.3.1 Del color en la escultura	193
Estampas (Sub-capítulo 2.3.1)	197
2.3.2 La Escultura blanca y el color	199
Estampas (Sub-capítulo 2.3.2)	205
2.4 Técnicas escultóricas de la Imaginería	209
2.5 Técnicas y procedimientos de la Imaginería española en madera	211
2.5.1 La Talla	211
2.5.2 La Madera	213
2.5.3 El Bloque	215
2.5.4 Los Ensamblés	217
2.5.5 Las Colas	219
2.5.6 Las Técnicas pictóricas	221
2.5.7 La Policromía	225
2.5.8 Los Estofados	229

2.5.9 Técnicas de Imitación	233
2.5.10 Técnicas de Potenciación	235
2.5.11 La Pátina	237
2.5.12 Los Postizos	239
2.6 Los primeros cambios	241
2.7 Donatello y sus prácticas en la escultura en madera	243
Estampas (Sub-capítulo 2.7)	247
2.8 Las prácticas en diferentes zonas	249
2.8.1 El bloque de madera	249
2.8.2 El tronco y el volúmen escultórico	251
2.9 La evolución del bloque en Florencia	255
Estampas (Sub-capítulo 2.9)	257
2.10 Gregor Erhart y la Santa Maria Magdalena del Louvre	261
Estampas (Sub-capítulo 2.10)	269
2.11 Los Ojos en la escultura en madera	275
2.11.1 El Ojo en el proceso creativo escultórico	275
2.11.2 Los Ojos a través las técnicas pictóricas y escultóricas.....	279
Estampas (Sub-capítulo 2.11.2)	285
2.11.3 Los Ojos incrustados en la escultura	289
Estampas (Sub-capítulo 2.11.3)	293
2.12 La escultura africana en madera y la mirada occidental	297
2.12.1 Formas y funciones de las formas	299
2.13 La escultura africana en madera	301
2.13.1 Matéria y color en la escultura africana	307
2.14 Escultura en madera en Japón	311

Estampas (Sub-capítulo 2.14)	315
2.15 La escultura china en madera	319
Estampas (Sub-capítulo 2.15)	321
2.16 Citas	323
III Ejemplos en Obras de Escultores	329
3.1 Dentro el contexto del siglo XX	329
Estampas (Sub-capítulo 3.1)	337
3.2 El sentido actual de “lo totémico” en Christian Lapie	345
Estampas (Sub-capítulo 3.2)	349
3.3 Teoría y Praxis de la escultura en madera	351
Estampas (Sub-capítulo 3.3)	355
3.4 Lo corpóreo escultórico en madera y el espacio	361
Estampas (Sub-capítulo 3.4)	365
3.5 La totalidad y el fragmento en la figuración escultórica	371
Estampas (Sub-capítulo 3.5)	373
3.6 Un nuevo sentido para la materia y la forma	377
Estampas (Sub-capítulo 3.6)	383
3.7 Yves Bosquet y la escultura en madera	389
Estampas (Sub-capítulo 3.7)	393
3.8 La escultura en madera en Francisco Leiro	395
Estampas (Sub-capítulo 3.8)	399
3.9 La escultura en madera en Katsura Funakoshi	407
Estampas (Sub-capítulo 3.9)	413
3.9.1 Los procesos escultóricos y aspectos técnicos en Katsura Funakoshi	421

Estampas (Sub-capítulo 3.9.1)	427
3.10 El interés actual por la escultura africana en madera	431
Estampas (Sub-capítulo 3.10)	435
3.11 La escultura en madera en Georg Baselitz	439
Estampas (Sub-capítulo 3.11)	447
3.12 La escultura en madera en Aron Demetz	455
Estampas (Sub-capítulo 3.12)	461
3.13 La escultura en madera en Ana Maria Pacheco	467
Estampas (Sub-capítulo 3.13)	473
3.14 Citas	477
IV Conclusiones	479
V Índice de Documentación	485
I) Bibliografía	485
II) Monografías	491
III) Catálogos	493
IV) Índice de Ilustraciones	495
Fig.	495
Estampas	509

*“Praticamente nessuno degli scultori più
giovani sente più il mistero della materia,...”*
(Marco Meneguzzo)

Prólogo

Las palabras de Marco Meneguzzo, escritas a propósito de la exposición “La scultura italiana del XXI secolo”, en nuestros días nos ofrecen un contraste adecuado al intentar reflexionar en torno a la pervivencia de la escultura en madera en la práctica escultórica hasta nuestros días. En ellas queda claro el cambio de sensibilidad y una distinta concepción y percepción de la escultura por gran parte de los escultores y artistas más jóvenes en la actualidad artística italiana más reciente.¹ En toda Europa, la aproximación de lo ‘escultórico’ a cualquier otro objeto de arte se ha hecho evidente y en muchas de sus manifestaciones creativas más contemporáneas ha llegado a asumirse como algo transitorio o efímero.

Aunque las materias más permanentes de lo escultórico – el mármol y el bronce, y las tradicionales en su sentido antiguo o moderno, entre ellas la madera, ya no resulten atractivas para la mayoría de los jóvenes artistas e incluso su público más afecto, la pervivencia de la escultura convencional nos permite conservar una herencia rica en aportaciones creativas y que sigue siendo un horizonte fundamental de la

¹ Meneguzzo, Marco; *La Scultura lingua Nuova* ; Catalogo “La Scultura Italiana del XXI secolo”, Fondazione Arnaldo Pomodoro.

Siguiendo al autor en el mismo texto:

“Così, anche la scultura oggi rientra nel campo del transitorio, se non proprio dell’ effimero, tanto che quella pretesa visibile di durata, marcata dall’uso di materiali (quasi) eterni come il bronzo e il marmo, rischia di essere percepita come anacronista non solo dall’ artista, ma anche dal suo pubblico,...”

creación escultórica actual. La tradición en el arte no es una amenaza a su libertad creativa sino un patrimonio que hay que hacer fructificar.

La escultura en madera se relaciona con los elementos fundamentales de toda práctica escultórica convencional – materia, forma y espacio. En ella sigue perviviendo la relación entre la materia y la idea, incluso como manifestación auténtica del interés por el grado mínimo de la escultura en cuanto “presencia-cuerpo”.

En su quehacer, la destreza de la mano y el dominio del oficio suelen ser cuestiones importantes, de un modo o de otro, y tampoco se consideran como restricciones o inconvenientes a las distintas posibilidades de expresión de uno mismo en el territorio de lo escultórico. Además, casi todas nuestras ideas sobre el arte son recientes. Al mirar una obra escultórica pensamos ser el producto de una mano y una mente singulares. En verdad, no ha sido siempre así.

El uso de la madera en la creación de formas tridimensionales escultóricas es tan antiguo como el deseo y la capacidad del hombre para plasmar sus ideas en imágenes. Aunque apenas podamos sospechar de la enorme cantidad de obras hechas a lo largo de los siglos y la calidad de sus mejores ejemplos. Sabemos que los Griegos buscaron la ilusión y la verosimilitud al hacer figuras articuladas vestidas, en las que sólo las manos, pies y cabeza estaban talladas², igual que las imágenes de vestir que salen a las calles de ciudades y pueblos españoles durante las procesiones religiosas más importantes, o que a su vez los Egipcios han utilizado profusamente la madera y nos han llegado obras que nos dan cuenta de su desarrollo tecnológico y elevada calidad artística y escultórica, según formas que han perdurado en el tiempo.

Nos damos cuenta de que la escultura en madera ha sido desde siempre un territorio de investigación formal y “plástica”, confluencia de aportaciones escultóricas y pictóricas en convivencia con distintos materiales y elementos formales añadidos. Esta calidad polimatérica y pluridisciplinar contrastará fuertemente con muchos de los fundamentos escultóricos en distintos períodos del Arte europeo.

Además, la creación escultórica en madera es indisociable de otra herencia artística, tanto o más importante y fructífera - la figura humana como tema central en la figuración escultórica. Permitiendo la evocación de lo humano en los planos físico y espiritual, la figuración en torno a la figura humana siempre ha servido para reflejar nuestras inquietudes, nuestros valores culturales individuales y comunales, nuestras experiencias y pensamientos hasta hoy.

² Germain Bazin refiere la existencia de estas esculturas de vestir en la producción escultórica en madera de la Grecia Antigua, a las que nombra de “Acrolithes”. (Bazin, Germain; *Présence de la Sculpture*, p. 53).

Ese tema fundamental en la creación escultórica implicará siempre un diálogo creativo y permanente con toda su herencia artística. Su tradición en el arte es un enorme legado que hay que merecer. Llegados al siglo XXI, la figura del hombre sigue siendo la forma fundamental al reflejarse el drama de la existencia humana. Ante la herencia histórica de varios siglos y civilizaciones, “las posibilidades expresivas de la figura insultan cualquier intento de abandono.”³

³ BORDES; Juan, *La Figura, teatro y paisaje*, p. 21.

Introducción

La evolución de la escultura figurativa y sus técnicas en madera, en torno a la figura humana, desde el Renacimiento hasta la actualidad, en el arte europeo, es el tema de la investigación subyacente a la presente tesis, en la cual se intenta dar cuenta de los procedimientos técnicos, formales y expresivos más pertinentes en su producción, incidiendo especialmente en el siglo XX y dentro del espacio europeo. Este periodo de siete siglos es pertinente por cuanto empieza con el interés renacentista por la escultura clásica antigua, griega y romana, por la aproximación a la naturaleza y al realismo del ideal clásico y terminará redireccionando su ímpetu creativo en sentido contrario al rechazar la tradición naturalista y su estética ochocentista y al convertir progresivamente el arte en la revelación de uno mismo, bajo una sensibilidad más bien difusa y multicultural que recalifica muchos de los periodos del arte y culturas artísticas que habían sido considerados sin importancia o mérito artístico. Además, los siete siglos de escultura que nos ocupan son un mundo de formas que reviven de diferentes modos a lo largo del tiempo. Éstas perviven en potencia y adquieren poder en medios culturales e históricos diferentes, evolucionando a través, también, del artista y la subjetividad subyacente en la vida de las formas. Durante ese período de tiempo, la escultura figurativa en madera ha proporcionado desarrollos escultóricos que presentan especificidades y fundamentos propios y que constituyen una rica herencia escultórica. Podemos comprenderla desde puntos de vista distintos y a la vez complementarios - por la materia, por la forma o por la idea, y en cuya dialéctica permanente se elabora su tan interesante complejidad que nos interesa estudiar.

El Renacimiento es nuestro punto de partida por ser el momento iniciador de cambios profundos culturales y artísticos en el arte occidental al recuperar la antigüedad clásica y hacer de la tradición escultórica griega y romana su base de desarrollo artístico. Bajo el dominio de la Iglesia y tras expresar durante siglos los fundamentos religiosos, servir al culto y a los rituales litúrgicos, alimentar la emoción y la fe, la escultura empieza también, bajo el creciente humanismo, a intentar expresar la profundidad y la riqueza del genio humano. En este marco cultural distinto, se reconocen otros objetivos para la escultura – el interés pasa más bien a ser la naturaleza, el hombre y su cuerpo, sus emociones humanas, el mundo desde la perspectiva humana, terrena y social.

Desde Italia, las teorías del arte renacentistas se van a extender a otras regiones del espacio europeo, poco a poco, enfrentando la pervivencia del gótico

tardío en las regiones flamencas, francesas, alemanas e ibéricas. En el Renacimiento se da el redescubrimiento del individuo y en la escultura del Renacimiento italiano se empieza a reflejar el nuevo estatuto social del escultor, una mayor consciencia de su práctica específica y el surgimiento de concepciones de escultura que van a desmarcarse de la visión medieval. El escultor renacentista ya no se contenta con ser simple artesano, como en la Edad Media, sino un creador, alguien más erudito que intenta especular sobre su tarea creadora. En Florencia, los más inquietos buscan teorizar sobre su práctica y sobre el arte.

Sin embargo, casi todas nuestras ideas sobre el arte son recientes. A lo largo de los últimos siglos y hasta el siglo XIX, en lo que se refiere al sistema de aprendizaje, a la finalidad del hecho escultórico, a los fundamentos de las formas, a la idea de autor y originalidad, entre otros aspectos, se presentan realidades más o menos contrastadas, continuidades o rupturas más o menos claras en el quehacer escultórico. Desde la ambigüedad entre arte y artesanía existente en la producción y práctica escultórica en los siglos XIV y XV, por lo general en las regiones europeas, hasta la afirmación radical de la autonomía y individualidad creativa en la escultura del siglo pasado y en el presente, la escultura ha recorrido un largo camino y, más específicamente, la escultura figurativa en madera, en sus prácticas y ámbitos teóricos.

El siglo XX habría de ser el periodo de grandes cambios y apertura a nuevos fundamentos para todo el arte. Aunque la *crisis del academicismo* y las renovaciones expresivas y formales de las artes en los primeros tiempos del siglo XX, suscitadas por las vanguardias artísticas, hayan conducido a la consecuente reclasificación del campo de la escultura y al rechazo generalizado de su tradición figurativa centrada en la figura humana bajo el concepto de representación como imitación de lo visible, la figura y el hombre siguieron siendo el tema fundamental para muchos escultores a lo largo del último siglo y hasta el presente. El declive de la estética naturalista dio paso a otras tendencias ideológicas o culturales que han originado nuevos fundamentos para la figuración escultórica en torno a la figura, verificadas sobretudo en el siglo pasado. Resultan pertinentes las palabras de *Juan Bordes* al afirmar que ante la herencia histórica de varios siglos y civilizaciones “las posibilidades expresivas de la figura insultan cualquier intento de abandono.”⁴ No solamente como ‘reproducción’ sino más bien como imagen plástica del hombre en cuanto consciencia de su existencia, la escultura sigue ofreciéndonos ejemplos de interpretación plástica del hombre y sus inquietudes y ansias.

El cambio de sensibilidad se elabora a partir del contacto con otras tradiciones estéticas tanto culturales, distintas en el tiempo y latitud, o de los descubrimientos y desarrollos contemporáneos en los terrenos científicos, filosóficos, matemáticos,

⁴ BORDES; Juan, *vid. ibidem*, p.21.

técnicos o tecnológicos. En esta afirmación de la creatividad, en la que el modo perceptivo cede paso al modo conceptual (en su sentido más amplio) se reinventa el lenguaje escultórico y la singularidad del objeto artístico, se afirma la forma como vehículo de su contenido particular y como signo multidimensional.

A la par, por su antigüedad la escultura en madera nos introduce en una dimensión temporal propia, en la que pasado y presente dialogan o contrastan, a menudo, en sus variados modos dentro de cada camino personal de investigación escultórica. En su vocación de taller, oficio y manualidad, nos aporta su herencia rica de procedimientos técnicos desarrollados, sus fórmulas expresivas y formales en evolución y cambio, a lo largo de los siglos y hasta hoy. En nuestro tiempo de sensibilidad más difusa, el rechazo de todo prejuicio artístico y cultural invita al descubrimiento, al interés por distintos momentos de la producción escultórica en madera y diferentes espacios geográficos.

La escultura en general constituye el telón de fondo con el cual la escultura en madera siempre habrá de contrastarse y por lo cual se ha valorizado más o menos los modos de configuración que asumió en el pasar de los tiempos. La escultura en madera fue durante siglos un espacio de participación creativa de distintos artesanos y artistas en una misma obra o de artistas que practicaban el arte en varios oficios artísticos y aportaron sus diferentes modos de entender y practicar la escultura. Siempre ha sido un territorio de confluencia de distintas prácticas artísticas y de taller, de materias y materiales heterogéneos añadidos, en lo cual el color se presenta en diálogo con el volumen y en que distintos materiales conviven con la madera en una misma forma. En contra del dogma de la escultura 'blanca' o monocroma, configurada en un único material, la escultura en madera ha sido siempre una investigación en torno a la forma tridimensional y al color e incluso, entre la forma tridimensional autónoma colorida y el espacio del entorno.

El carácter polimatérico que a menudo presenta es ámbito complejo de investigación plástica y escultórica, a su vez abierto a un quehacer en búsqueda de los territorios de frontera tan evidentes en nuestra contemporaneidad. Por aceptarse como polimatérica en ella se buscará congregarse muy variados materiales y procedimientos técnicos de distintas disciplinas – escultura, pintura, fotografía, mecánica, restauración, textiles, etc. Desde la 'ortodoxia' del taller a la actitud más experimental, desde la tradición o convencionalidad a la modernidad y contemporaneidad en el lenguaje escultórico, la práctica y la evolución de la escultura en madera se ofrece como un ámbito de enorme interés y complejidad a investigar y a comprender de modo más esclarecido.

En su diversidad de aportaciones, es un universo de formas y finalidades rico y variado, sorprendente a lo largo de los siglos, que se configura como un trasfondo con

el cual cada escultor entra en diálogo inevitablemente de muy variados modos. Son testimonio pertinente las palabras de Katsura Funakoshi⁵ en las que se hace evidente la relación creativa con el pasado y sus formas escultóricas, al subrayar como esas configuraciones escultóricas antiguas pueden ser liberadoras para un artista hoy, introduciendo en su obra nuevos ciclos creativos, dentro de un universo de figuración autónomo y contemporáneo. En un polo opuesto, nos sorprende igualmente la simbiosis plástica y espacial propuesta por Peter Senoner, al poner en diálogo la escultura en madera y los nuevos medios tecnológicos de la imagen, en sus instalaciones tan contemporáneas. En su justificación es patente la negación de la norma – “la decisión para utilizar la madera maduraba en Nueva York porque justamente era un *‘Must-Not-Material’* en el arte contemporáneo”⁶

En apariencia, la escultura en madera presenta una evolución lenta en su quehacer a lo largo de los siglos y hasta finales del siglo XIX. Sus cambios son más visibles en las cuestiones formales y su composición plástica pero los trabajos de conservación y restauración de las obras en las últimas décadas han permitido conocer mejor las mismas y están aportando nuevos datos sobre el oficio y las prácticas escultóricas de sus autores y talleres en los varios momentos de su producción. Con el resurgimiento y una producción más sistemática desde la Edad Media, la escultura en madera nos ofrece una práctica rica y evolutiva dentro del enorme espacio a que llamamos hoy europeo que presenta desarrollos similares o distintos según las zonas geográficas y sus ambientes culturales y artísticos. Pero el ámbito de la creación del Medievo presenta características propias, así como los demás periodos, en lo que se refiere a fundamentos teóricos y prácticos de la escultura en general y de la madera en particular. [fig. 1] El sistema medieval de producción y creación de la escultura en madera tiene sus especificidades y constituye una herencia directa para los escultores del Renacimiento. Sin embargo, sus fundamentos prácticos llegarán a durar hasta el siglo XVIII, en algunas zonas europeas.

El Renacimiento habría de ser la apertura a un nuevo clima cultural y artístico, incluso en el plano de la concepción, composición, finalidad y quehacer de la escultura en madera. [fig. 2] A lo largo de su producción, nos damos cuenta de que según los propósitos, la escultura en madera se ha pensado como ‘escultura decorativa’⁷, como ‘escultura independiente’⁸ o incluso como ‘escultura- monumento’⁹. Sus dimensiones

⁵ “I saw many things that have started to influence me [...] When I went to the ruins of Angkor Wat a few years ago, I saw a snake with seven heads and a four-faced Buda. Also, sometimes I think of noh. It’s very old but it’s very free. For example, the masks are so strange. The mouth is over on one side and the hat sits on the head behind the face. Things like that are liberating for an artist”. LIDELL, C.B., *The Japan Times online* (<http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20061109a3.html>).

⁶ “Die Entscheidung, Holz zu verwenden, reifte in New York, eben weil es ein Must-Not-Material in der zeitgenössischen Kunst war...”.

HOLLER, Silvia, *Peter Senoner im Gespräch mit Silvia Höller* (Mai 2007)

⁷ El término indica las obras asociadas al mobiliario y a la arquitectura, como estatua aplicada o relieve (como complemento o sustitución de un elemento de la arquitectura, del mobiliario o de un objeto).

⁸ El término indica obras existentes dentro o fuera del marco arquitectónico y del mobiliario pero que afirman reglas y efectos estéticos propios y autónomos.

pueden variar entre el pequeño o medio formato, el tamaño al natural o a escala monumental.



Fig. 1

La Vierge et l'enfant en Majesté, Auvergne, Siglo XII. Madera de nogal, policromía, yeso y lino.

(Esta escultura francesa presenta las técnicas del tallar y de la construcción de las formas más habituales en su época, las cuales habrán de perfeccionarse y evolucionar a lo largo de los siglos siguientes del Medievo.)

⁹ El término indica las obras inseridas en el espacio urbano o natural.



Fig. 2

Donatello; *Santa Maria Magdalena*, 1455. Madera, yeso, policromia y dorado.

(En *Santa Maria Magdalena*, Donatello buscó la definición de la forma más bien a través del modelado del yeso o estuque que cubre la madera. Incluso, en algunas partes la forma resulta casi enteramente del modelado, le permitiendo obtener una expresión escultórica de la vejez y estado físico depauperado más impactante que por vía del talle solo, a la que se suma la policromia.)

Sean formas aplicadas o autónomas, grupos escultóricos o complejos formales de mayor desarrollo espacial y compositivo [Fig. 3], en todos los casos la escultura figurativa en madera nos ha dado muestras de sus enormes posibilidades y gran calidad y complejidad escultórica, dentro el espacio europeo y en dicho periodo que estudiamos. [fig. 4]

Por su relación con la materia 'madera', la escultura en madera sigue expresándose a través del volumen o por la buscada evidencia matérica del 'cuerpo escultórico'. Sea cual sea ese 'cuerpo' en sus características plásticas, el quehacer escultórico se basa en procedimientos tradicionales ya antiguos u otros convencionales y más modernos, a la par de otros menos usuales o que resultan de una labor muy personal de investigación plástica. [Fig. 5]

Además, presenta dos ámbitos culturales de creación y forma escultórica – la escultura sacra y la profana. En ambas, la escultura en madera nos ofrece, a lo largo de su producción en el tiempo, dos relaciones temporales, más o menos evidentes – la relación profunda con la tradición y la comprometida con el espíritu de vanguardia o de contemporaneidad [Fig. 6]. El cambio de sensibilidad se ha manifestado en ambos ámbitos. [Fig. 7 a, b]

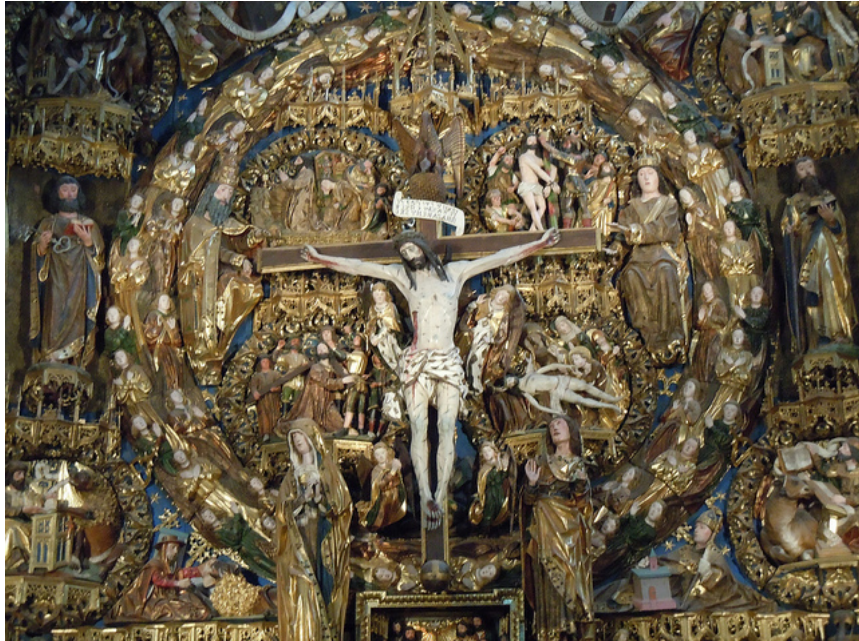


Fig. 3

Gil de Siloé, *Retablo Mayor* (pormenor), 1486-1501. Cartuja de Miraflores.



Fig. 4

Tilman Riemenschneider; *Marienaltar* (pormenor), 1505. Creglingen, Alemania.



Fig. 5

Efraim Rodríguez; *Niño de la Bata*, 2007. Madera de Sicomoro, tablero de contrachapado y pintura.



Fig. 6

Georg Baselitz; *Volk Ding Zero*, 2009. Madera, pintura al óleo, papel y clavos.

En sus reclasificaciones escultóricas han participado otras tradiciones estéticas y culturales ajenas en el tiempo o en el espacio, pero igualmente los descubrimientos y desarrollos coevos en los terrenos científicos y tecnológicos, entre otros. Tal se hace evidente en los procedimientos escultóricos utilizados o en la materia misma. Evidencia de ello, los procedimientos técnicos escultóricos sustractivos o aditivos influyen y pueden ser generadores de ámbitos formales diversos – volumen tallado o volumen construido, evidenciando, más o menos, distintos direccionamientos estéticos de lo escultórico. La materia fundamental es la madera pero en su naturaleza misma ya es diversa. Dentro de la estrategia de la representación o en la figuración más libre, la madera en su estado natural presenta variadas vocaciones formales de acuerdo con sus características físicas, diferentes coloraciones y texturas. Con el desarrollo industrial la materia ‘madera’ habrá de multiplicarse en las especificidades posibilitadas por la transformación de la materia, con los derivados de la madera y los más diversos materiales industriales.

Según los conceptos escultóricos, la relación con el color y la materia evidencia presupuestos a tener en cuenta en cada trayecto de investigación plástico singular. La forma escultórica puede afirmar su homogeneidad matérica o buscar la monocromía – madera a la vista y modificada tonalmente o cromáticamente. La escultura polícroma es color, pero también lo es según distintas naturalezas - o matericidad pictórica, o polimaterica, o ‘collage’... Aunque la policromía es a menudo una característica de la escultura en madera, a lo largo del periodo estudiado en esta investigación, su

aplicación ha sido contestada en varios momentos. También por su uso del color, la escultura en madera presenta una evolución singular y especificidades prácticas y teóricas que implican el desarrollo de conceptos dentro del lenguaje escultórico hasta nuestros días.

Desde su tradición de taller, rica y compleja, hasta las experimentaciones formales y expresivas de cada autor, nos damos cuenta de continuidades y contrastes dentro de su quehacer, más evidentes durante el siglo XX y en la actualidad. Su materia y sus procedimientos convencionales nos conectan con el arte más antiguo o más distante – las estatuillas policromadas del Antiguo Egipto, la escultura de África, los retablos españoles y alemanes o las figuras policromadas de distintos periodos del arte en las regiones europeas, o incluso los ejemplos escultóricos del Japón del Período Kamakura... El diálogo singular con la tradición, con todas ellas, es casi inevitable hoy. Por sus características plásticas, tanto por los valores culturales y escultóricos que aporta como por las complejidades polimáticas que presenta, la escultura figurativa en madera demuestra que es antigua y contemporánea simultáneamente, transfronteriza y tremendamente humana.

La observación y estudio de la escultura figurativa europea en madera en torno a la figura humana, existente y hecha desde el Renacimiento, nos ofrece bellísimos ejemplos de capacidad inventiva, sofisticación técnica y creación formal dentro del marco de sus desarrollos teóricos y prácticos. Si la valorización del arte como creación original, singular y autónoma de nuestro tiempo contrasta grandemente con la posible proximidad del arte escultórico y la artesanía en el espacio europeo durante los siglos más alejados de nosotros, sus mejores desarrollos siempre nos ofrecen un arte complejo donde a menudo confluyen distintos ámbitos oficiales. Desde el Renacimiento y a lo largo de los siglos siguientes, se observan continuidades y contrastes, similitudes y diferencias en su quehacer, en sus procedimientos técnicos, conceptos de figuración y modos de desarrollo formal. La inquietud y el experimentalismo modernos hablarán de un espíritu creativo otro y de distintos ámbitos formales, expresivos y conceptuales. En esta afirmación de la creatividad, en que el modo perceptivo cede paso al modo conceptual (en su sentido más amplio) se reinventa el lenguaje escultórico y la singularidad del objeto escultórico, se afirma la forma como vehículo de su contenido singular.

Desde el más convencional hasta el más experimental y crítico, del más uniforme y homogéneo al más ecléctico y simbiótico, nos damos cuenta de que en todos los momentos escultóricos ya propuestos a lo largo de los tiempos y lugares encontramos obras y aspectos creativos que tienen enorme interés para una labor de investigación en Bellas Artes sobre la escultura en madera y sus técnicas dentro de la producción escultórica europea en torno a la figura humana.

En la presente Tesis y en su primer capítulo, dedicado a los “antecedentes” de la creación escultórica figurativa en madera, se abordan las cuestiones teóricas y prácticas en torno a la evolución de los fundamentos escultóricos implicados y de los principios formales y compositivos observados a lo largo de su producción hasta la primera mitad del siglo XIX, así como sobre las características de producción y sus cambios en el mismo período de tiempo y que dicha investigación abarca.

En su segundo capítulo, la investigación se ha centrado en las cuestiones relacionadas con la “materia” o “materias”, las técnicas y procesos utilizados en la producción escultórica figurativa en madera durante el período estudiado.

En su tercer capítulo, la investigación da cuenta de los principios teórico-prácticos seguidos y sus aplicaciones en obras hechas por varios escultores, durante el período estudiado y en el siglo XX.

En sus conclusiones, la pervivencia del concepto de *mimésis*, repensado a lo largo de los últimos siete siglos, se presenta como la línea de sombra sobre la que contrastan las distintas aportaciones escultóricas observadas y estudiadas en torno a la interpretación de la figura humana y del hombre.



Fig. 7a

Francisco Asorey, *San Francisco* (pormenor) 1926. Madera policromada.



Fig. 7b

Francisco Asorey, *San Francisco* (pormenor). Madera policromada.

I Antecedentes

1.1 El Contexto cultural y artístico perspectivado.

Tras la asimilación de los valores escultóricos griegos por el arte renacentista, la escultura europea se centró en la representación de la figura, como vehículo de infinitos significados, hasta finales del siglo XIX. Simultáneamente, la idea de *mimésis*, a partir de las perspectivas platónica y aristotélica, es retomada y repensada a lo largo de los últimos siete siglos.

Al interpretarse la perspectiva aristotélica desde nuestro tiempo, en ella el arte es antes de todo fabricante, afirmativo, autónomo. Él repite o imita no el objeto sino el proceso – la *mimésis* plástica produce como la naturaleza, su objetivo es dar existencia a un objeto, a un artefacto, es crear una realidad posible. Hasta finales del siglo XIX, el arte imitativo, y la escultura en particular, interpretará la figura humana de distintas formas, buscando la verdad de la representación y del arte. Sin embargo, el siglo XX va a proponer, en muchas de sus aportaciones, un retorno cualitativo a la forma arcaica de la *mimésis* griega del *Coloso* antropomórfico, o del amorfismo presente en la *mimésis* del contexto ritual original. Mediada por el laicismo y esteticismo de la cultura y del arte del siglo XX, lo elemental, lo totémico, la abreviada evocación de la figura, en esas formas escultóricas, se refleja en numerosas manifestaciones escultóricas personales del último siglo, muchas de ellas expresadas a través de la escultura en madera. [fig. 8] [fig. 9] La cualidad de singularidad formal¹⁰, en la escultura figurativa moderna y más reciente, se puede entender, así, no como una novedad en ruptura con la idea de *mimésis*, sino como una pervivencia, aunque distinta, de la *mimésis* griega arcaica. Su singularidad visual se constituye como índice de una sobredeterminación particular. La apreciación formal de lo arcaico en general, de lo primitivo o popular, se justificó como reacción al academicismo escultórico y como busca de otra dimensión antropológica en el quehacer escultórico.

¹⁰ Como en la *mimésis* arcaica, en la singularidad del objeto *doble*, en su antropomorfismo abreviado o elemental, se expresa también el doble sentido del término cuerpo, lo cual se aplica tanto a seres vivos como a objetos materiales. Además, el sentido de *doble* se refiere también a la representación ilusoria de la realidad.



Fig. 8

Magdalena Abakanowicz, *Andrógino III*, 1985. Arpillera, resina, madera, clavos y cuerda.



www.vittoriotavernari.it

Fig. 9

Vittorio Tavernari; *Calvario*, 1965. Madera.

1.2 Mimesis: herencia e interpretación de un concepto

En la Antigüedad no existía la noción moderna de la escultura o cualquier teoría del arte o de la escultura en particular. Entonces, todo el pensamiento sobre el arte estaba condicionado por el pensamiento filosófico, apenas se desarrollaba en su seno y se excluía cualquier reflexión sobre el acto creador y su historia.

Aunque el nacimiento del arte como actividad autónoma y de la estética como ciencia del arte se atribuyó al siglo XVIII, en el contexto de la cultura moderna europea, interesa dar cuenta de algunas formas de pensamiento relevantes para el tema de este estudio, comprendidas como teorías para el arte o del arte.

El término *mimésis* formaba ya parte de la cultura griega antigua antes de surgir en los textos de los filósofos. Citando a Valeriano Bozal:

Quando ambos (Platón y Aristóteles) escriben y enseñan (el término) posee ya una larga tradición en el mundo griego, en el culto y las manifestaciones artísticas a él ligadas o de él provenientes, en el teatro y la lírica, también en las artes plásticas y manifestaciones culturales que están en el origen de la escultura. En todos estos casos es posible apreciar notables diferencias con las tesis platónicas y aristotélicas, que a su vez no son coincidentes. Tampoco la evolución posterior de la concepción mimética se atiene a sus orígenes, ni siquiera filosóficos, proyectando una trayectoria zigzagueante y compleja que afirmaciones del tipo “mimésis es representación” o “mimésis es imitación” desvirtúan.¹¹

Antes de penetrar en el tema de las concepciones platónica y aristotélica debemos por lo menos, y siguiendo a Valeriano Bozal, hacer más claro el sentido del término *mimésis* en su contexto original. Se lo explica a partir de la noción de Coloso (Kolossós) y de su forma y finalidad - un monolito o estela forjada en el suelo en que el parecido es inexistente o casi; un doble del muerto y no una imagen ya que su simplicidad monolítica no mimetiza a nadie. A través del ritual, la invocación de la persona y el volumen producen la *mimésis* com encarnación del muerto (la piedra es un doble que une los dos mundos y en que lo inaccesible se hace presente).

¹¹ BOZAL, Valeriano, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, pp.65, 66.

Durante el siglo V a.de C. el término pasó del terreno del culto religioso a la terminología filosófica, y empezó a designar “la reproducción del mundo externo”¹². Otro concepto de mimé-sis-imitación se formó también en el mismo siglo y significó ofrecer la apariencia de las cosas. *Tatarkiewicz* se refiere a que Sócrates fue el primero que lo utilizó. Podemos leer en su obra ya citada:

Este concepto de imitación se originó como el resultado de la reflexión que se hizo de la pintura y escultura. Por ejemplo, Sócrates se preguntaba en qué difieren estas artes de otras. Su respuesta fue la siguiente: su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos... Por lo tanto, concibió un nuevo concepto de imitación; hizo también algo más: formuló la teoría de la imitación, la contienda de que la imitación es la función básica de artes como la pintura y escultura.¹³

Platón y Aristóteles desarrollaron sus conceptos de mimé-sis-imitación y variantes de la teoría y contribuyeron así a su vigencia durante siglos.

Se considera que con Platón empieza la reflexión teórica para el arte. Sin embargo, no se encuentra en su pensamiento una teoría del arte o ideal del arte en su sentido moderno. Platón introdujo definitivamente el concepto de imitación en la reflexión teórica, desarrollando su idea de imitación en íntima relación con su concepción de lo bello y de la realidad.

La consciencia estética platónica se basa además en una experiencia místico-religiosa contemplativa. Su idea del arte es inseparable del discurso sobre lo bello:

Lo *bello*, para Platón, es el rostro del *bien* y de la *verdad*. Están, pues, los tres principios íntimamente relacionados: sólo puede ser considerado algo bello si fuer verdadero, el bien no puede existir fuera de la verdad. Esta tríade es el principio del orden el cual dá acceso a la inteligibilidad, y sin el cual el mundo será tan sólo un caos. Este principio único que dá consistencia a los seres, no puede ser buscado en lo diverso, en lo coloreado, lo mesclado, lo sensible, los fenómenos, ni, evidentemente, en el arte tal como se practica. Apenas el ejercicio del intelecto permite llegar a lo bello.¹⁴

¹² TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de Seis Ideas*, cap. IX, p. 301.

¹³ *vid. ibidem*. p. 302.

¹⁴ CAUQUELIN, Anne, *Les Théories de L'Art*, cap. I, p. 18 (traducción del autor).

(“Le beau, pour Platon est le visage du bien et de la vérité. Ce sont là les trois principes intimement liés: rien ne peut être dit beau qui ne soit vrai, aucun bien ne peut exister en dehors de la vérité. Cette triade est le principe d'ordre qui donne accès à l'intelligibilité, et sans lequel le monde ne serait que chaos. Ce principe unique (et de l'unicité) qui donne sa consistance aux

Así, lo bello no es accesible al arte, como algo meramente artístico, pues deberá ser la manifestación de una verdad moral o intelectual.

Su idea del arte está también íntimamente relacionada con su concepción de la realidad. Explica *Moshe Barash*:

La concepción platónica de la realidad, como bien se sabe es hierárquica. La realidad empírica no es más que una aproximación a “la existencia absoluta” (es decir, a las Ideas) pero participa poco de ellas... y por consiguiente, es sólo su “imagen”... La imagen pictórica no es más que una aproximación del objeto material al que imita; nunca es una verdadera copia de él... La imitación no es otra cosa más que una sugerencia o evocación.¹⁵

El arte como imitación, como creación ilusoria de lo real, de lo que se vé o se podría ver, es apenas creación de apariencias engañosas, es ilusión, no es conocimiento del objeto al que imita, y por lo tanto no puede alcanzar la verdad. La imitación como tal es sinónimo de falsedad. Al intentar aproximarse a la manifestación de la verdad, al arte le resta como única función copiar pasivamente la realidad. Platón, pensaba al final que el arte apenas era admisible como copia fidedigna de la realidad.

Las ideas de Platón sobre lo bello y el arte constituyen un mero horizonte teórico más que una teoría concreta sobre los fundamentos de su actividad. Su influencia en el pensamiento artístico y estético a lo largo de la historia es patente, dentro la valoración de la sensibilidad humana en la época moderna y aún más. Citando a *Luc Ferry*:

Lo bello, según una tradición platónica de la que todavía se siente la influencia en el clasicismo francés, ha sido definida, hace mucho tiempo, como una presentación sensible de lo verdadero, como la transposición, para el terreno de la sensibilidad material (visible o acústica) de una verdad moral o intelectual.¹⁶

êtres ne peut être cherché dans le divers, le bariolé, le mélangé, le sensible, les phénomènes, ni, bien sûr, dans l’art tel qu’il se pratique. Seul l’exercice de l’intellect permet de le viser.”)

¹⁵ BARASCH, Moshe, *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*, p.18.

¹⁶ FERRY, Luc, *Le Sens du Beau*, p.28 (traducción del autor).

Bajo la dominante del platonismo, el mundo inteligible es siempre considerado superior al mundo sensible en el pensamiento en torno al arte.

Si la idea en la filosofía de Platón es exterior al espíritu, Aristóteles va a considerarla inmanente al pensamiento del artista. Aristóteles fue el primero en tomar conciencia del ámbito específico del arte. Si Platón desarrolló una idea de lo bello donde el arte tiene un papel secundario, Aristóteles se interesó por el campo propio del arte al delimitar las reglas de funcionamiento de una especie de arte (la tragedia) perteneciente a un género de arte (las artes del discurso), y al desear establecer sus fundamentos teóricos y prácticos, creando así una teoría de la ficción. Además y citando a Anne Cauquelin:

Pero al fundar teóricamente este arte particular, La Poética abre también para todos los discursos de ficción y por extensión al terreno del arte en general.

...

Hay otras cosas además de reglas, en este trabajo fundador, todo lo relacionado con las nociones de mimé시스, de verdad y verosimilitud, de recepción estética - el límite para la ficción - o también la relación de lo narrativo y de la imagen, la libertad del autor afrontado por los enconsertamientos de toda clase ... todas las cuestiones que alimentan todavía hoy las reflexiones sobre el arte.¹⁷

*Dino Formaggio*¹⁸, usando un lenguaje más actual, añade que además de estas nociones, Aristóteles demuestra una conciencia más precisa del campo particular del arte - el arte como representación en la intersección de la lógica de lo posible y de la lógica de lo verosímil (el posible creíble). Por otro lado las técnicas artísticas (reglas) se consideran como "sistemas autónomos" de leyes organizadoras de los signos y de los discursos y se constata una delimitación precisa del campo de las técnicas artísticas

("Le beau, selon une tradition platonicienne dont on perçoit encore l' influence dans le classicisme français... a longtemps été défini comme une "présentation sensible" du vrai, comme la transposition, dans l'ordre de la sensibilité matérielle (visible ou acoustique), d'une vérité morale ou intellectuelle.")

¹⁷ CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, pp.38,39.

("Mais en fondant théoriquement cet art particulier, la Poétique ouvre aussi pour tous les discours de fiction et par extension pour le domaine de l'art en général. [...])

Or, il y a bien autre chose que des règles dans ce travail fondateur, tout ce qui concerne, par exemple, les notions de mimé시스, de vérité et de vraisemblance, de réception esthétique - la limite pour la fiction - ou encore rapport du narratif et de l'image, la liberté de l'auteur affronté aux contraintes du genre...toutes questions qui nourrissent aujourd'hui encore les réflexions sur l'art.")

¹⁸ FORMAGGIO, Dino, *Arte*, p. 33.

(reglas) y de su fundamento en “el hacer” o “componer”, pasando a relacionarse con la razón práctica y así revelándose un “saber hacer” y un “saber construir” según la lógica de la ejecución perceptiva.

En la concepción aristotélica, el arte es una disposición a producir mediante reglas particulares. En él se busca producir de conformidad con las reglas adecuadas a sus fines, y por lo tanto, verdaderas, de modo a conseguir crear lo verosímil y a proporcionar placer con esa imitación-ficción de la realidad, ese mundo de lo imaginario. *Anne Cauquelin* hace más clara la concepción aristotélica del arte de la mimé시스:

Se no olvidarnos que todo el arte es producción según reglas, se comprende inmediatamente que la mimé시스 no es una copia de un modelo, registro pálido de la idea, alejado varios grados de la verdad, como era el caso en Platón. el arte es sobretodo fabricador, afirmativo, autónomo. Si él repite o imita, lo que repite no es un objeto sino un proceso: la mimé시스 produce como produce la naturaleza, con medios análogos, con el objetivo de dar existencia a un objeto a un ser; la diferencia está en que este objeto será un artefacto, que esto será un ser de ficción.¹⁹

La mimé시스 aristotélica es muy distinta de la idea platónica de copia fidedigna de la realidad. Como observa V. Bozal en *Mimé시스: las imagenes y las cosas*, su idea de mimé시스-imitación se define como *esto es aquello* y no como *esto parece aquello* - la semejanza se produce en el *ser*, no en el *parecer*.

“Mientras Platón ejerció su influencia, sobre todo, por su filosofía de la belleza, Aristóteles la ejerció gracias a su estudio del arte”.²⁰ En el concepto aristototélico, el arte es una actividad humana, es una producción de la que resulta un producto - una estatua es un producto de la producción escultórica. Sólo es arte la producción consciente basada en el conocimiento - el arte presupone reglas y una consciente aplicación de los medios para lograr sus fines. Al contrario de Platón, “las artes imitativas eran para Aristóteles una creación, un invento del artista, quién puede

¹⁹ CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, pp.42.

(“Si on garde en tête que tout art est production accompagnée de règles, on comprendra tout de suite que la mimé시스 n'est pas copie d'un modèle, pâle décalque de l'idée, éloigné de la vérité de plusieurs degrés, comme c'était le cas chez Platón. Elle est avant tout fabricatrice, affirmative, autonome. Si elle répète ou imite, ce qu'elle répète n'est pas un objet, mais un processus: la mimé시스 produit comme produit la nature, avec des moyens analogues, en vue de donner l'existence à un objet ou à un être; la différence tient à ce que cet objet sera un artefact, que cet être sera un être de fiction.”)

²⁰ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estética*, p. 163.

basarse o no en la realidad con tal de que su obra sea convincente, posible y verosímil.”²¹ Apesar de que no nos dejó una definición clara, su idea de *imitación*, que es distinta de la interpretación moderna, se deduz de algunas formulaciones hechas. Continuando con Tatarkiewicz:

es seguro que no lo concebía como el mero hecho de copiar fielmente... Escribe en la *Política* que ‘ni un pintor permitiría que su animal tuviera una pata que exceda la proporción correcta ni aunque se distinguiera por su belleza... ni un director de un coro dejaría participar en él a quien cante más y mejor que el coro entero’ En una obra de arte no son importantes los objetos particulares que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea. Dicho conjunto no se evalúa comparándolo con la realidad sino tomando en cuenta su estructura y su resultado.

...

De lo anterior se desprende que la *mimesis*-imitación aristotélica no puede ser interpretada al pie de la letra, al modo moderno, como lo han hecho los historiadores durante mucho tiempo...²²

A modo de resumen de los rasgos característicos del concepto aristotélico de arte, siguiendo el mismo autor, se puede referir:

- a) Al observar la naturaleza como un proceso, su concepto de arte es dinámico y atribuye mayor importancia a la producción que al producto terminado;
- b) No hay arte sin reglas generales y una sólo concepción universal de las cosas semejantes nace de muchas observaciones experimentales;
- c) El arte es concebido como un proceso psico-físico. El arte nace en la mente del artista y se convierte en un producto material.

Con relación a la escultura, *Jean Larfouilloux*²³ añade que en el pensamiento aristotélico se une la idea y la forma sensible, se entiende la obra escultórica como el

²¹ *vid. ibidem.* p. 151.

²² *vid. ibidem.* pp. 150, 151.

²³ LARFOUILLOUX, Jacques, *Sculptures et Philosophies, perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, pp. 67 – 88.

resultado del acuerdo entre una materia, una forma y una actividad manual. Así, en la Antigüedad, su pensamiento nos ofrece una idea más clara de la representación occidental concebida como el encuentro entre un objeto y un sujeto, en lo cual el escultor se enfrenta a un doble modelo: al natural y a la idea que lo piensa. Si exprime mejor el primero, su arte será más bien objetiva y realista, si condicionado por la segunda será más idealizada.

La influencia de Platón y Aristóteles se va a sentir en el pensamiento occidental sobre el arte a lo largo de los siglos posteriores. Además, en la mayoría de las ocasiones, el pensamiento de Aristóteles ha constituido un factor positivo en el desarrollo del arte.

Citando a Tatarkiewicz:

El concepto aristotélico del arte se extendió y mantuvo durante casi dos mil años. Tan sólo en los tiempos modernos sufrió una transformación radical; se empezó a concebir el arte primero de una manera más restringida, es decir, exclusivamente como 'arte bello' y, en segundo término, más bien como producto, y no como habilidad y actividad. Por último, también se dejó de hacer hincapié en el conocimiento y en las reglas; el arte puede hoy carecer de reglas con tal de que el producto sea satisfactorio.²⁴

En el arte medieval, el pensamiento filosófico sobre la escultura revela similitudes con el de la Antigüedad. Esto se debe al hecho de que retoma frecuentemente las teorías de Platón y Aristóteles. Así como en la Antigüedad, el escultor no es visto como un creador ni su técnica como una creación personal. Para el artista medieval, solo Dios crea algo y la idea de belleza está en Él. El cuerpo humano es una creación de Dios, una creación buena y bella en sí misma pues es la razón espiritual que concibe lo bello. Se rechaza el arte como *mimesis* o imitación de la realidad y se trasciende lo real, en busca del ideal divino expresado por lo simbólico. En el pensamiento y en el arte, el concepto de *mimesis* se ve sustituido por el de *emanación*.

En el Renacimiento se da el redescubrimiento del individuo. En este marco, se reconocen otros objetivos para la escultura - al invés de los didácticos o litúrgicos, la ambición es la de crear una imagen que se parezca a las formas de la naturaleza. Este sentido nuevo, el del arte tener un propósito centrado en la obra misma, y también la nueva autoconsciencia de la intelectualidad implicada en la creación, tuvo un efecto liberador. Se desarrolla una nueva representación del cuerpo, una nueva idea de

²⁴ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estetica*, p.148.

mimesis y se da el surgimiento de la noción de *creatividad*, a par de la descubierta de la personalidad individual del artista. En Florencia, los escultores del siglo XV empezaran a buscar la antigüedad, aparentemente como un fin en sí pero más bien como un modo de reencontrarse con la naturaleza, pasado el periodo medieval. La escultura italiana renascentista reencontró la figura y el cuerpo humano.

En la reflexión del Quattrocento sobre el arte, es evidente la aceptación del dogma de que las artes visuales imitaban a la naturaleza y que eso era su objetivo supremo. Fué una época de desarrollo de la especulación teórica en torno al fenómeno artístico y los modelos antiguos griegos seguían siendo revisitados desde los inicios del periodo.

En el ámbito de la teoría del arte renascentista, *Leone Battista Alberti*, su fundador, afirma una concepción del arte en torno a la idea de *imitación* de la naturaleza. Citando a *Moshe Barasch*:

en *De Statua*, insiste en que la creación de un parecido convincente con la naturaleza constituye el fin último del pintor y del escultor y que el estudio de las formas de la naturaleza es la base misma de la creación de la obra de arte... Los artistas [pretenden]... 'que el trabajo por ellos realizado aparezca ante quien lo contemple lo más parecido posible a los objetos reales que hay en la naturaleza.

...

Es casi indudable, de hecho, que al postular la imitación de la naturaleza como objetivo de las artes visuales, Alberti estaba siguiendo una tendencia que iba ganando terreno tanto entre los talleres como entre los humanistas. Sin embargo, llevó más lejos la conexión de las artes representativas con la noción general, y un tanto vaga, de la imitación de la naturaleza; planteó como requisito que la imitación de la naturaleza fuera 'correcta', dando paso, con ello, a una de las facetas más importantes y características del pensamiento estético renascentista. Emparejó esta necesidad de imitación de la naturaleza con otra demanda igualmente significativa: la representación de la belleza.²⁵

Como explica el autor citado, para *Alberti* la belleza artística es la armonía de todas las partes interrelacionadas entre sí. Al representarse la naturaleza se buscará igualmente la belleza oculta en ella. Su descubrimiento es difícil porque no existe una figura completamente bella que pueda representarse por sí sola. Se deberá seleccionar las mejores partes de los cuerpos más bellos (los elementos aislados que sean

²⁵ BARASCH, Moshe, *Teorías del Arte*, p. 107.

hermosos) e intentar percibir, entender y expresar esta belleza (haciendo una síntesis para formar una figura armoniosa).

La idea de belleza en la mente del artista y la experiencia de la realidad son inseparables en la teoría del arte de *Alberti*. Citando *M. Barasch*:

Cualquiera que sea el origen último de la 'idea de belleza' que tenga el artista, no podrá materializarla hasta que estudie los objetos y figuras que lo rodeen; su contacto directo con la naturaleza es insustituible. Por ello, *Alberti* se permite aconsejar... :cuando trabajes 'debes tener siempre ante ti algún modelo bello y singular que puedas observar y copiar' En otras palabras: representas la naturaleza, pero eliges tu propio ejemplo para que sea 'bello y singular', es decir, hermoso.

Alberti, podemos concluir, pide... que [se] imite la naturaleza, pero *revisada*. El artista no debe aceptar el objeto o figura tal y como se lo encuentra por azar. La verosimilitud en sí misma no basta; conseguir una ilusión convincente del cuerpo natural no es suficiente. Al objeto o a la figura representada hay que infundirle la armonía a través de un modelo de validez eterna (belleza), y los modelos bellos tienen que ser extraídos de la naturaleza. La imitación de la naturaleza revisada es la base y el pensamiento esencial de la teoría renacentista del arte.

Una teoría semejante se separa radicalmente, por supuesto, de las prácticas y doctrinas medievales.²⁶

El primer Renacimiento consideraba que la forma bella procedía de la naturaleza. El artista debería extraerla de las formas vivas y no perfectas. Tal procedimiento estaba ya legitimado por la Antigüedad. Pero la exigencia de la *correcta representación* que invadió el pensamiento renacentista y la práctica artística fue algo de novedoso. Los artistas buscaban la representación correcta de la naturaleza y al mismo tiempo, la *veracidad* de esa representación, o sea, no apenas la creación satisfactoria de una representación sino también su fundamentación científica. Esta demanda artístico-científica de la *correcta representación*, fruto del desarrollo cultural, y sobretodo artístico de la época, encuentra eco en el nuevo interés por los estudios de anatomía que empezaron a realizarse en los talleres. Citando a *Mosche Barasch*:

uno de los primeros centros donde se estudió la estructura básica del cuerpo humano a través de la observación empírica fue el taller del artista, y conservaría su importancia durante largo tiempo... Es difícil... trazar con detalle los comienzos del estudio anatómico que pintores y escultores llevaran a cabo... En sus primeras fases, los estudios artísticos de anatomía debieron

²⁶
vid. ibidem., p. 110.

de haber consistido, exclusivamente, en la simple observación directa, careciendo de cualquier fundamentación teórica.²⁷

La pasión renascentista por la verdad objetiva andaba a par de la actitud empírica y de la experiencia visual en las artes. Como refiere el autor citado, en algunos talleres de Florencia, a finales del siglo XV, era evidente la rectitud y la disciplina en la observación de la naturaleza. A través de numerosos, pacientes y meticulosos estudios anatómicos y de modelo, se intentaba representar con verdad la forma humana. La representación del cuerpo humano era una de los temas que más preocupaba a los artistas renascentistas y al observarse los dibujos de la época, nos damos cuenta de la práctica del estudio del cuerpo de un modo sistemático, a partir del modelo. Además, a partir del dibujo del natural se podía sintetizar la figura del cuerpo desde los diversos puntos de vista, y obtener el conocimiento indispensable para la realización de las esculturas de bulto redondo, cada vez más presentes en su autonomía espacial, y por lo tanto, vistas desde diversos ángulos.²⁸

Esta demanda de la naturaleza de la figura humana dialoga críticamente, cada vez más, con la idea de una forma bella idealizada, basada en un sistema de proporciones armonioso, tal como proponía aún, la teoría del arte de *Alberti*²⁹. Más radical, *Leonardo*, afirma que en la naturaleza hay muchos sistemas de proporciones y ninguno de ellos es en sí mismo superior a los demás, sino distinto. En la variedad de la naturaleza se encuentran distintos ejemplos de proporcionalidad correcta y consecuentes variaciones de carácter formal y de gracia. Todavía, para ambos, la *correcta representación* era un valor fundamental del arte.

Añade *Moshe Barasch*:

²⁷ BARASCH, Mosh, *Teorías del Arte*, p. 113.

²⁸ Añade M. Barasch en *Teorías del Arte*, pp. 144,145: ("Era un concepto ampliamente aceptado que la multiplicidad de puntos de visión constituía una notable característica de cualquier pieza escultórica... Escribía Benvenuto Cellini a Benedetto Varchi en 1546, '... una estatua debe tener ocho lados de visión y todos ser igualmente buenos'... Pero esta opinión era ya familiar a Leonardo, quien coincidía en que una estatua tiene más de una única visión (aunque él las limitara sólo a dos, la anterior y la posterior)... El hecho de subrayar la multiplicidad de puntos de visión es revelador del modo en que la gente de la época pensaba acerca de la colocación de una estatua... Y todavía más claramente, pone de manifiesto el papel tan importante que desempeñaba el espectador en el pensamiento estético del Renacimiento.")

²⁹ La nueva teoría del arte, de Alberti, mostró inicialmente un interés más bien limitado por la anatomía y corrección anatómica de la representación del cuerpo. Más que la corrección de las formas interesa sus proporciones armoniosas. Alberti elaboró una lista de proporciones del cuerpo humano, la que dedujo de la medida de muchos cuerpos particulares, intentando objetivar la belleza perfecta, que se presenta diseminada en los cuerpos. Así, añade Moshe Barasch, el impulso dado hacia la corrección anatómica fue más bien un legado de los talleres a la nueva teoría del arte que una contribución de los humanistas.

A lo largo del siglo XV los conceptos [de imitación] de pintores y escultores se concentraron en los objetos aún más que antes. La ‘verdadera imitación’ - como se denominaba normalmente una representación correcta - es, bien la representación de objetos y figuras tal como son (anatomía), así como se presentan a nuestro sentido visual (perspectiva). En cualquier caso, atenerse a un estilo no se interpreta como imitación. La idea del divorcio del artista de cualquier vinculación con un estilo heredado, tuvo una importante base histórica en el siglo XV; la renuncia a toda dependencia de modelos artísticos a cambio del modelo directo, es decir, la imitación personal e independiente de la naturaleza, era precisamente el sello distintivo de la emancipación del artista de su baja condición social e intelectual en la Edad Media... Un arte basado en la representación científicamente correcta de la naturaleza suponía casi forzosamente el rechazo absoluto de la imitación estilística.³⁰

Se proponía que la *mimesis*-imitación, al revés que copiar, evidenciara la belleza del mundo, sus movimientos y configuraciones, que revelara la esencia de las formas orgánicas. Citando también a V. Bozal:

Para entender de qué esencia se trata aquí [aquello que la vista presenta es la esencia del objeto] (y recordaré que los griegos planteaban la cuestión de la *mimésis* en términos de ser y esencia, no de parecido o copia) suele recurrirse a la concepción vinciana del mundo, a la diferencia entre estructura profunda y estructura superficial que fue comentada: si la visualidad presenta la esencia es porque la estructura superficial refleja la profunda, que a través ella se percibe... ‘porque para expresar las formas de lo real de manera que éstas sean, no la superficie que oculta, sino la manifestación suprema que revela, debe penetrar en el ser a través de todas sus estructuras y todos sus niveles, hasta la raíz más profunda’. Tal como sucede con el dibujo, en el que se plasma la anatomía del cuerpo, que permitirá pintar adecuadamente [y también esculpir] los movimientos y los gestos, la variación, el dilatarse y el encogerse, a la vez que pondrá en evidencia el orden de las proporciones. Estructura profunda esta del cuerpo humano que nada tiene de ideal, que se concreta en nervios, músculos y tendones, en anatomía, estructura material y sensible...³¹

Para el pensamiento del arte renacentista, la operación artística deberá ser, pues, la producción de la *mimésis*, en cuanto entendimiento de la esencia de las formas orgánicas, y evidenciando la belleza del mundo, presentando “aquello que la mirada cotidiana, en exceso apresurada y orientada, no capta aunque esté ahí”³², se

³⁰
vid. *ibidem*. p. 190.

³¹
BOZAL, Valeriano, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, pp. 114,115.

³²
vid. *ibidem*., p. 276.

basando en la visualidad creadora como parámetro fundamental de la conformación artística.

Entre la creación de la belleza y la observación empírica, en la escultura renacentista del siglo XV, se distinguen genéricamente dos modos de alcanzar la naturaleza: por la *esencia* o por la *existencia*. Refiere *Germain Bazin*³³ que el primer tiende para el *clasicismo* y el segundo para el *naturalismo*. La actitud naturalista del Quattrocento observaba la naturaleza, estudiaba superficialmente la anatomía en los muertos para descubrir las estructuras, los ritmos de acción, la relación de los ejes del cuerpo - y deseó alcanzar claramente la figura desnuda en cuanto que forma.

En contrapunto al científicismo de *Leonardo* y a la belleza idealizada del cuerpo creada a través de la armonía de la medida, Miguel Ángel evidenció una actitud estética distinta. En verdad, *la corrección* en la imitación-representación de la naturaleza - en sus datos espaciales y en su estructura anatómica - a la par del espíritu científicista generalizado de la época, no se presentaba en él como valor fundamental del arte escultórico. Al contrario, para él, el estudio de la naturaleza no era más que un punto de pasaje, pero insustituible, y tampoco en la mensurabilidad armoniosa de los cuerpos se fundamentaría la belleza artística.

Él, Miguel Ángel, decía que se debía tener el compás en el ojo, no en la mano. Con respecto al estudio de la naturaleza, tan sólo sirve de excitante para la imaginación; ella debe conducir al artista a dibujar de memoria y es en los encuentros de la imaginación cuando brilha la chispa creativa³⁴

En su pensamiento, Miguel Ángel encarna la idea del artista creativo, en un otro sentido. Su idea de belleza es distinta de la de Alberti (que la concebía “como armonía, como un sistema equilibrado de formas claramente delimitadas y proporcionadas”³⁵).

³³ BAZIN, Germain, *Présence de la Sculpture*, p. 205.

(“Il est deux moyens d’atteindre la nature, par l’essence ou par la existence; Ghiberti illustre le première, Donatello la seconde; l’un tend vers le classicisme, l’autre vers ce que l’on pourrait appeler le naturalisme, si ce terme ne recouvrait un concept du XX siècle étranger à celui que nous étudions.”)

³⁴ BAZIN, Germain, *Présence de la Sculpture*, p.232.

(“Michel-Ange, lui, disait qu’il fallait avoir le compas dans l’oeil, et non dans la main. Quant à l’étude de la nature, elle ne sert plus que d’excitant à l’imagination; elle doit amener l’artiste à dessiner de mémoire et c’est dans les rencontres de l’imagination que jallit l’étincelle créatrice.”) (traducción del autor).

³⁵ BARASCH, Moshe, *Torías del Arte*, p. 162.

Para el escultor, la belleza artística no reside en un sistema mensurable, sino es el reflejo de una perfección en lo natural de la cual, en la práctica, la imaginación del artista participa.³⁶ Al presupuesto de que la belleza procedía de la naturaleza, tal como se entendía en el primer Renacimiento, el escultor contrapone que la forma bella no se origina en la naturaleza sino en la mente del artista, origen último de la obra de arte y de la belleza artística - la *mimésis* es más bien la materialización de un concepto formal singular. Miguel Ángel insiste sobretodo en que el arte es creación individual, subjetiva. Más que una imitación personal e independiente de la naturaleza, en el marco de la *verdadera imitación* (la representación correcta, la que renuncia a toda dependencia de modelos artísticos a cambio del modelo directo), se desea la representación del *concepto* formal en el marco de la imaginación creativa. El carácter anatómico, de algún modo, es creado en función del concepto formal de figura. Así, el carácter anatómico en la representación escultórica del cuerpo deja de ser obligatoriamente una síntesis armoniosa o la naturaleza del modelo. El estudio de la naturaleza y del cuerpo es ahora un medio necesario e insustituible para la *creación* de un carácter anatómico, en concordancia con la imagen en la mente del artista.³⁷

Miguel Ángel veía en el cuerpo humano el reflejo material de la belleza divina; pero como para los demás artistas del Quattrocento, esta belleza era el atributo del cuerpo viril.³⁸

El artista del siglo XV se caracteriza genéricamente por su espíritu erudito e investigador. Busca principalmente las relaciones entre el arte, como representación, y la naturaleza. El clima artístico del siglo, de gradual afirmación de la forma artística como momento de investigación y de creación³⁹, como visualidad específicamente creadora, sufrió un cambio en el siglo XVI. Hacia el cambio de siglo, la imagen del artista empezó a cambiar gradualmente: se verificó una disminución de la importancia concedida a la competencia y los logros científicos del artista y se pasó a valorizar

³⁶ El platonismo se mezcla con el aristotelismo en su particular concepción de la belleza artística.

³⁷ Al contrario de representar la naturaleza dada o perfeccionada, se trata más bien de la representación - según una anatomía erudita y coherente pero angelesca - de la belleza divina reflejada materialmente en un cuerpo humano viril.

³⁸ BAZIN, Germain, *Présence de la Sculpture*, p. 232. (traducción del autor)

(“Michel-Ange voyait dans le corps humain le reflect matériel de la beauté divine; mais, comme pour les artistes du Quattrocento, cette beauté était l’attribut du corps viril.”)

³⁹ Mosh Barasch refiere que el primer Renacimiento no possuía aún un término para designar la creatividad. Incluso, durante los siglos XV y XVI, a los pensadores y artistas les horrorizaba decir que la producción artística, humana, era una creación (nos se había superado la creencia medieval en la imposibilidad humana de ser un creador). También Leonardo rechazó el término *creare* al hablar del artista. Pero en el Alto Renacimiento ya se tenía un concepto bastante claro de la idea de creación artística.

sobretudo las cualidades relativas a la creatividad. Miguel Ángel se anticipó de algún modo al nuevo siglo.

A lo largo del siglo XVI, crece la consciencia de la importancia de la naturaleza del artista y se intensifica el rechazo de cualquier tipo de reglas, sobretudo las referidas a la medida y al número. siguiendo a *M. Barash*:

pocas dudas puede haber de que el pensamiento de finales del siglo XVI carece de la ingenua creencia característica del siglo XV de que todo en la naturaleza es susceptible de medición precisa, de que una representación correcta es aquella que sigue las normas establecidas, y por lo tanto, que la 'corrección' de la representación artística puede demostrarse... A finales del siglo [XVI], esta tendencia alcanza su cota más alta al reconocer la importancia transcendental de la naturaleza del artista... y en el violento rechazo de cualquier tipo de 'reglas', en especial aquellas con base matemática.⁴⁰

En el pensamiento del arte renacentista sobresale el nombre de *Vasari*. Próximo a la tradición de que partía Miguel Ángel (el *concepto*- idea de este es de influencia platónica), *Vasari* hablaba de *disegno*:

Desde el punto de vista filosófico... la 'Idea' es innata al hombre; precede mentalmente al encuentro con el mundo exterior, con independencia de cualquier observación. Por lo tanto, en términos artísticos, se la podría considerar como competidora en la observación de la naturaleza. Sin embargo, en el pensamiento de Vasari, 'idea' o 'disegno' son consecuencia de la experiencia obtenida a través de intensa observación.... Sea cual fuere el origen psicológico del *disegno*, su concepción, al menos en determinados contextos, es la de una imagen inmaterial que habita en la mente, y esta imagen es la que los artistas tienen espiritualmente presente al pintar o esculpir.⁴¹

Añade *V. Bozal*, que en el pensamiento del arte del siglo XVI, la *mimésis* significaba no tanto la representación de la naturaleza empírica como la representación de la idea subjetiva de la naturaleza, surjida en el momento de la mirada. Citando al autor:

⁴⁰ BARASH, Mosche, *Terías del Arte*, p. 171.

⁴¹ *vid. ibidem.*, p.179.

La equivalencia vasariana entre *disegno* como concepto e idea y *disegno* encunto expresión físico-plástica del concepto... convierten la manera plástica, la manera figurativa, en algo más que un sistema de normas o pautas técnico-formales : son expresión *inmediata* de esa idea y, por tanto, de esa subjetividad en que la idea es.

...

El *disegno* ocupa un lugar central en la manifestación de la subjetividad y la *mimésis* se vuelve sobre sí misma: el *disegno* es en la subjetividad, pero ésta es en el *disegno*, y la manera (personal) desborda siempre el modelo retórico plástico y articula la unidad de todas las cosas representadas según normas que nada deben a la naturaleza, pretexto y ocasión de la representación. Es más, la naturaleza ha de atenerse a las normas que la manera impone y el sujeto fundamenta. La manera, determinación estilística del *disegno*, afirma una doble diferencia: respecto de los modelos que la canónica exige deben seguirse y respecto de la naturaleza que la sensibilidad pone. Esa diferencia se evidencia como desviación, pues aquello de lo que se diferencia, modelos y naturaleza, está presente, y por ello puede hablarse de imitación, de *mimésis*.⁴²

El término *disegno* presentó también otro significado, bien práctico: el de *boceto*, cuya producción requería habilidad, destreza y profesionalidad. Sin embargo, la contribución más destacada de *Vasari* para la teoría del arte fue la enfatización del valor estético de la *gracia*, que estaba ya bien definido en el pensamiento del siglo XVI:

La gracia... puede existir sin la belleza, pero no existe belleza sin gracia.... Varchi acepta la definición de la belleza como una armonía objetiva y susceptible de medición. La belleza no es otra cosa que la 'correcta proporción y correspondencia de todos los elementos'. La gracia es, por otra parte, un estímulo, un atractivo: es 'lo que nos deleita y emociona' La gracia... no fluye de los cuerpos o de la 'materia', emana del alma. Varchi... se anticipa al Romanticismo al describir la gracia como 'la belleza del alma'. Como tal, puede habitar un 'cuerpo de proporciones imperfectas y que, segundo se dice vulgarmente, no es bello.'⁴³

⁴² BOZAL, Valeriano, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, pp. 139, 140.

⁴³ BARASCH, Moshe, *Teorías de Arte*, p. 183.

Vasari aceptaba todas estas connotaciones. Además, si la *corrección* partía de la observancia de las normas y la ciencia, la *gracia* dependía del *juicio*, o sea, de la intuición visual. El artista tendría que poseer *juicio* para crear su obra:

Los pintores y escultores modernos', pone Lomazzo en boca de Miguel Ángel, 'deberían tener las proporciones y las medidas en sus propios ojos'. Vicenzio Danto... reclama para Miguel Ángel el descubrimiento de las verdaderas proporciones del cuerpo humano. La consecución de su objetivo por parte del gran artista fue posible, no sólo por las disecciones que realizó, o por sus estudios de anatomía en general, sino también en igual medida por su 'visión intelectual'... Vasari [cuenta] que Miguel Ángel dice que 'es necesario que el compás se encuentre en la vista y no en las manos, puesto que las manos ejecutan, y la vista juzga.⁴⁴

El interés de *Vasari* se centró en cuestiones que afectaban a los aspectos concretos de la práctica pictórica o escultórica. Su terreno de interés fue el de la sensibilidad, donde la mejor regla era la del *juicio del ojo*, correctivo sensible de la razón, del número y medida.

La desvalorización de las *reglas* y de la *veracidad* en la representación mimética dió paso a un nuevo valor : "la admiración por el dominio técnico, y por una estudiada despreocupación, o lo que Vasari denominó 'facilidad'... [sinónimo de] virtuosismo"⁴⁵. Además, siguiendo al autor:

en el mundo occidental, la admiración por el virtuosismo del artista se ha centrado históricamente en dos aspectos: uno es su habilidad para representar tan fielmente la naturaleza que nuestro sentido resulta engañado... el otro es la capacidad del artista para producir con facilidad y rapidez... obras complejas..⁴⁶

M. Barasch refiere que "las consecuencias del cambio de énfasis, desplazado de la corrección a la gracia, y desde la preparación cuidadosa a la facilidad, resultaron ser de largo alcance"⁴⁷ pues las opiniones sobre *gracia* y *facilidad* abrieron el camino a la

⁴⁴
vid. *ibidem.*, p. 185.

⁴⁵
vid. *ibidem.*, p.186.

⁴⁶
vid. *ibidem.*, p. 186.

⁴⁷
vid. *ibidem.*, p.187.

apreciación del boceto, de la forma improvisada y contribuyeran también a romper la estructura y teoría de un arte objetivo.

En el siglo XVI se verificó, pues, una reacción anticlásica profunda. Citando a *Germain Bazin*:

De numerosos estudios consagrados al Manierismo desde hace treinta años, resalta claramente que no es sólo la expresión de una nevrosis, de una inquietud, pero que tiene su origen en una reacción anticlasica profunda... [La Florencia del siglo XVI] es el laboratorio de donde saldrán las formas plásticas del mundo moderno.⁴⁸

El siglo XVI fué una época de creciente afirmación de la creatividad del artista, de su genialidad inventiva, en conflicto gradual con las normas establecidas. La reacción barroca y la reformulación academicista del Neoclasicismo pusieron cobro a la reacción anticlásica del siglo XVI florentino, proponiendo cada su concepción de la *mimésis*.

Pero, la sensibilidad visual de *Vasari* está también presente en la escultura de *Bernini*. El escultor defiende el protagonismo del ojo y de la intuición visual en la práctica de la representación escultórica - para mejor imitar el natural es necesario hacer lo que no está presente en lo natural; las correcciones que el escultor debe hacer en los volúmenes se relacionan con el efecto visual y la relación de la escultura con su entorno. La nueva finalidad de la escultura es el de producir un efecto sensible adecuado a su situación espacial específica. La representación no se relaciona ni con la proporción basada en el número y medida, ni tampoco con la idea o el *disegno*, podemos decir se relaciona con la perfección del simulacro. Siguiendo a *V. Bozal*:

la bondad de la proporción [depende] del juicio del ojo y el efecto que produce: es el ojo... quien da su visto bueno a la razón en cuanto razón, a la armonía en cuanto armonía.

...

la reflexión berniniana afirma el simulacro para alcanzar la proporcionalidad...aparente. Entre Platón y Bernini se ha producido una inversión [la imitación platónica sirve para condenar la imitación porque es un simulacro], pero también entre los defensores del *disegno* y Bernini: la

⁴⁸ BAZIN, Germain, *Présence de la Sculpture*, pp. 231, 234 (traducción del autor).

(“ Des nombreuses études consacrées au maniérisme depuis trente ans, il ressort clairement qu’il n’est pas seulement l’expression d’une névrose, d’une inquiétude, mais qu’il puise son origine dans une réaction anticlassique profonde...[La Florence du siècle XVI] est le laboratoire d’où sortiron les formes plastiques du monde moderne.”)

armonía se ha trasladado al dominio de lo sensible [que ahora también se afirma como reflexión teórica].⁴⁹

Los artistas de Roma, en el siglo XVII, favorecieron las formas artísticas que describían experiencias físicas y espirituales. *Bernini*, escultor del Barroco, libera el cuerpo de las tendencias renacentistas afirmando la posesión del espacio, cada estatua cuya desea romper el límite del contorno que la escultura manierista había creado con su *disegno interno* y del que la *línea serpentina* es un ejemplo. Además, los escultores de Roma del periodo barroco buscaron la reintegración de la escultura en el espacio arquitectónico. *Bernini* fue maestro en la composición escultórica como escenificación.

Con el Renacimiento se produjo un cambio en el reconocimiento de los objetivos de la escultura - a diferencia de los didácticos o litúrgicos, su ambición era la de crear una imagen que se pareciera a la naturaleza. Además, el arte al centrarse cada vez más en si misma y al intelectualizarse, se liberó poco a poco de la imitación de la naturaleza inicial. A la par, en el renacimiento surgió otra noción de *imitación* - la imitación del estilo clásico, en el terreno de los estudiosos humanistas. Citando a *M. Barasch*:

En el Alto Renacimiento no exista conciencia de la rivalidad entre genio y reglas. Según la creencia de artistas... la creación y la imitación de modelos del pasado se superponen, e incluso se funden inseparablemente. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI, el conflicto latente entre ambos polos se fue haciendo patente de forma gradual. El periodo final de la teoría del arte renacentista, a pocos años del cambio de siglo, se vio dominado por el enfrentamiento abierto entre la creencia en la creatividad espontánea del artista por un lado, y las tradiciones institucionalizadas, y modos de proceder establecidos, por otro. Si verdaderamente, como algunos historiadores modernos pretenden, el final del siglo XVI sufrió una profunda crisis intelectual y psicológica, habrá que considerar el choque entre creatividad y tradición como una de sus manifestaciones evidentes. En lo que al arte se refiere, nada es tan revelador de la dialéctica intrínseca de este proceso como el hecho de que el rechazo más explícito y violento de las reglas y la autoridad se manifiesta en la recién establecida Academia del Arte, una institución creada para enseñar las reglas y preservar las tradiciones.⁵⁰

Pero, a lo largo del siglo XVII, y sobretodo del siglo XVIII, la práctica escultórica se volvió gradualmente demasiado normatizada, fundamentando la *mimésis* más bien en la imitación de un estilo. La Academia del Arte y el retorno al clasicismo dieron

⁴⁹ BOZAL, Valeriano, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, p. 143.

⁵⁰ BARASCH, Moshe, *Teorías del Arte*, p. 239.

cuerpo a tales aspiraciones y la escultura de la antigüedad griega se constiuyó como modelo de la imitación - la naturaleza dió paso al estilo. Aunque el Clasicismo haya producido obras escultóricas de cualidad, su propuesta teórica de la imitación estilística como la esencia de la *mimésis* se reveló perjudicial para el desarrollo de la escultura. La retórica del academicismo, se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX y condujo la representación escultórica a la profunda crisis de ochocientos.

Al finalizar la época manierista, en Roma se asistió al incremento de la imitación de la Antigüedad, tomando un carácter casi literal. Si la representación correcta de la naturaleza había supuesto un rechazo de la imitación estilística, dentro del movimiento humanista de la época, la idea de imitación estilística se volvió más atractiva y se convirtió entonces en rasgo esencial del programa humanista.

La Academia del Arte, iniciada a finales del siglo XVI y difusora de las directrices de pensamiento de la teoría del arte renascentista, tuvo enorme impacto durante los siglos XVII a XIX. Si en los siglos XV y XVI la teoría del arte se desarrolló fuera de cualquier institución, en los siglos XVII y XVIII, la Academia del Arte facilitó un sólido marco institucional para su desarrollo, lo cual se mostró restrictivo a finales. Su intención era entonces enseñar la doctrina formulada en los tratados de arte de los siglos XV y XVI.

A partir del siglo XVII, la Academia de Paris fue un de los mejores ejemplos de institucionalización de la nueva enseñanza del arte. Citando a *Moshe Barasch*:

Esta educación deberá conducir a la perfección, le *beau idéal*. En ninguno otro momento o lugar de la historia de la teoría del arte se percibió con tanta intensidad la idea de que la perfección es la finalidad última del artista como en el siglo XVII y en la Academia de Paris. Al dibujar la naturaleza, el pintor debe corregir los defectos de su modelo y ‘mejorar’ la propia naturaleza; tal es el credo del Alto Renacimiento repetido en las salas de la Academia.

...

“Ningun artista estará capacitado para la producción de obras ideales sin el estudio atento de estatuas y relieves antiguos, pero las tradiciones artísticas recientes también le pueden orientar en su observación de la naturaleza. Le Brun, hablando en la Academia, dijo a sus discipulos que ‘se debe consultar a Miguel Ángel, Rafael; Giulio Romano y a los grandes pintores, para poder aprender de ellos cómo plasmar la naturaleza, cómo hacer uso de la Antigüedad, la manera en que ellos [los maestros] corrigieron la propia naturaleza, asegurando la belleza y la gracia a aquellas partes [del cuerpo] que lo requieran.”⁵¹

⁵¹ BARASH, Mosch, *Teorias del Arte*, p.267.

Al compararse las palabras de *Le Brun* y de *Leonardo D’Vinci*, como refiere el autor citado, nos podemos dar cuenta de la diferencia de las do épocas:

...Leonardo advierte explícitamente al joven artista que no siga a los maestros, sino que aprenda directamente de la naturaleza... La pintura es para Leonardo una exploración de la naturaleza; para Le Brun es el resultado de una cultura adquirida. Las formas heredadas y la adhesión a una tradición están en la esencia de academicismo.⁵²

Aunque ambos hablando de la pintura en particular, los excertos son paradigmáticos de las respectivas perspectivas de las épocas con respecto al arte. Las de *Le Brun* son un ejemplo de como el siglo XVII se encontraba dominado por el concepto de que las reglas son la aplicación de la razón al estudio metódico de algo. A pesar de que la Academia de París hubiera recogido el concepto de las reglas de la teoría renacentista del arte, modificó su alcance, sentido y carácter.

A igual que la naturaleza, también las actividades artísticas están sujetas a determinados principios - a las leyes naturales corresponden las reglas artísticas. “El paralelismo entre las artes y las ciencias es una de las tesis fundamentales del clasicismo francés. No sorprende, por lo tanto, que se conceda a las reglas la misma rigidez e inevitabilidad que las leyes de la naturaleza.”⁵³

Los cambios verificados en el clima intelectual de Francia, a finales del siglo XVII, van a afectar enormemente a la teoría de las artes visuales de la doctrina académica. Siguiendo a *Moshe Barasch*:

En la segunda mitad del siglo aumentó la conciencia de la dimensión irracional de la belleza y el arte... Como es posible establecer reglas para provocar una reacción específica en el espectador, cuando su reacción está conformada por experiencias que el artista nunca llegará a conocer, y cuando las experiencias de un espectador difieren de las de otro?⁵⁴

⁵²
vid. *ibidem.* p. 268.

⁵³
BARASH, Mosch, *Teorías del Arte*, p. 271.

⁵⁴
vid. *ibidem.*, p. 282.

En verdad, el pensamiento académico ochocentista creía que las reglas del arte guiarían al artista para lograr la perfección en su trabajo y facilitarían al espectador criterios sólidos para la comprensión y apreciación de las obras de arte que contemplase. El poder de la razón funcionaria tanto en el proceso de creación artístico como en la apreciación por parte del espectador de la obra. Citando el mismo autor:

Creencia tan cercana al mesianismo no podía imperar. No se puede hacer caso omiso de aquellos aspectos de la realidad imposibles de racionalizar, como tampoco es posible olvidar que la energía creativa del artista no siempre se mueve dentro de la rectitud del surco de la 'sólida regla'. Muchos pensadores, lectores y espectadores de finales del siglo XVII se dieron cuenta repentinamente del significado de tan sencillas verdades.⁵⁵

La concepción mimética del arte que surgió en Platón y Aristóteles y que perviverá a lo largo de la historia, se revivificó a partir del Renacimiento italiano, se academizó en el Neoclasicismo, se reformulará en el Naturalismo y, pese a la crisis de la representación característica de inicios del siglo XX, la *mimésis* surgirá también con las vanguardias - Dada y Surrealismo.

Además, la *mimésis* estuvo siempre presente en las tendencias escultóricas más cercanas a la tradición escultórica de la figura, dentro del marco figurativo del siglo XX. Nos damos cuenta de que las diversas concepciones de la *mimésis* a lo largo de la historia, vuelven al presente aunque mediadas por el actual clima estético y cultural. De la representación realista a la nueva presentación de la figura, de la *imitación* a la *defiguración* o a la *sustitución*, la *mimésis* se siente presente. [Est. 1] [Est. 2]

La escultura figurativa moderna, por su dimensión de monumento privado, de objeto de una mitología individual, como objeto que produce y reproduce una realidad individual y humana, revela un espesor antropológico. Se expresa en la *imitación* o tendencialmente en la *sustitución*, de acuerdo con un amplio abanico de formulaciones personales, desde la reproducción hasta la desfiguración o el signo desconocido. La noción de *doble*, aunque se relacionara también con la semejanza en la representación ilusoria perfecta, se relacionó más, a lo largo de la historia, con lo amórfico.

La *mimésis* griega del *Kolossos*, en el contexto ritual original, sobrevive de algún modo en la cualidades materiales y formales del volumen no mimético y que se

⁵⁵
vid. *ibidem.*, p. 281.

constituye como *doble*, en su realidad exterior singular: no es una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. Sí es la presencia de algo, valorada significativamente en su presencia monumental. [fig. 10] Su presencia singular y su monumentalidad son las características que lo enparentan con el *Coloso* griego de la Antigüedad. La monumentalidad del *Coloso* griego antropomórfico, de dimensiones superiores a la figura humana, se funda en su simplicidad, en la ausencia de detalles, en su capacidad de evidencia y su frontalidad. Era una representación antropomorfa y una imagen de los dioses.

Siguiendo a *Didi-Huberman*⁵⁶, el *Coloso* griego, se presentaba, a comienzos, como una singularidad inquietante: una estatua-pilar, una estatua arcaica compacta - sin miembros separados de la masa, sin rostro individualizado. En el ámbito cultural en que se desarrollaría la estatuaria figurativa, la singularidad del *Coloso*, tal como es señalado por *Jean Pierre Vernant*,⁵⁷ se sintetiza en los siguientes aspectos:

1. un antropomorfismo insólito y poco evidente del objeto, reduciéndose la volumetría a una masa bastante autonomizada;
2. en el contexto del ritual, su función de *doble* era un casi-sujeto;
3. su significado procedía de una economía psíquica.

Y continúa *Didi-Huberman*, el *Coloso*, de carácter no mimético, implica una expresión metapsicológica - es un *objeto estético de la angustia*⁵⁸ (lo que quiere decir que es un objeto estético que no obedece al criterio estético del objeto bello, sino da una forma a la memoria y a las ideas). Así, cualquier forma, mismo abstracta, se puede convertir en el soporte visual de una realidad psíquica.

La singularidad inquietante del objeto *doble* no procede tanto de la *reproducción* de algo (en que el grado de inquietud se reduce) sino más bien de la *repetición/sustitución* - el objeto es el signo simultáneamente de ese algo presente y ausente, no representa sino se presenta como reduplicación, lo sustituye y se afirma forma autónoma, un ser autónomo en su presencia figural singular. Su antropomorfismo abstractizado (hasta el límite de la casi ausencia de rasgos humanos)

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Cube et le Visage*, p. 219.

⁵⁷ *vid. ibidem.*, p. 219.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Cube et le Visage*, p. 221.

expresa también el doble sentido del término *cuerpo*, lo cual se aplica tanto a seres vivos como a objetos materiales. Las formas del *doble* abstratizado se elaboran entre una economía formal y una economía psíquica. Su singularidad visual se constituye como un índice de una sobredeterminación particular. La forma que tiende a formularse como cosa en sí o presentación de algo, bajo la tendencia desfigurativa o de creación del *doble* en el marco de la referencia al cuerpo humano, se propone de algún modo como un *Totem psíquico*.⁵⁹ [fig. 11]



Fig. 10

Eugène Dodeigne, 2010, Exposición en la Galería Jean Brolly.

⁵⁹ La escultura "Le Cube" de *Alberto Giacometti*, es un ejemplo límite del *Totem psíquico*: aunque sea un poliedro irregular y tampoco un cubo, una forma distinta del modelo humano y sin rasgos anatómicos, el escultor lo consideraba como una cabeza.



Fig. 11

Georg Baselitz, *en su Taller.*

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.2)



Est. 1

António López, *Hombre y Mujer*, 1968-1990. Madera policromada, cristal (ojos).



Est. 2

Vittorio Tavernari, *Torso Feminile*, 1959. Madera tallada.

1.3 La figura humana, la figuración escultórica y la verdad.

Desde la Grecia antigua, la dualidad del concepto de naturaleza ha sobrevivido hasta la época moderna y su sistema conceptual - el término naturaleza se utiliza para designar tanto el mundo visual evidente como también las fuerzas que crean y que configuran su esencia, las cuales son aprehendidas sólo por el intelecto. A lo largo de la historia, el pensamiento sobre el arte ha relacionado el término con estas dos acepciones - el arte como imitación del mundo visible o como intención de revelar su esencia.

Siguiendo el pensamiento de *Luc Ferry*,⁶⁰ en el mundo griego antiguo, la obra de arte es formulada como un microcosmos, lo que permite pensar que se aceptaba la existencia de un criterio substancial de lo Bello en la naturaleza, en lo macrocosmos.⁶¹

Para los antiguos griegos la naturaleza significaba perfección (el orden y la constancia eran los fundamentos de su esencia suprema) y como tal es bella. Así, es un modelo para los artistas - los escultores la imitan y los arquitectos aprenden en ella las proporciones que son adecuadas a sus obras.⁶²

El arte griego aspiraba al conocimiento de la naturaleza. Su estudio racionalizado de la forma humana visaba descubrir sus leyes internas, su estructura eterna, para que al imitar a la apariencia de los cuerpos expresasen su belleza y perfección, según una representación idealizada de la figura. Deseaban conseguir la perfección objetiva de su obra. Siguiendo a Tatarkiewicz:

⁶⁰ FERRY, Luc, *Le Sens du Beau*, p.19.

⁶¹ En este microcosmos que es la obra artística, la idea platónica de lo bello está asociada a la idea de orden (cosmos), donde deben reinar la medida y la proporción, la armonía tomada de un orden absoluto (lo bello sólo se encuentra en las formas geométricas puras porque la belleza absoluta es una abstracción). Para Platón, la naturaleza es una representación de la realidad ideal y el arte como imitación de la realidad visible es un simulacro de segundo orden, condenable ontológicamente.

⁶² En Aristóteles, el arte imita la belleza superior de la naturaleza - la belleza del cuerpo humano radica en la proporción de sus miembros. El artista imita y recrea la belleza del objeto natural pues la reconoce a través de la practica artistica de la "representación" (Aristóteles aconsejaba la practica del dibujo en las escuelas pues ayudaría a desarrollar la capacidad de apreciar la belleza del cuerpo humano).

Los artistas griegos estaban convencidos de que en sus obras aplicaban y revelaban las leyes que rigen en la naturaleza, que presentaban no sólo el aspecto de las cosas sino también su esencia, su estructura eterna así como lo que es bello objetivamente, y no sólo lo que gusta a la gente. Su concepto fundamental de *symmetria* significaba proporción, y no era una proporción inventada por el artista sino la proporción propia de la naturaleza. Visto desde este aspecto el arte era una forma de conocimiento.

...

El *canon* en el arte, los artistas lo entendían como un descubrimiento y no como un invento, no como una idea sino como la verdad objetiva que habían logrado encontrar... Creían que en el cosmos y sólo en él, está la armonía y para que el fuera armonioso, el artista ha de conocer y aplicar en su arte las proporciones del cosmos.⁶³

Su relación estética con la naturaleza se materializa en el *canon*, lo cual se establece a partir de los siguientes fundamentos:

-el fundamento filosófico general argumenta que ciertas proporciones son perfectas y rigen en el cosmos. Por lo tanto, para que las creaciones humanas sean perfectas se debe observar dichas proporciones:

-la observación de los seres orgánicos fundamenta igualmente el canon antropométrico.

La actitud estética que se verificó en la escultura del periodo clásico estableció la primera aproximación afirmativa de la forma escultórica a la realidad de las formas orgánicas de la naturaleza. Como refiere *Tatarkiewicz*, la forma escultórica pasó entonces “de las formas esquemáticas a las reales, de las artificiales a las vivas, de las construidas a las observadas, de las que atraían por ser símbolos a las que eran atractivas por sí mismas, de las formas que representaban él más allá a las formas humanas. Citando el mismo autor:

[El primero,] Mirón, liberó la escultura del esquema arcaico acercándola a la naturaleza; el segundo, Polícleto, estableció ya su canon, basándose en la observación de la naturaleza orgánica. Pero el principal escultor del siglo V fue Fidias quien ... alcanzó el máximo de la perfección.

⁶³ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estetica*, p. 65.

...

representaron sus formas vivientes, pero al mismo tiempo aspiraban a descubrir las sencillas proporciones constantes en dichas formas ... el arte representaba los cuerpos, pero no era una copia, sino una síntesis... La escultura representaba la realidad, pero buscaba en ella formas universales, típicas y esenciales... Estaban tan lejos del naturalismo como de la abstracción, aspirando a la idealización de la forma y el contenido del arte.⁶⁴

Siguiendo al mismo autor, la estética del arte clásico griego se presenta como:

- a) una estética de formas canónicas, basada en la convicción de la existencia de una belleza objetiva (de números y medidas) y de objetivas y perfectas proporciones;
- b) una preferencia por las formas orgánicas, en cuyas configuraciones, proporciones y escalas se halla la mayor belleza;
- c) una estética realista al creer que el arte deriva su belleza de la naturaleza;
- d) es una estética estática que prefiere la belleza de las formas en condiciones de equilibrio y reposo, y que atribuye mayor valor a la simplicidad;
- e) es una estética de la belleza psicofísica, tanto de la belleza de la forma como del contenido, de una belleza que se halla en la unidad y armonía del alma y del cuerpo.

Al final de la época clásica, a parte de otras alteraciones artísticas y estéticas, el mismo autor refiere lo siguiente:

Otra transformación...la expresó Lisipo cuando dijo que, 'hasta ahora se han representado los hombres como son, en cambio, yo los represento como me parecen. Fue un paso de la representación de la forma objetiva de las cosas, a la representación de su visión subjetiva; de la búsqueda de formas perfectas por sí mismas, a un plasmar de las que son bellas porque corresponden a las condiciones de la visión humana.⁶⁵

⁶⁴
vid. ibidem. p. 76.

⁶⁵
TATARKIEWICZ, Wladislaw, *História de la Estética*, p. 82.

Continuando con *Tatarkiewicz*, los tiempos posteriores heredaron de la estética antigua los problemas fundamentales de la belleza y una parte de los del arte. La teoría de *la unidad* de una obra de arte o la que trata de la *imitación* de la realidad por el arte siguen siendo actuales hasta hoy.

El Renacimiento heredó los dos conceptos de naturaleza - el mundo visual evidente o las fuerzas que lo crean - y aceptó el arte como imitación de lo visible y como intención de revelar su esencia. Sin embargo, se valorizó más su orden oculto y eterno. Alberti, como ejemplo, entendía la naturaleza como el principio y origen de las formas vistas, descubriendo las proporciones inmutables y las leyes inaccesibles a la observación superficial. Los tiempos modernos aceptan Dios como el Creador pero lo excluyen de la naturaleza. La Razón busca la ley que organiza la naturaleza. Más que imitar la naturaleza se desea descubrirla y sobretodo estudiarla.

Del platonismo hasta el carteseanismo, el mundo inteligible es siempre superior al mundo sensible. Para los clásicos del siglo XVII, la verdadera naturaleza no es la que se mira sino la que captamos a través del esfuerzo de la inteligencia. “Es, según Descartes, por la razón que aprehendemos la esencia de las cosas”⁶⁶. El clasicismo francés tomará por naturaleza una realidad esencial en oposición a las apariencias dadas e diversas, una realidad tipificada, humanizada, cultivada. Es por el orden, por la geometría y por la penetración intelectual abstracta, que se comprende la verdad de lo real. Lo bello clásico es la “presentación artificial de una verdad de la razón”⁶⁷. Se ama la naturaleza pero humanizada por el principio armónico del orden.

Continuando con Luc Ferry, se pueden aceptar como temas principales de la estética clásica de los siglos XVII y XVIII:

- la equivalencia arte/ciencia sugerida en la reducción de lo bello a la verdad; el principio de la perfección de la obra basada en la adecuación a reglas determinadas;
- la negación de la ficción y de la imaginación;
- la actividad del artista se fundamenta en el descubrimiento y no en la invención; su tarea se sitúa entre la imitación de Platón y la genialidad romántica (la creación inconsciente de lo nuevo);

⁶⁶ FERRY, Luc, *Le Sens du Beau*, p. 36.

⁶⁷ *vid. ibidem*. p. 36.

-el arte es descubrimiento; no se trata de imitar la naturaleza sino de revelar lo que en ella es esencial, lo que se puede concebir a través del intelecto; lo verosímil más que lo verdadero;

-el rechazo del barroco y de lo irracional.

En el siglo XVIII, la norma suprema sigue siendo *la imitación de la naturaleza*, o sea, la imitación de lo que la razón revela como esencia de la naturaleza. “El verdadero genio no inventa sino que descubre”. Así, el arte se parece a la ciencia.

1.4 La verdad y el arte moderno

En el ámbito del arte como imitación de la realidad se ha puesto siempre la cuestión de la verdad de la representación - como verdad objetiva o subjetiva. A lo largo del tiempo, el concepto de *verdad* artística ha cambiado de significado. Siguiendo a *Roman Ingarden*,⁶⁸ la *verdad* se ha entendido como:

- a) la correspondencia entre el objeto representado y la realidad;
- b) la representación adecuada de la idea del artista;
- c) como sinceridad;
- d) como conformidad interna.

Siguiendo a *Luc Ferry*⁶⁹, el arte tuvo siempre la vocación de presentar, exponer o encarnar una verdad tenida por superior. El autor resume la historia de la representación de la verdad del siguiente modo:

1. en la Antigüedad, decir la verdad era expresar la armonía del cosmos;
2. bajo las religiones monoteístas, decir la verdad es expresar la grandeza y la sublimidad del divino;
3. bajo el clima de las democracias humanistas, es expresar la profundidad y la riqueza del genio humano.

Así, en las sociedades humanistas y laicas, la verdad de la obra reside sobretodo en la perspectiva del artista. La obra no es más que la expresión del mundo interior del artista y de su relación con la realidad. Es esencial la exigencia de originalidad, en sustitución a la imitación de la realidad. En los modernos, la obra se relaciona con la subjetividad, y para los contemporáneos es pura expresión de la individualidad. En el pensamiento teórico moderno sobre el arte, la busca de la armonía se mantiene

⁶⁸ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de Seis Ideas*, p. 343.

⁶⁹ FERRY, Luc, *Le Sens du Beau*, p. 11.

aunque relacionada con nuestras facultades subjetivas. Se observa una tendencia hacia la comprensión de la obra como extensión del autor, como manifestación de su mundo interior, el reflejo de sus vivencias o de sus perspectivas de lo real. [fig. 12]



Fig. 12

Marino Marini; *Miracolo*, 1955. Madera policromada.

Los defensores del arte moderno proclamaron que el arte no necesitaba servir cualquier propósito ajeno y debía tan sólo crear su propia realidad. La unión entre la teoría y la práctica artística que las vanguardias presuponían conllevó también a la investigación del lenguaje y a afirmarla como hecho cada vez más personal y del terreno estético. El arte abstracto, rechazó la representación y el naturalismo, implicó también una nueva razón de ser para el arte. La auto-suficiencia del arte es un valor de la modernidad y la experiencia estética se presenta como un fin en sí mismo. Para preservar su verdad, el arte de tendencia abstracto debe mantenerse alejado del mundo social. Como explica *Suzi Gablik*, en oposición a los valores materialistas y frente al colapso de lo religioso en la sociedad moderna, los artistas modernos se centraron preferentemente en sí mismos, en su ser y en su vida interior. Citando a la autora:

“Se ninguno sentido podía ser ya encontrado en el mundo social, deberían buscarlo en sí mismos. En el pensamiento de muchos de los artistas a los principios del siglo, la obra de arte era un mundo independiente de pura creación, lo cual tenía su propia esencia, sobretodo espiritual.”⁷⁰

Esta espiritualización laica del arte se ha mantenido a lo largo de la primera mitad del siglo XX, sustituyendo los valores sociales por los valores estéticos. En cierto sentido, para el artista moderno, el público no existía efectivamente. Los artistas producían el arte más bien para si mismos, en un acto de la más pura libertad productiva. En verdad, al contrario, todo el arte anterior al siglo XX tenía significación social y asumía un compromiso con la sociedad. La autonomía y el individualismo característicos del nuevo siglo renegaron el proceso de socialización y la tradición. La singularidad se volvió el valor más deseado y se buscó a través de la autonomía estética y de la libertad creativa individual.

Observada desde nuestra época, el arte moderno se centró en el ser personal. El individualismo se expresa en ella como consecuencia de la decadencia de la realidad comunal - la unidad social se limita al individuo. Así, el individualismo y el no tradicionalismo son una sola fuerza psicológica. El arte moderno en general, es más bien una ilustración de las aspiraciones estéticas individuales y expresión de sus mundos interiores. [fig. 13] [Est. 3]



Fig. 13

Lucciano Minguzzi; *Grande Contorsionista*, 1950. Bronce.

⁷⁰

GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, p. 21 (traducción del autor).

(“If valid meaning could no longer be found in the social world, they would seek instead within themselves. In the thinking of most early-twentieth-century artist, a work of art was an independent world of pure creation wich had its own, essentially spiritual, essence.”)

Además, la recusa moderna del naturalismo se hizo acompañar de un cada vez mayor intelectualizar del arte - la unión entre la teoría y la práctica artística era uno de los elementos fundamentales de las vanguardias y también de algún modo de los recorridos marginales que se presentaron - e igualmente de una mayor conciencia e investigación del lenguaje artístico, en sus elementos constitutivos y su articulación. Se ha buscado cada vez más el arte como un lenguaje estético personal y transgresor de las convenciones. [fig. 14] [Est. 4]



Fig. 14

Marisol Escobar; *LBJ* (pormenor), 1967. Madera, pintura polímera sintética y lápiz.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.4)



Est. 3

Ana Maria Pacheco; *Shadows of the Wanderer*, 2008. Madera policromada y postizos.



Est. 4

Mario Ceroli; *L'Icona di Maria Madre del Redentore*, 1987. Madera, policromia.

1.5 El contexto del *Quattrocento*

La teoría de la escultura renacentista se va a desarrollar en relación y oposición con la estética medieval. En ella se refleja el nuevo estatuto social del artista escultor, una mayor conciencia de su práctica específica y el surgimiento de concepciones de escultura que van a demarcarse de la visión medieval. La escultura pasa a figurar entre las bellas artes y a determinar su concepto, ahora de un modo más científico y técnico, lo cual surge a finales del siglo XIV y inicio del siguiente. El escultor ya no se siente como un simple imitador, como en la Edad Media, sino un creador, un escultor erudito que sabe especular sobre su tarea creadora. En Florencia, el escultor pasa a constituir en un teorizador de su práctica y afirma el derecho de filosofar sobre su arte. Sin embargo, la práctica de la escultura seguía ligada al mundo de la técnica, al mundo artesanal y difícil. La nueva conciencia de la técnica y de sus reglas, va a convivir con la reciente afirmación del arte como creación y producto de la genialidad individual y a ser repensada dentro los nuevos conceptos de escultura.

En el Renacimiento se da el redescubrimiento del individuo. En este marco, se reconocen otros objetivos para la escultura - al invés de los didácticos o litúrgicos, la ambición es la de crear una imagen que se parezca a las formas de la naturaleza y, incluso, la verdad del arte ya no es la de expresar la grandeza y la sublimidad del divino, sino expresar la profundidad y la riqueza del genio humano. En ello se revela un sentido nuevo para el arte, el de tener un propósito centrado en la obra misma. La nueva autoconciencia de la intelectualidad implicada en la creación tuvo un efecto liberador. Se desarrolla una nueva representación del cuerpo, una nueva idea de *mimesis* y se da el surgimiento de la noción de *creatividad*, a par de la valorización de la personalidad artística individual. En Florencia, los escultores del siglo XV empezaron a buscar la antigüedad, aparentemente como un fin en sí pero más bien como un modo de reencontrarse con la naturaleza, pasado el periodo medieval. La escultura italiana renacentista reencontró la figura y el cuerpo humano, su forma orgánica como elemento de estudio para la creación plástica.

Desde el principio de la humanidad, el arte escultórico ha intentado recrear la realidad. Que aspectos de la realidad y como representarla era ya un problema en la Grecia Clásica. El concepto de naturaleza se muestra central en el arte imitativo renacentista del siglo XV. El concepto de naturaleza, heredado desde la Grecia antigua, ha sobrevivido hasta la época moderna y su sistema conceptual – el término naturaleza se ha utilizado para designar tanto el mundo visual como también las fuerzas que crean y configuran su esencia, las cuales son aprehendidas sólo por el intelecto. A lo largo de la historia, el pensamiento sobre arte ha relacionado el término con estas dos acepciones – el arte como imitación del mundo visible o como intención

de revelar su esencia. Además, la representación escultórica renacentista del cuerpo humano y de la figura se va a relacionar con la verdad objetiva o subjetiva de su imitación, desde la correspondencia entre el objeto representado y la realidad o de la representación adecuada de la idea del artista ante la naturaleza. [fig. 15]



Fig. 15

Della Robbia; *Madonna col Bambino*, siglo XV. Terracota policromada.

Leone Battista Alberti insistía en que el escultor debería buscar en su trabajo un parecido convincente con la naturaleza a partir de los estudio atento del natural. Al mismo tiempo, la escultura se empieza a entender como un arte específico, un lenguaje con sus técnicas y procedimientos y sus recursos expresivos propios. El pensamiento renacentista sobre el arte proponía, tras la recuperación de los principios y modelos griegos clásicos y helenistas, el arte como imitación de la esencia de las formas orgánicas, buscando más su *ser* que la simple apariencia de un parecer, pero esta búsqueda de la verdad de la representación es acompañada por el profundar del lenguaje escultórico dentro un marco más abstracto y aislado del verismo policromo. La escultura monocroma, o cuando mucho patinada de aspecto uniforme, sea en mármol o en bronce patinado de negro, da cuerpo al deseado purismo escultórico renacentista, en la que la representación escultórica de las formas se hace mejor a través de los recursos expresivos exclusivamente plásticos en la reproducción de

valores pictóricos. Aunque sin abandonar el policromar la escultura, los materiales considerados nobles van a ofrecer por sí sólo la deseada homogeneidad de color y superficie, adecuada a la representación escultórica renacentista, abriendo camino a la búsqueda del virtuosismo técnico y dominio expresivo del material en la representación, del que el Neoclasicismo hará alarde posteriormente. [fig. 16]



Fig. 16

Donatello; *Habakuk*, 1427-1436. Mármol.

1.6 El Renacimiento, la especificidad española y la evolución de la imaginería.

La escultura española religiosa, en madera, va a dominar la producción escultórica, va a presentar un nivel de desarrollo de las técnicas constructivas y de la policromía de gran complejidad y riqueza, buscando la eficacia de un verismo convincente, llevado a la perfección con el naturalismo del siglo XVII [Fig. 17].



Fig. 17

Gregorio Fernández, *Cristo Yacente*, 1608-1618. Madera policromada.

La escultura del siglo XV se sigue desarrollando en el seno de los Gremios⁷¹. La elaboración de una escultura o obra escultórica más compleja implicaba la labor de diversos profesionales – entalladores, ensambladores, pintores, doradores y escultores. Siguiendo a *Constantino Gañan Medina*, el sistema gremial de carácter corporativista aseguraba la formación técnica especializada y integraba al artesano o artista dentro del sistema de la producción artística del taller. La demanda de nuevos modelos y nuevos acabados hizo evolucionar las técnicas y acentuar la especialización. A la par, la deseada especialización permitía un mayor grado de perfección en las diferentes técnicas y labores. La colaboración de distintos y prestigiosos artistas permitió la creación de obras de altísima calidad. [fig. 18] Además, el mantenimiento

⁷¹ Los Gremios tienen un origen medieval y su florecimiento se debe a la ruptura con el arte monacal. Se formaron para proteger los intereses de los profesionales de un determinado oficio. *Constantino Gañan Medina* refiere que el desarrollo de los gremios españoles es bastante distinta de los europeos. Regulaban la calidad, la técnica y la enseñanza de los aprendices. Toda la formación del escultor se levaba a cabo en el taller desde una edad temprana.

de la especialización permitió mantener el excelente nivel técnico en la producción escultórica religiosa desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo. [Est. 5a] [Est. 5b]



Fig. 18

Gil de Siloé, *Retablo Mayor* (pormenor), 1486-1501. Cartuja de Miraflores.

A la par de la garantizada educación técnica profunda, la formación en el taller suponía adquirir el estilo del maestro debido al tipo de enseñanza que se practicaba.⁷² Además, el inmovilismo gremial medieval permitía un elevado nivel de perfeccionamiento técnico pero poco evolutivo. Progresivamente, refiere el mismo autor, los talleres empezaron a desempeñar un papel fundamental en la evolución de las técnicas artísticas. Los talleres de los maestros que sobresalían por su originalidad estilística y técnica permitieron su evolución y crearon sus propios modelos, contribuyendo para la creación de estilos locales.

Continuando con *Constantino Gañán Medina*, de Europa llegaban las influencias del estilo europeo, con sus variantes flamenca, francesa y alemana, o italianas con sus nuevos conceptos a partir de la práctica de los escultores extranjeros y españoles operantes y de las interferencias mutuas que existirían, se realizó “una difícil síntesis de estilos distintos, que partiendo del gótico, inician con brillantez la transición de un espíritu renacentista inicial, hacia un naturalismo y verismo barroco[...]”⁷³

El Renacimiento recupera la antigüedad e hizo de la tradición clásica su base de desarrollo artístico. La teoría del arte renacentista había sido un asunto italiano y se extendió a otros países de Europa. A finales del siglo XVI, casi toda Europa miraba hacia Italia convertida a la sabiduría humanística, descubriendo sus teorías nuevas y adaptándolas localmente a su modo. Citando a *Agustín Bustamante García*:

En el caso español, y más concretamente en la escultura, la tradición clásica ha de encarar una potentísima y dinámica corriente gótica autóctona, enriquecida continuamente con constantes aportaciones de obras y artistas del norte de Europa, ya franceses, ya flamencos, ya alemanes. [...] El denominador común de las tres artes [escultura, arquitectura y pintura] es la ignorancia de la tradición clásica. El arte gótico no es un arte anticlásico, como el Renacimiento será antigótico, sino un arte completamente ajeno a lo clásico, no solo en concepción, sino también en lenguaje.

[...]

La tradición clásica comienza a resurgir en España con el Renacimiento, pero ha de plegarse a las condiciones que aquí existen, que son específicas, y diferentes de otros lugares, lo cual es motivo de distinción y caracterización de nuestro propio Renacimiento respecto a los otros.⁷⁴

⁷² Siguiendo a *Constantino Gañán Medina*, la formación se basaba en la observación y participación directa en la práctica de taller, en la copia de estampas y dibujos del maestro y de modelos de esculturas locales e importados. Además, los bocetos de los maestros permanecían en el taller para memoria. La librería del taller estaba formada por todo este material y los tratados artísticos y teológicos

⁷³ MEDINA, Constantino Gañán, *Técnicas y Evolución de las Técnicas de la Imaginería Policroma en Sevilla*, p.42.

⁷⁴ GARCÍA, Agustín Bustamante, *El Canon en la Escultura Española del Siglo XIV*, p. 81 (en *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*).

La escultura española de entonces estaba fuertemente bajo la influencia de la iglesia, dificultándose enormemente la entrada a las influencias del arte italiano tras su recuperación y adaptación de las formas y de los temas clásicos. Asimilar la tradición clásica no era tarea fácil y “el vínculo de la tradición clásica con la esfera religiosa empezará a establecerse en España a través de obras importadas, de artistas italianos venidos a estas tierras y de artista españoles formados en Italia”.⁷⁵ Siguiendo el autor citado, el predominio del arte religioso no permitió cambios en la función del arte y originó la práctica inexistencia de un arte profano español. Además, citando el autor:

En España, como antes en Italia, la introducción del Renacimiento se llevó a cabo en el arte religioso [...] El nervio que dio pie a la aparición de una arte “al romano” fue la asimilación de los conceptos esenciales del arte clásico, preferentemente la colocación del hombre como eje fundamental de la representación. Ya sea el sepulcro, ya la figura de devoción, ya la escena sagrada, el hombre lo ocupa todo, y la manera de cómo debe representarse será la clave de todo el Renacimiento español.”⁷⁶

Continuando con el mismo autor, a comienzos del siglo XVI español se detecta ya algún interés por el arte italiano renacentista y sus problemas.⁷⁷ El criterio del *canon* antropométrico había sido fundamental en la evolución de la escultura griega clásica. El siglo XV italiano se lo recuperó y se volvió uno de los temas esenciales de estudio de los artistas y de los humanistas. En España, el problema del *canon* antropométrico pasa a suscitar discusiones y prácticas contrastadas, sea en los continuadores de la tradición gótica, o en los portadores del estilo “al romano”. El retorno de españoles formados en Italia y la llegada de italianos produjo contrastes, tanto con la tradición “al moderno” (la tradición gótica) que venía del siglo XV, como con “los modernos auténticos” (los innovadores dentro de la tradición gótica). La noción de escultura “al romano” (renacentista y humanista) que llega se opone a la idea de imaginaria “al moderno” que imperaba en España. Se encuentra eco de las concepciones antropocéntricas renacentistas en *Diogo de Sagredo*,⁷⁸ a comienzos del siglo XVI:

⁷⁵ Vid. *Ibidem*. p. 82.

⁷⁶ Vid. *Ibidem*. p. 83.

⁷⁷ El autor refiere que la primera referencia concreta al *canon* antropométrico renacentista conocida es la de *Diogo de Sagredo*, que habla del hombre como la criatura más perfecta de la naturaleza, un microcosmos en que reina la más perfecta relación proporcional de las partes con el todo, y recoge los dos tipos canónicos establecidos en Italia así como las diversas adaptaciones españolas del mismo. Sus escritos revelan que en los comienzos del siglo XVI se estaban produciendo discusiones sobre los conceptos esenciales del arte. (vid. *op. cit.* pp. 84, 85.)

⁷⁸ Agustín Bustamante García lo indica como la primera referencia concreta española al problema de la medida del cuerpo y a su canon en el arte, expuesta en su obra *Medidas del Romano*, publicada en Toledo en 1526.

Su discurso arranca de un matriz vitruviana: “Conclusión muy ayerigada es entre los filosofos / ser el hombre de mayor y mas complida perficion de todas las criaturas” [...] Una vez situado el hombre en el centro, es decir, establecido el principio antropocéntrico, se pasa a la operatividad del mismo a través de la antropometría: “Y como los primeros fabricadore no tuiessen reglas para traçar / repartir y ordenar sus edificios: parecioles deuian imitar la composicion del hombre: el qual fue criado y formado de natural proporcion. [...] Y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estructura / y cotejando unos miembros a otros hallaron la cabeça ser mas excelente: y della todos los otros: como de miembro mas principal tomauan medida y proporcion: porque de su rostro sacauan el compas para formar los braços / las piernas / las manos / et finalmente todo el cuerpo.”⁷⁹

Tal principio modular se materializará en diferentes concepciones canónicas, en su deseo de arreglar la *symmetría* del cuerpo humano. El problema del canon suscitó controversia en la escultura española de entonces. Sobre esto, Agustín B. García nos revela lo que ha escrito *Juan de Arfe*.⁸⁰

Alonso Berruguete[...] estando en Roma inquirio tan de veras esta proporcion y la composicion de los miembros umanos, que fue de los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que a los principios uuo opiniones contrarias, porque unos aprobauan la proporcion de Pomponio Gaurico, que era nueve rostros. Otros la de un mestre Phelipe de Borgoña que añadió un tercio mas, otro las de Durero, pero al fin Berruguete vencio mostrando las obras que hizo tan raras en estos Reynos[...]⁸¹

El escultor Alonso Berruguete es considerado uno de los primeros y más importantes introductores de la noción de escultura “al romano” en España, en oposición a la idea de imaginería “al moderno” que imperaba, introduciendo los valores clásicos y desterrando los góticos. A él se unen Diogo de Siloé y Bartolomé Ordoñez, los cuales comparten la preferencia por el canon vitruviano de diez rostros. *Juan de Arfe* se refiere igualmente al escultor Gaspar Becerra como, a la par de Alonso Berruguete, uno de los grandes innovadores y transformadores de la escultura española del siglo XVI al introducir los nuevos valores escultóricos, “y la distinción que establece Juan de Arfe entre ambos, consiste en que el andaluz [...] recurre al

⁷⁹ GARCÍA, Agustín Bustamante, *vid. op. cit.*, p.84.

⁸⁰ Agustín Bustamante refiere *Juan de Arfe* (1535-1603) como el tratadista español de escultura más solvente de toda la Edad Moderna y el que escribe la primera visión histórica del arte español.

⁸¹ *vid. ibidem.*, p.86.

concepto de heroísmo hercúleo de Miguel Ángel, [...] es otra etapa del Renacimiento español".⁸² [Fig. 19]



Fig. 19

Alonso Berruguete; *Ecce Homo*, 1525 . Madera policromada.

Además, refiere *Agustín Bustamante García*, sobre los estudios de los humanistas españoles:

⁸² *vid. ibidem.*, p. 90.

Sagredo recoge los dos tipos canónicos establecidos en estas fechas: “Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (según Vitruviano) diez rostros. Y según Pomponio Gaurico nueve” Pero en España los nuevos aires habían dado frutos específicos, que nuestro tratadista recoge con todo lujo de detalles: “Pero los modernos auténticos quieren que tenga nueve y un tercio. De la cual opinión es maestre Phelipe de Borgoña singularissimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria”.⁸³

Sin embargo, bajo la fuerte influencia de la cultura católica, los escultores españoles asimilaron la influencia italiana renacentista pero mediada por un sentimiento cargado de religiosidad, alejado del humanismo italiano. El escultor imaginero español se aleja de lo estrictamente equilibrado en las formas y en el color para incitar a la devoción mediante la acentuación de lo expresivo e impresionante. Citando a *Sánchez-Mesa Martín*:

Alonso Berruguete, uno de los más geniales artistas del Renacimiento español, encontró en lo expresivo de la deformación y en valor comunicativo del color, su canon estético y al igual que él, toda la escultura renacentista española [...] Si así reaccionaron los hombres que se habían educado directamente en las nuevas formas y habían recibido [...] la esencia de las nuevas soluciones estéticas, pensemos como se expresarían aquellos otros que sin tener formación italiana [...] aportaban sus obras al campo del arte español.⁸⁴

A pesar del contacto con el arte italiano, la escultura española se va a mantener casi exclusivamente dentro la temática religiosa y, por lo tanto, seguirá presentando características muy particulares en los diversos momentos de su evolución. Así, es manifiesta la inexistencia de la escultura profana y una entrega total al espíritu contrareformista, a lo largo de los siglos XVII y XVIII [fig. 20]. El siglo XVII se caracterizará por la búsqueda de un naturalismo más perfeccionado, a través de la anatomía cuidada, del recurso a la policromía, a las telas, a los ojos de vidrio, alcanzando un nivel de veracidad excelente. Las vestiduras de colores enteros y estofados, las carnaciones mates más próximas a la apariencia de la carne viva y las heridas, deslumbran al espectador y crean sensaciones de angustia y dolor.

⁸³ GARCÍA, Agustín Bustamante, *vid. op. cit.*, p. 84.

⁸⁴ MARTÍN, Domingo Sánchez-Mesa, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, pp. 17,18.



Fig. 20

José de Mora, *Cristo de la Misericordia*, 1695. Madera policromada, cristal, marfil.

Entre otros excelentes escultores, Gregorio Fernández nos ofrece un ejemplo de la escultura en madera policroma española del siglo XVII y sus desarrollos técnicos y expresivos, [fig. 21] sin atender a las especificidades de las varias escuelas existentes entonces. [Est. 6]



Fig. 21

Gregorio Fernández, *Bautismo de Cristo*, 1624-1628. Madera policromada.

Siguiendo a Jesús Urrea, el escultor empieza su labor creativa dentro de un manierismo tardío, evolucionando y estableciendo las bases para el desarrollo del barroco español. Fue un escultor popular y la admiración de su obra se debe al valor escultórico y al nivel estético, en el seno de la imagería en madera [fig. 22]. Elaboró en su madurez representaciones intensas y eficaces en su intencionado verismo. Jesús Urrea refiere:

[Se vio] conquistado por el deseo de acercarse cada vez más a definir la realidad, con la naturalidad del que sabe que en la precisión y exactitud se hallan varias de las claves de la comprensión y aceptación popular. Si con la descripción minuciosa de la realidad y la ayuda de fingimientos o truculencias conseguía inocular emociones o sensaciones en el espectador y servía, además, para convencerle del mensaje espiritual que se deseaba transmitir, algunos de los postulados estéticos y contrarreformísticos quedaban plenamente cubiertos.⁸⁵



Fig. 22

Gregorio Fernández, *Cristo Yacente*, 1625-1630. Madera policromada, cuerno, cristal, corteza y marfil o hueso.

Así como sucedía habitualmente, las estampas importadas fueron igualmente fuentes de información y apoyo para su labor compositiva y plástica. Los grabados que

⁸⁵ URRÉA, Jesús, *Introducción en Gregorio Fernández*, p.13.

utilizó, como revela Benito Navarrete Prieto⁸⁶, le sirvieron de modelo o punto de apoyo para su inventiva, como medio de estudio, influyendo en sus composiciones y formas pero dentro del desarrollo de su lenguaje personal. A esto se añaden los modelos ajenos, los modos de hacer de otros escultores y pintores.

Su labor escultórica se va a desarrollar dentro del sistema habitual de taller. Lo suyo fue el principal de la mitad norte de España durante el primer tercio del siglo XVII.⁸⁷ Además de las fuentes de información, su método de trabajo se basa en los modelos que crea y reinterpreta ajustando a otros asuntos.

Sobre sus figuras y labor, Jesús Urrea refiere:

El gusto por los efectos de luces y sombras en el tratamiento de sus telas, la definición de los rostros de sus protagonistas, el verismo de sus modelos y al mismo tiempo la artificiosidad de sus soluciones espaciales, junto con la contención decorativa de la policromía que envuelve las figuras, le colocan en uno de los más firmes pilares de la creación del gusto barroco español.⁸⁸

Más allá de las particularidades debidas a las escuelas artísticas regionales españolas, su práctica escultórica encierra los procedimientos técnicos hasta entonces desarrollados, ya sea en la talla o en la policromía, así como valora, también, nuevos elementos y procedimientos más dentro la estética barroca de la escultura figurativa en madera española [fig. 23].



Fig. 23

Gregório Fernández, *Cristo Yacente* (pormenor), 1625-30.

⁸⁶ Este autor, en el catálogo *Gregório Fernández*, ofrece algunos ejemplos de la relación entre los grabados y sobretodo los relieves, aunque también en la escultura *Ecce Homo*.

⁸⁷ Maria Antonia Fernández del Hoyo, lo refiere y añade que el maestro haría los modelos, las figuras y las partes más exigentes – cabeza y manos –, corriendo lo demás por cuenta de los oficiales y, en cosas menores, por los ayudantes. (en *Gregório Fernández*, p. 43)

⁸⁸ URREA, Jesús, *vid. op. cit.*, p.13.

A contrario del purismo pictórico presente en Pacheco, defensor de la representación escultórica policroma mediante el exclusivo uso de colores, Gregorio Fernández va, además de perfeccionar esos mismos recursos, a incorporar las telas encoladas y los postizos en sus figuras, de modo a conseguir mayor eficacia en la representación, buscando la simulación perfecta. Todo el sentimiento religioso es expresado a través de formas convincentes y más aproximadas de la realidad. [Est. 7] [Est. 8]

La expresión de lo religioso siguió siendo el principal contenido de la escultura en madera española del siglo XVII y XVIII [Est. 9 a][Est. 9 b][Est. 10]. Francisco Salzillo [fig. 24] es uno de los escultores del barroco en cuya obra se puede observar el carácter escultórico propio de la época. Citando a *Cristóbal Bélda Navarro*:

El arte del volúmen y de la realidad – según las clásicas definiciones de la escultura – encontró en la policromía un eficaz instrumento para hacer más verosímiles los misterios representados. No estraña, por lo tanto, que se introdujeran otros valores plásticos entre los refinamientos de la pintura: ojos de cristal, dientes de hueso o tallados en la madera, pelo natural, lienzos y pinturas animales, medios con los que se alcanzaba un convincente grado de verosimilitud y de realismo cuyos efectos se combinan con las aplicaciones cromáticas. Los óleos o templeos y, en general, las láminas de oro, los relieves a la barbotina y los barnices aplicados a una superficie debidamente preparada produjeron efectos de gran vistosidad, acentuaron el dramatismo de las esculturas y pusieron de manifiesto la sutileza de la talla. [El éxito alcanzado] está unido no sólo a la grandiosa monumentalidad de la figura o a la intensidad emocional de sus gestos y expresiones, sino también a la combinación de la talla y del color, los dos componentes esenciales de la imagen tradicional española.⁸⁹



Fig. 24

Francisco Salzillo, *Jesus* (del paso de La Ultima Cena), 1761. Madera policromada y dorada.

⁸⁹ NAVARRO, Cristóbal Bélda, *Francisco Salzillo, imágenes de culto*. pp. 38,39.

La influencia del arte italiano, a través de los artistas italiano venidos a España y de los escultores españoles idos a Italia, sigue siendo mediada por el clima místico español. A partir del Manierismo y por influencia del Renacimiento, empiezan a surgir las academias del arte privadas, a ejemplo de las italianas, las cuales van a ser responsables también de la evolución y supervivencia de las técnicas y modos de hacer. Estas academias tuvieron bastante influencia en la formación intelectual de los artistas del Manierismo y Barroco, siendo foros de practica del dibujo, de las artes y, sobretodo, de teorizar sobre el arte. Los Gremios van perdiendo poco a poco su influencia hasta su desaparición. Citando el autor:

La desintegración de los Gremios en España [...] es un proceso lento y complejo. Todo el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, los Gremios siguen gobernando la vida de los oficios aunque con una paulatina pérdida de influencia sobre el control de sus miembros [...]

En general, hay un ambiente de aguda crítica al antiguo régimen que, junto con la revisión religiosa, el didactismo y la visión elitista de la cultura son las pautas generales de la Ilustración que dominan el XVIII.⁹⁰

A finales del siglo XVIII, la configuración gremial desaparece legalmente y se liberaliza la profesión de las nobles artes.⁹¹

⁹⁰ MEDINA, Constantino Gañan, *vid. op .cit.*, p.53.

⁹¹ Según este autor, se verifica en el Barroco tardío la pérdida de calidad de la producción escultórica de la imagería, debido a la proliferación de talleres artísticos bajo una tutela gremial poco influyente, degradándose la calidad y el sistema de producción y educación artísticos.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.6)



Est. 5 a

Verbruggen, *Pulpito*, 1695-1699. Madera.

Catedral de St. Michael y St. Gudule, Bruselas.



Est. 5 b

Adán y Eva (pormenor).



Est. 6

Gregorio Fernández, *Bautismo de Cristo*, 1624-1628. Madera policromada.



Est. 7

Gregório Fernández, *Ecce Homo*, 1621 (sin el paño de pureza). Madera policromada, cristal.



Est. 8

Gregorio Fernández, *Cristo de la Luz*, 1630. Madera policromada, cristal, marfil, corcho y asta.



Est. 9 a

Pedro de Mena, *La Dolorosa*, 1670-75 (pormenor). Madera policromada y lienzo enyesado



Est. 9 b

Pedro de Mena, *La Dolorosa*, 1670-1675. Madera policromada y lienzo enyesado.



Est. 10

Luis Salvador Carmona; *Santa Librada*, 1760-1770. Madera policromada.

1.7 El ámbito de la enseñanza en España.

La escultura del siglo XV se sigue desarrollando en el seno de los Gremios⁹². La elaboración de una escultura o obra escultórica más compleja implicaba la labor de diversos profesionales – entalladores, tallistas, ensambladores, pintores, doradores y escultores. Siguiendo a *Constantino Gañan Medina*, el sistema gremial de carácter corporativista aseguraba la formación técnica especializada y integraba al artesano o artista dentro del sistema de la producción artística del taller. La demanda de nuevos modelos y nuevos acabados hizo evolucionar las técnicas y acentuar la especialización. A la par, la deseada especialización permitía un mayor grado de perfección en las diferentes técnicas y labores. La colaboración de distintos y prestigiosos artistas permitió la creación de obras de altísima calidad. Además, el mantenimiento de la especialización permitió mantener el excelente nivel técnico en la producción escultórica religiosa desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo.

A la par de la garantizada educación técnica profunda, la formación en el taller suponía adquirir el estilo del maestro debido al tipo de enseñanza que se practicaba.⁹³ Además, el inmovilismo gremial medieval permitía un elevado nivel de perfeccionamiento técnico pero poco evolutivo. Progresivamente, refiere el mismo autor, los talleres empezaron a desempeñar un papel fundamental en la evolución de las técnicas artísticas. Los talleres de los maestros que sobresalían por su originalidad estilística y técnica permitieron su evolución y crearon sus propios modelos, contribuyendo para la creación de estilos locales.

Continuando con *Constantino Gañan Medina*, de Europa llegaban las influencias del estilo europeo, con sus variantes flamenca, francesa y alemana, o italianas con sus nuevos conceptos a partir de la práctica de los escultores extranjeros y españoles operantes y de las interferencias mutuas que existirían, se realizó “una difícil síntesis de estilos distintos, que partiendo del gótico, inician con brillantez la transición de un espíritu renacentista inicial, hacia un naturalismo y verismo barroco[...]⁹⁴”

⁹² Los Gremios tienen un origen medieval y su florecimiento se debe a la ruptura con el arte monacal. Se formaron para proteger los intereses de los profesionales de un determinado oficio. *Constantino Gañan Medina* refiere que el desarrollo de los gremios españoles es bastante distinta de los europeos. Regulaban la calidad, la técnica y la enseñanza de los aprendices. Toda la formación del escultor se levaba a cabo en el taller desde una edad temprana.

⁹³ Siguiendo a *Constantino Gañan Medina*, la formación se basaba en la observación y participación directa en la práctica de taller, en la copia de estampas y dibujos del maestro y de modelos de esculturas locales y importados. Además, los bocetos de los maestros permanecían en el taller para memoria. La librería del taller estaba formada por todo este material y los tratados artísticos y teológicos

⁹⁴ MEDINA, Constantino Gañan, *Técnicas y Evolución de las Técnicas de la Imagen Polícroma en Sevilla*, p.42.

A partir del Manierismo y por influencia del Renacimiento, empiezan a surgir las academias del arte privadas, a ejemplo de las italianas, las cuales van a ser responsables también de la evolución y supervivencia de las técnicas y modos de hacer. Estas academias tuvieron bastante influencia en la formación intelectual de los artistas del Manierismo y Barroco, siendo foros de práctica del dibujo, de las artes y, sobretodo, de teorizar sobre el arte.

Los Gremios van perdiendo poco a poco su influencia hasta su desaparición.
Citando el autor:

La desintegración de los Gremios en España [...] es un proceso lento y complejo. Todo el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, los Gremios siguen gobernando la vida de los oficios aunque con una paulatina pérdida de influencia sobre el control de sus miembros [...]

En general, hay un ambiente de aguda crítica al antiguo régimen que, junto con la revisión religiosa, el didactismo y la visión elitista de la cultura son las pautas generales de la Ilustración que dominan el XVIII.⁹⁵

Según este autor, se verifica en el Barroco tardío la pérdida de calidad de la producción escultórica de la imaginería, debido a la proliferación de talleres artísticos bajo una tutela gremial poco influyente, degradándose la calidad y el sistema de producción y educación artística. A finales del siglo XVIII, la configuración gremial desaparece legalmente y se liberaliza la profesión de las nobles artes.

A la par de la abolición del sistema gremial surgen nuevas escuelas de arte, similares a las Academias europeas, totalmente distintas de las academias de dibujo renacentistas y de la segunda mitad del siglo XVII. Estas nuevas Academias propagan el espíritu neoclásico y la jerarquización de las técnicas escultóricas.⁹⁶ En sus programas de enseñanza se impone el modelado como técnica privilegiada de creación. La práctica efectiva de las técnicas de la talla pasa a ser realizada cada vez más por ayudantes y tallistas y la imaginería se ve confinada a los talleres que aún sobreviven. El predominio del espíritu academicista conlleva el completo abandono de la práctica de la imaginería por el escultor erudito a partir del siglo XIX⁹⁷ e, incluso, a la consideración de ser una artesanía. Tal abandono se ha hecho más evidente a lo largo

⁹⁵ MEDINA, Constantino Gañan, *vid. op .cit.*, p.53.

⁹⁶ Siguiendo el autor citado, la admiración por lo clásico y la práctica de la enseñanza mediante la copia de sus modelos escultóricos, conllevó al desarrollo de las técnicas de traslado de puntos y al perfeccionamiento de los sistemas de elaboración de moldes.

⁹⁷ El autor esclarece que también Sevilla, Granada, Valencia y Murcia se pueden considerar excepciones. Además, es esclarecedor que se haya y siga manteniendo la práctica de la enseñanza de la imaginería como asignatura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

del siglo pasado, aunque se cuenten también buenos ejemplos de realización de escultura religiosa fuera del círculo de los talleres de imaginería.

1.8 Contrastes en la cultura artística renacentista

Desde siempre el arte ha intentado recrear la realidad. Ante la realidad y como representarla, en función de las ideas de *esencia* y *apariencia* de las formas, el color en el arte escultórico se ve rechazada o valorizada. El rechazo platónico del color en la escultura no encuentra eco en la praxis escultórica de entonces, ya que la escultura griega en piedra era colorida. Sin embargo, Platón reconocía el color como una calidad adicional a la forma escultórica⁹⁸ en su estrategia formal. Si en el pensamiento griego sobre el arte se revelan otras perspectivas sobre el uso y valor del color en el arte, más concordantes, la posición de Platón encierra el principio que en el Renacimiento italiano va a manifestarse más claramente y se desarrollará como uno de los fundamentos del clasicismo escultórico y del Neoclasicismo.

Con excepciones, el pensamiento renacentista dominante empezó a proponer, tras la recuperación de los modelos griegos clásicos y helenistas, la *mimesis* como la representación de lo esencial y universal, en contra la reproducción directa de la realidad en su apariencia simple. Esta búsqueda de la verdad de la representación en torno a una visión de la naturaleza no meramente sensible, conlleva el profundar del lenguaje escultórico dentro un marco “más abstracto” y aislado del verismo policromo. Las discusiones frecuentes en torno al uso del color en la escultura se prolongaron a lo largo del Cinquecento,⁹⁹ y lanzaron los debates teórico-artísticos sobre la escultura policroma, los cuales van a adquirir relevancia especial durante el siglo XIX y a proporcionar redefiniciones a lo largo del siglo XX.

Sin embargo, la presencia del color, de aplicaciones o de los postizos ha acompañado de siempre a la escultura. Con intenciones figurativas o simbólicas, el color ha estado siempre presente, desde los ejemplos egipcios conocidos hasta la pervivencia ochocentista y las nuevas aportaciones del siglo XX. La Edad Media legó sus prácticas de la escultura policroma en madera al Renacimiento, que las aplicará y desarrollará según conceptos locales y diversos de escultura policromada. En Europa, el arte del oeste (en las regiones francesas y flamencas) y centro-europeo (en las regiones alemanas) y el arte italiano presentaron dos concepciones generales diferentes de la escultura policroma tanto en la tradición gótica como posteriormente. Ambas tuvieron influencia en la escultura española que evolucionaría de modo muy particular. *Sánchez-Mesa Martín* refiere sobre ello:

⁹⁸ “colours, in correct combination could, as it were, give the sculptural contours clarity” (DROST, Wolfgang, *Colour, sculpture, mimesis*, en *The Colour of Sculpture 1840-1910*).

⁹⁹ Siguiendo a Wolfgang Drost y a ejemplo, Benvenuto Cellini se refiere al color como un pretexto seductivo, secundario a la expresión lineal de la idea artística (el *disegno*). Por su vez, para Lodovico Dolce, el color y la expresión lineal son más bien complementarios en la estrategia de la *mimesis*.

No menos importante [que la italiana], aunque mucho más ligada a lo medieval, es la escultura policromada flamenca y alemana, que junto a la italiana, influyeron poderosamente en nuestro Renacimiento que sí bien no rompió en este capítulo con lo tradicional, sí que asimiló profundamente estas influencias [...]"¹⁰⁰

Si en la Italia renacentista se empezará a valorizar más la escultura monocroma y la utilización de otros materiales, asumiendo la tradición clásica para base de su desarrollo artístico, en Alemania la escultura en madera llegará a imponerse como expresión escultórica privilegiada, dentro otros marcos estéticos. A su vez y bajo la fuerte influencia de la cultura católica, los escultores españoles van a expresar mejor el sentimiento común cargado de religiosidad. Siguiendo al autor citado anteriormente, el escultor imaginero español se aleja de lo estrictamente equilibrado en las formas y en el color para incitar a la devoción mediante la acentuación de lo expresivo e impresionante. Citando a *Sánchez-Mesa Martín*:

Alonso de Berruguete, uno de los más geniales artistas del Renacimiento español, encontró en lo expresivo de la deformación y en valor comunicativo del color, su canon estético y al igual que él, toda la escultura renacentista española [...] Si así reaccionaran los hombres que se habían educado directamente en las nuevas formas y habían recibido [...] la esencia de las nuevas soluciones estéticas, pensemos como se expresarían aquellos otros que sin tener formación italiana [...] aportaban sus obras al campo del arte español.¹⁰¹

El imaginero español encontró en el color y en el uso de postizos el medio más adecuado para expresarse escultóricamente, congregando problemas de talla, color, composición y efectos espaciales.

La escultura en madera policroma relaciona la forma-volumen y el color en estrecha dependencia. En su creación escultórica, el color es introducido en relación con los volúmenes, el espacio y la luz, por sus funciones representativas, simbólicas o puramente estéticas. Sobre esto escribe *Sánchez-Mesa Martín*:

En toda composición escultórica intervienen fundamentalmente, por una parte, la proporción entre los volúmenes o espacios que la componen, y por otra, los perfiles o siluetas envolventes que la definen. [...] Sobre lo esbelto y pesado, sobre lo dinámico y estático, el color actúa de tal manera que en ocasiones él solo cambia la escala de valores reales que la materia escultórica físicamente tiene [...] Siluetas que ya en su concreción de volúmenes aspiran a la

¹⁰⁰ MARTÍN, Domingo Sánchez-Mesa, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, p. 16.

¹⁰¹ *Vid. ibídem.* pp. 17,18.

impresión de estatismo, pueden encontrar en el color, y en la variedad de tonos, matices y calidades de superficies, el más profundo complemento a su intención.¹⁰²

Existe, pues, por principio, una mutua dependencia entre la forma, el volumen, la materia y el color. La imaginería española, en sus desarrollos cromáticos nos ofrece una práctica compleja de la policromía escultórica. Siguiendo al autor citado, la elección de las coloraciones va a operar a nivel de la visibilidad de la forma y sus partes, de la relación figura-fondo o de la figura en el grupo, de los ritmos y movimientos de los plegados y desnudos y aún en la unidad del conjunto escultórico y arquitectónico. El equilibrio y contraste de tonos, el brillar de los oros y demás tonos metálicos puede crear unidades de volumen o anularlos. Citando de nuevo el autor todavía:

Muy compenetradas con estas relaciones y efectos se encuentra la trascendencia de los valores táctiles de lo escultórico en función de las calidades de superficie de la policromía. Soluciones de brillos pulidos e intensos alternan con plegados de telas gruesas sobre las que el relieve de los bordados se justifica al tiempo que refuerza el ritmo y la amplitud de la talla.¹⁰³

En el afán de la representación y del verismo, a la complejidad de los materiales y policromías se han de añadir los postizos, “donde los detalles de realismo ganan en sorprendente calidad, no sólo respecto a la realidad sino también como elementos de intención puramente estética, como son los ojos de cristal, las lágrimas, las pestañas, etc...”¹⁰⁴ Todos estos elementos forman parte de la intención creadora primera del escultor imaginero y constituyen un valor estético en sí mismos, más allá del servilismo a lo narrativo o a la simple apariencia de la realidad.

¹⁰² Vid. *ibidem.*, pp. 10,11.

¹⁰³ Vid. *ibidem.*, p.13.

¹⁰⁴ *vid. ibidem.*, p.13.

1.9 La Escultura en madera y el Retablo

1.9.1 El ejemplo de Alonso Berruguete.

Alonso Berruguete es ya paradigma del artista que tras haber hecho su aprendizaje inicial en un taller de su entorno, en su caso familiar, dentro del sistema artesanal existente en España a finales del siglo XV y comienzos del siglo siguiente y aún bajo la influencia de las corrientes goticistas, ha buscado en Italia su desarrollo artístico. Su contacto con el arte del Renacimiento de comienzos del siglo XVI, el estudio del arte clásico, de las obras de los grandes maestros italianos y de los pintores y escultores activos en Roma y Florencia, le proporcionará el cambio ideológico fundamental. Citando a Manuel Arias Martínez y a Luis Luna:

Somos de la opinión que la influencia italiana en su producción es más ideológica que ceñida a los particularismos de un artesano buscando fórmulas efectivas, para sacarle partido en su taller. Berruguete asimila en Italia el verdadero concepto del artista singular y creador que entonces comenzaba a extenderse y lo transporta a España como una auténtica novedad.¹⁰⁵

Así, deseó romper con el sistema entonces vigente en el espacio ibérico, muy tradicional y basado en la producción escultórica artesanal y limitada creativamente a las formas ancladas en el taller. Su búsqueda de lo novedoso y de la originalidad, más acorde con los conceptos artísticos del periodo renacentista pleno y manierista, en los centros del arte italianos, contrastaba con el quehacer escultórico y los modelos seguidos en el espacio español. [fig. 25] Es pertinente citar a los mismos autores:

De este momento inicial es la escultura que representando al Ecce Homo [...] permite acceder a las claves compositivas de la escultura berruguetesca. El alargamiento irreal de las proporciones rompe bruscamente con el canon clásico. La inestabilidad de la actitud se busca en la desequilibrada posición de las piernas y se incrementa además en la colocación asimétrica de los brazos. El rostro se desencaja y el manto se desploma rígido sobre el suelo aunque apenas lo roce. Esa búsqueda de la contorsión, del juego entre los movimientos contrarios, va a estar ya siempre presente en sus creaciones.¹⁰⁶

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, Manuel Arias, LUNA, Luis, *Alonso Berruguete. El artista y el retablo de San Benito*, en *Museo Nacional de Escultura*, p.18.

¹⁰⁶ *vid. op. cit.* p. 19, 20.



Fig. 25

Alonso Berruguete, *Ecce Homo*, 1525. Madera policromada.

Al mismo tiempo, con el Retablo Mayor de San Benito va a introducir un esquema novedoso en la retablística española, dentro de los fundamentos renacentistas y relacionados con los modelos romanos [Est. 11 a, b, c, d]. Sobre el tema y el escultor es pertinente volver a citar los autores mencionados:

[...] las pinturas del retablo están hablándonos de la relación directa de Berruguete con el manierismo italiano, en la composición y en el uso del color. Siguiendo moldes frecuentes en la formación de los artistas, la actividad conjunta de pintura y escultura adquiere en algunos de sus retablos unos interesantes resultados. No podemos olvidar que su formación italiana fue siempre de pintor, lo mismo que años más tarde sucederá con Becerra, aunque la propia demanda del género retablístico español terminó por orientar más su producción hacia la escultura en madera.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *vid. ibidem*. p. 22.

Del mismo modo que más tarde Gaspar Becerra, Alonso Berruguete fue un creador de formas escultóricas, desarrollando sus composiciones seguramente a través de dibujos y modelos tridimensionales. [fig. 26]



Fig. 26

Alonso Berruguete, *San Sebastián*, 1527. Madera policromada.

A pesar de que no conste que haya hecho ningún trabajo de talla en madera, en lo fundamental de su ejecución, es de suponer que haya intervenido en las fases finales de algunas de ellas, al menos en las que esa obligación quedara mencionada en el contrato. Así, en su producción escultórica, Berruguete habría de contar con oficiales y ayudantes, maestros entalladores, ensambladores, pintores y otros colaboradores para realizar las obras contratadas, para dar cuerpo a sus ideas, a sus composiciones tridimensionales. [Est. 12] La ejecución quedaría para los oficiales especializados con habilidad técnica y capacidad de interpretar lo mejor posible los modelos y intenciones plásticas y expresivas de su maestro creativo. Siguiendo a Jesús

María Parrado del Olmo¹⁰⁸, así se explica las deficiencias técnicas evidentes en el Retablo de San Benito, debidas posiblemente a la dificultad de los oficiales en seguir los modelos novedosos de Berruguete, por la incomprensión de sus formas compositivas y sus cánones en la figuración. Para este autor, sus copias o interpretaciones de los modelos se revelan a veces torpes e incluso diferentes a la hora de interpretar un mismo modelo por distintas manos. Se buscaría, idealmente, conseguir la mayor uniformidad formal y expresiva posible en la totalidad de la pieza escultórica o retablística concebida por el maestro. [Est. 13]

Como en otros casos posteriores, el ejemplo de Alonso Berruguete ayuda a comprender la situación del arte escultórico en las regiones de Castilla y León y en las restantes regiones españolas, en el siglo XVI. En la época había un fuerte contraste entre el taller artesanal, concebido para producir en serie, en el cual se repiten los procedimientos técnicos, las fórmulas estéticas y modelos formales vigentes o más buscados, y el taller más creativo, en lo cual la producción escultórica sigue la idea mental y la originalidad o singularidad del lenguaje de su maestro. Citando a propósito también a Parrado del Olmo:

Si se analiza gran parte de la escultura castellana del siglo XVI se encuentra en los límites entre arte y artesanía, si se la compara con la concepción habitual en el mundo italiano, mucho más intelectualizada y por ello portadora de valores ideológicos complejos y de iconografías variadas. Prueba de ello es la repetición de tipos e imágenes en los talleres y escuelas de la escultura española del momento, que puede alcanzar una evidente monotonía en determinados medios artísticos de la época. Y sin embargo, sí hubo maestros creadores de nuevas fórmulas estéticas, que consiguieron ver reconocida su labor en el medio social castellano como algo distinto a la pura actividad manual.¹⁰⁹

Siguiendo el autor en su estudio del arte escultórico de quinientos como idea y como empresa comercial, nos damos cuenta de que lo cotidiano de la producción escultórica en madera tenía sus especificidades en el espacio español. El quehacer escultórico en el taller era determinado a menudo por un saber mecánico y una transmisión del saber artístico repetitiva. Dentro del sistema gremial del medievo, el proteccionismo y el 'secretismo' garantizaban el trabajo, el éxito y centraban en los maestros y sus talleres el desarrollo de los procedimientos y de las formas escultóricas de conformidad con las normas de cada Gremio y dentro de la dinámica de su entorno

¹⁰⁸ Del OLMO, Jesús María Parrado, *Talleres Escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, pp. 46, 47.

¹⁰⁹ *Vid. op. cit.*, p.18.

social, político, geográfico y cultural. Las grandes obras interiores para la liturgia y el clero, la imaginería, los grandes retablos, las sillerías de coro proporcionaron el desarrollo del taller individualizado y un sistema de producción más sistematizado y organizado, que permitiera responder en cantidad y calidad a la demanda de obras de los maestros más buscados. Pero otro sistema, más abierto, empezará a matizar y a cambiar poco a poco el sistema gremial. En Castilla, como en las restantes regiones españolas, los talleres del siglo XVI son por lo general un producto de la evolución del taller del Gótico e de una mayor diversificación de los tipos escultóricos, para satisfacción de un abanico de finalidades y de clientes que aumentaba progresivamente. Siguiendo todavía a Parrado del Olmo, es en el siglo XVI que nos damos cuenta de talleres individuales que tienen capacidad para contratar varias obras en simultáneo con base en un sistema artesanal muy organizado. Este tipo de producción favoreció el movimiento de oficiales entre los talleres y entre distintas regiones. Pasado el proteccionismo gremial del medievo, los oficiales extranjeros venidos traerán entonces sus formaciones artísticas, sus modos formales y expresivos, sus procedimientos técnicos. Ayudarán a los maestros ya establecidos o contratarán obras con su taller propio. A propósito, es pertinente citar a Parrado del Olmo:

En cambio, las botteghe italianas comienzan a tener un desarrollo particular ya desde la segunda mitad del siglo XIV en donde el taller adopta una mayor relación con la empresa pre-capitalista del medio de producción económica de la ciudad estado transalpina. Lo que se busca es un acaparamiento de la producción, con una diversificación de la misma para poder atender a una gran variedad de clientes. [...] Esto exige tener en el taller operarios distintos, que no sólo se dediquen a una labor, sino que tienen distintas experiencias técnicas, que permitan la división del trabajo dentro del taller.¹¹⁰

Los talleres italianos se vuelven más complejos y completos en la diversificación de los tipos escultóricos y en los materiales y técnicas utilizadas a lo largo del siglo XV. Se advierte la apertura a cuestiones relacionadas con valoraciones intelectuales en torno al arte, estimuladas por el nuevo clima cultural del Renacimiento. Este ambiente más culto, más abierto y diverso, creó contrastes más acentuados entre niveles culturales tanto en los sectores de los artistas como del público. A la par del mantenimiento del interés devocional y piadoso, que demuestra un gusto más conservador en las pautas formales, se advierte la búsqueda de un arte más intelectualizado, más basado en la inquietud y en la personalidad creativa, imaginativa, erudita. Se crean grupos de intelectuales y artistas bajo el patrocinio de ricos

¹¹⁰ *vid. ibidem.* p. 25.

burgueses que buscan su prestigio personal a través de un desarrollo novedoso de las ideas y del arte.

En este clima se da la pérdida progresiva del principio del arte como artesanía, en lo que la escultura irá por detrás de la pintura. Pero los artistas, los escultores con mérito artístico serán reconocidos por sus talentos, como 'recreadores' de lo más elevado y de la 'belleza'.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.9.1)



Est. 11 a

Alonso Berruete, *Retablo de San Benito el Real* (cuerpo central y superior), 1526-1532.



Est. 11 b

Alonso Berruete, *Retablo de San Benito el Real* (cuerpo central e inferior), 1526-1532.



Est. 11 c

Alonso Berruguete, *Retablo de San Benito el Real* (cuerpo lateral), 1526-1532.



Est. 11 d

Alonso Berruguete, *Retablo de San Benito el Real* (cuerpo lateral), 1526-1532.



Est. 12

Alonso Berruguete, *Patriarca*, 1526-1532 (Retablo de San Benito el Real). Madera policromada y dorada.



Est. 13

Alonso Berruguete, *Retablo de San Benito el Real* (pormenor), 1526-1532.

1.9.2 El ejemplo de Gaspar Becerra

Gaspar Becerra contrató el retablo mayor de la catedral de Astorga en 1558, obra de escultura en relieve y de bulto redondo. En ella pudo mostrar las novedades escultóricas con que había contactado en Roma y constituye un conjunto importante para la retabística española y para la producción escultórica del periodo manierista. Su lenguaje plástico, el concepto general del retablo y las formas escultóricas proponían algo distinto y más acorde con lo más novedoso en los círculos italianos de su tiempo. Becerra había traído apuntes, dibujos, modelos y ideas plásticas y escultóricas que plasmaba y profundizaba en dibujos y en modelos de cera y barro, incluso en madera¹¹¹, antes de acercarse a la obra final. [Est. 14]

Siguiendo a Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel González García, en su estudio sobre el retablo mayor de Gaspar Becerra en la catedral de Astorga¹¹², el escultor utilizó modelos a escala y diseños previos para dirigir con éxito a su grupo en la realización del retablo. Siguiendo a los mismos autores, Gaspar Becerra dio muestras de ser un maestro muy hábil a la hora de concebir conjuntos de gran envergadura. Sus dibujos eran mucho apreciados entre los artistas y Becerra les daba mucha atención, los estudiaba, los consideraba como la base de la obra. A partir de ellos transportaba el dibujo de algunos de sus elementos para pasar al trabajo escultórico en el taller.

En el trabajo escultórico seguía procedimientos similares a los empleados en la pintura de grandes superficies, en la que pasaba los dibujos iniciales para cartones en su tamaño final. Citando a los autores antes mencionados:

El dominio de un buen número de diseños y su propio sistema de trabajo a partir de despieces o dibujos de gran tamaño, como conocemos por la decoración de los sitios reales, permite comprender el alcance de su obra en Astorga. Este mismo sistema debió emplear en el caso de la escultura, manejando vaciados de barro o cera, que los maestros del taller transmitirían a la madera.¹¹³

¹¹¹ En la opinión de Manuel Arias y Miguel Ángel González, el Cristo crucificado atribuido a Gaspar Becerra, en el Museo Catedralicio de Astorga, es un modelo que traduce la composición habitual para una colocación en un lugar alto – presenta una disposición anatómica en la que es disminuida la longitud de las piernas para aumentar el volumen de la cabeza caída. (en *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, Historia y Restauración*, p.22)

¹¹² MARTÍNEZ, Manuel Arias, GARCÍA, Miguel Ángel González, *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, Historia y Restauración*, p. 13 a 147.

¹¹³ *vid. ibidem*, p.45.

Ya en el Medievo, la tarea del talle era a menudo ayudada por dibujos, sobre pergamino, en grandeza similar al natural o más reducida, y que serían ampliados al compás y pasados para el bloque de madera. Utilizaban igualmente ‘paneles siluetados’ o ‘moldes planos’ que indicaban la silueta o el contorno de las formas. A partir de las varias vistas dibujadas y del siluetado plano auxiliar, y esquemas geométricos que ayudaran a la configuración y proporción de las partes, podían afrontar el bloque con más seguridad y conocimiento de la forma. Al final del Medievo y en Renacimiento se ha generalizado la utilización de modelos tridimensionales finales, hechos en materiales varios, que habrían de sustituir progresivamente el uso exclusivo de las vistas frontal y laterales. A la par se han incrementado los dibujos preparatorios y los estudios tridimensionales (bocetos y modelos en varios tamaños) como medios de investigar las posibles composiciones finales.

Gaspar Becerra plasmaba sus ideas plásticas y escultóricas en dibujos y trazas, en bocetos o en modelos de barro, escayola y cera, o incluso en madera. Siguiendo todavía a los mismos autores, la calidad de sus dibujos y su investigación de las formas y composiciones, se manifiesta en las variaciones y proyectos parciales llegados hasta nosotros y conducentes a la traza final para la obra, según las solicitudes y las respuestas creativas del escultor. Sobre sus métodos de trabajo, citando aún a los autores indicados:

No está de más valorar la posibilidad del empleo de modelos previos a la realización final de las esculturas, en los que estudiar problemas de composición y perspectiva, igual que sucedía con los dibujos a gran tamaño. El uso de modelos a escala era práctica habitual en la escuela italiana y a ella pertenecía Becerra.¹¹⁴

Gaspar Becerra es un ejemplo, como en otros casos, del contraste existente entre el ‘imaginero’ o escultor artesano y el ‘escultor’ o ‘artista’ dentro el contexto del arte en el siglo XVI. Su aprendizaje en Roma, sus contactos con el ambiente escultórico y pictórico más novedoso y creativo en la ciudad italiana, le proporcionaron una calidad estética y una aptitud artística y creativa muy diferente de la mayoría de los escultores que no habían salido nunca de las regiones españolas entonces. Aunque inmerso en el mundo de formas de su tiempo, tocado por modos compositivos y obras hechas diversas, mantiene su fuerza creadora y busca la idealización del arte como ‘creación’ y ‘idea mental’ a plasmarse. Creaba y profundizaba sus composiciones a través de los dibujos y modelos tridimensionales, muchos de los cuales han pasado a modelos definitivos y también en tamaño adecuado a la realización de la obra escultórica final. Además de escultor era igualmente pintor, y es mencionado casi

¹¹⁴ *vid. ibidem.* P. 22.

siempre como *maestro pintor* en la documentación relativa al retablo de Astorga. Más allá de la pintura y de la práctica escultórica en el taller, era un maestro en la creación de dibujos y composiciones escultóricas, individuales o de complejos escultóricos y retablisticos, lo que hacía con que fuera un creador, un diseñador de formas y conjuntos más que únicamente un práctico de la escultura encerrado en su taller, dejando por lo general la ejecución para otras manos más diestras con la gubia. Sus capacidades y métodos revelan un artista creador de formas inquieto, lo más opuesto a todo el quehacer escultórico limitado a modelos repetidos y vigentes, a menudo determinado por el gusto del público menos informado de las innovaciones estéticas italianas o de otros centros artísticos activos en la época. [fig. 27]



Fig. 27

Gaspar Becerra, *Asunción de María*, 1558-1563. Retablo Mayor de la Catedral de Astorga.

Madera policromada y dorada

Los grandes retablos eran obra de equipo y Gaspar Becerra necesitaba de escultores que pasasen a la escultura sus dibujos, dibujos que había traído desde Italia. En el grupo de aprendices, colaboradores y oficiales escultores se formarían los que tras aprender el estilo del maestro habrían de ser los difusores de sus modelos romanistas. Pero en la tarea de tallar en la madera los modelos del maestro, ni todos los intérpretes tendrían la misma capacidad y mano. Se advierte en el Retablo mayor de la Catedral de Astorga distintas manos trabajando la madera. Al ser obra hecha por un grupo de personas e implicar varias tareas, entre entalladores, ensambladores, estucadores e pintores, su realización era compleja y difícilmente podría ser uniforme en los resultados obtenidos al final en su todo.

Siendo una novedad en las pautas formales escultóricas y retablísticas españolas, el Retablo mayor de la Catedral de Astorga introduce la renovación en el concepto de retablo: es convertido en un todo marcadamente escultórico y constructivo – estructural y arquitectónico. Siendo por sus características estéticas y plásticas un ejemplo del manierismo español, la formulación del escultor relaciona la arquitectura, el volumen y la policromía. Siguiendo a los autores, las referencias abundantes a las fuentes clásicas en la talla secundaria del retablo, la relación con grabados italianos como fuentes, reproduciendo composiciones de maestros o esculturas clásicas encontradas, nos revela que Gaspar Becerra tenía interés por la escultura grecolatina. Citando a continuación los mismos autores, “la relación con los motivos de procedencia antigua, un seguro conocimiento de medallística y escultura de raíz arqueológica, que tanto abundaba en Roma, sirvió para proporcionarle pautas estéticas en su trayectoria artística.”¹¹⁵

Entre las imágenes o figuras de bulto redondo y relieves del retablo, una de ellas nos muestra el talento escultórico de Gaspar Becerra – la composición ‘Asunción de María’, en la zona central, daría prueba de sus capacidades artísticas y escultóricas al cliente, para así conseguir contratar la obra. El cuidado puesto en lo escultórico es acompañado por el cuidado puesto en la calidad de la pintura y de los motivos que adornan la imagen titular del templo. Se supone así que en esta el escultor haya puesto todo su conocimiento del oficio y empeño compositivo. Continuando a seguir a los autores ya mencionados, es de reconocerse a Gaspar Becerra una enorme capacidad como maestro y director de obras, como práctico de la escultura y pintura, como tracista.

Gaspar Becerra fue un importador de modelos y ha mediado el contacto de la escultura española con el Manierismo, así como la introducción tardía del lenguaje

¹¹⁵ *vid. ibidem.*, p. 45.

escultórico renascentista y la recuperación de la cultura y escultura de la Antigüedad Clásica había sido conseguida a través de la obra de Alonso Berruguete y Juan de Juni. Formado en el ambiente del manierismo romano fuertemente contaminado por los modelos de Miguel Ángel, su lenguaje escultórico fue novedoso.

Los varios elementos escultóricos del retablo fueron ejecutados por las manos de sus oficiales y nos muestran mayor o menor capacidad como intérpretes de las creaciones del maestro.

Entre los ayudantes se contaban los oficiales en el arte del estuco. El trabajo plástico del estuco lo aprendió con los artistas italianos, con lo que se completaría la decoración en los marcos de pintura y en los relieves por lo general.

El Retablo de Astorga es un bellísimo ejemplo del modelo romanista en la retabística española. Siguiendo a Consuelo Dalmau Moliner y Francisco Jesús del Hoyo Santamaría,¹¹⁶ el sistema de construcción de los retablos estaba ligado a su época y al estilo de cada momento. Contrastando fuertemente con los retablos medievales de mediados del siglo XV, basados en pinturas sobre tabla, cuyo todo volumétrico era más bien plano o poco avanzado, el retablo de Astorga es ejemplo del retablo escultórico y arquitectural, resultado del protagonismo de los escultores que se advierte en los inicios del siglo XVI. El retablo va a presentar entonces composiciones mucho más complejas, que incluyen elementos arquitectónicos, ensambles variados y sofisticados, construcción y mazonería de gran tamaño destinada a un sitio específico, conjuntos escultóricos de distintas dimensiones, policromía de todo el complejo formal y una relación espacial con el espectador también bastante más compleja que la del retablo pictórico. En la tendencia “al romano”, el retablo incluye elementos formales muy diversos en una simbiosis de arquitectura, escultura y pintura. Citando a los autores antes mencionados:

Esta evolución lleva implícito que todos aquellos aspectos puramente decorativos pierden importancia en favor de los elementos estructurales, por consiguiente, esta mayor complejidad arquitectónica exige al autor una notable experiencia artística así como una formación científica superior, por lo que su función adquiere una importancia y protagonismo mayores en el transcurso de su desarrollo.¹¹⁷

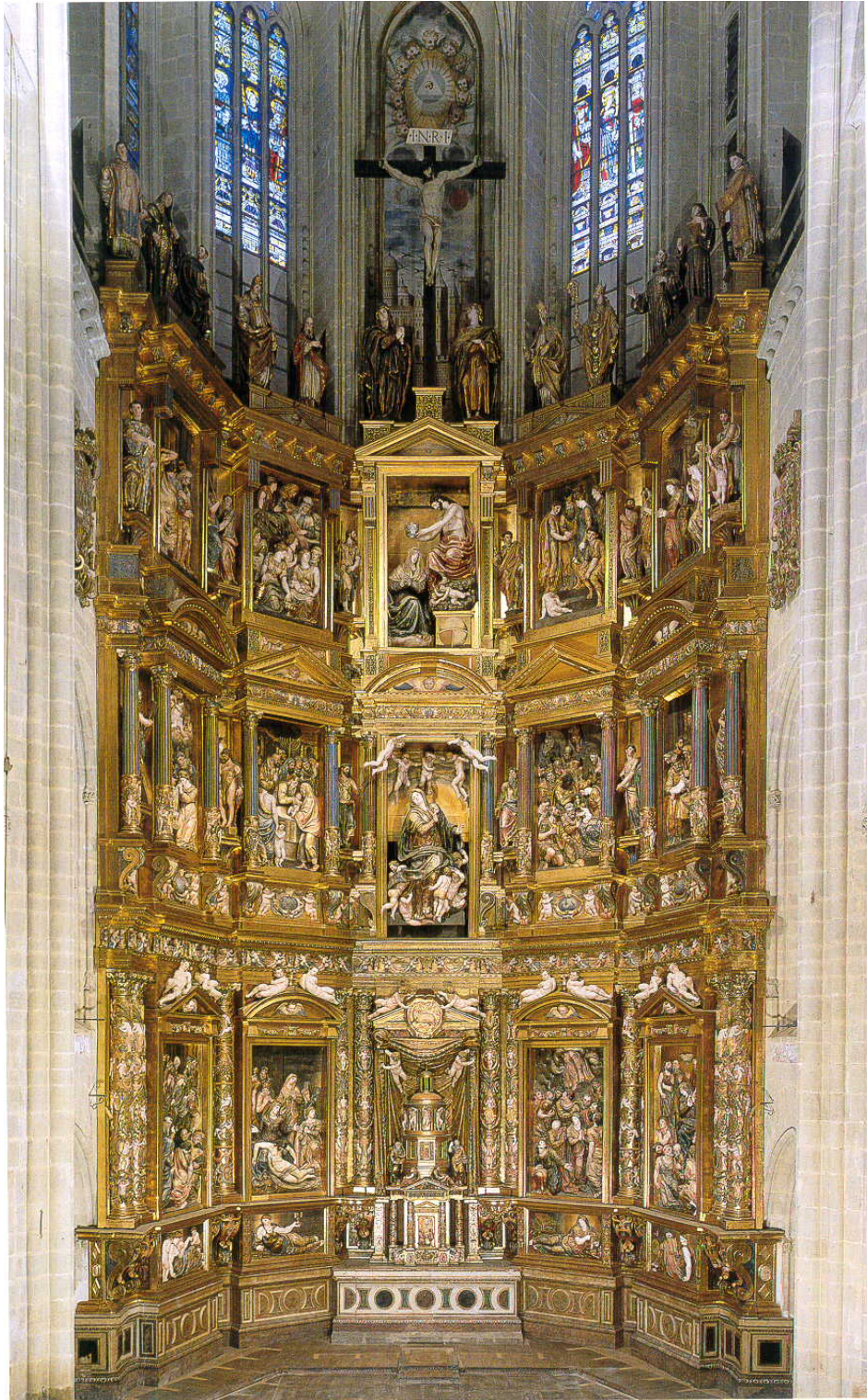
¹¹⁶ En El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, Historia y Restauración, p.165 a 189.

¹¹⁷ MOLINER, Consuelo Dalmau, SANTAMARÍA, Francisco Jesús del Hoyo, *Sistema de construcción del Retablo*, en *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, Historia y Restauración*, p. 166.

Participaban en su construcción y realización carpinteros, ensambladores, entalladores, pintores, escultores y otros oficios. Las trazas y los patrones (calcos modelo) ayudaban desde luego a todos ellos a seguir con su trabajo, en simultáneo o en el momento adecuado. Pero obligaba igualmente a que tuvieron conocimientos de perspectiva lineal, de geometría, matemática, de dibujo general y otros. El artista del Renacimiento se adiestraba en estas materias pero ni todos los ejecutantes dominarían estas materias en esa época.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.9.2)



Est. 14

Gaspar Becerra, *Retablo Mayor de la Catedral de Astorga*, 1558-1584. Madera policromada y dorada.

1.10 La Escultura en madera: su contexto general y especificidad

La escultura medieval reutiliza la madera sistemáticamente, retomando las técnicas de la talla y de la policromía. Su producción se intensifica entonces en toda Europa, sobretodo a partir del siglo XI, y se va a mantener en algunas regiones por largo tiempo, llegando a asumir una relevancia escultórica fundamental. Por su fácil transporte, la escultura religiosa en madera, de pequeña y media dimensión, se expande y permite la comunicación de formas, técnicas y tipos icónicos. La sencillez formal que caracteriza la escultura románica deja evidente la forma del bloque inicial de que parte, el tronco, lo cual se hueca, siempre que necesario por sus dimensiones,. En el período gótico, con el naciente naturalismo, mayor expresión y detalle en la figuración y una técnica de talla más desarrollada, la presencia del bloque se vuelve menos evidente bajo una policromía más eficaz en su intento mimético. Estas aportaciones siguen bien presentes en Europa hasta el siglo XVI, momento de la difusión del clasicismo renacentista por toda Europa. Además, los modelos escultóricos renacentistas buscan una más osada afirmación espacial de la figura, lo que va a incentivar el desarrollo del sistema constructivo de la escultura en madera. [Est. 15]

Ante la aceptación renacentista italiana de los modelos escultóricos griegos y de sus respectivos materiales, la madera se empieza a ver como uno material más.¹¹⁸ Aunque secundaria con respecto al mármol y al bronce, en la Italia renacentista, la madera sigue siendo utilizada y la producción escultórica en madera, religiosa o civil, no es una actividad aislada o de menor valor, siendo practicada por grandes escultores. Pero el maestro ya no es sólo un escultor de la madera, sino también del mármol, de la terracota y del bronce. En este clima, la madera ya no condiciona totalmente su resultado estético particular, al coincidir y confundirse con las restantes aportaciones escultóricas.¹¹⁹

Siguiendo a *Enzo Carli*, la producción escultórica italiana, en madera, durante el Renacimiento, va a ofrecer bellos ejemplos [Est. 16] de complejidad constructiva e imitativa. Presente en todas las regiones italianas y practicada por grandes maestros, como Donatello o Brunelleschi en Florencia, la escultura en madera se revelará profusamente en Siena, durante dicho periodo. En esta ciudad, todos los escultores la practicaron y algunos, incluso, de modo exclusivo como fue el caso de *Domenico di*

¹¹⁸ Debido a las características de la materia, la existencia de ejemplos escultóricos antiguos es escasa, y en el caso del arte griego es nula. La acentuada valorización del mármol y del bronce creó gustos estéticos determinados y llevó algunas veces a la utilización servil de la madera pintada mimetizando dichos materiales, abandonando así la intención naturalista. Se hizo habitual, por ejemplo, colorear la madera de blanco para imitar el mármol, en esculturas de altar o en el espacio arquitectónico interior, por su menor coste. Además, sirvió también para divulgar a nivel popular formas y valores ya elaborados artísticamente.

¹¹⁹ A veces, la misma obra hecha en mármol se hace también en madera, de acuerdo con los valores plásticos de la primera.

Niccoló, también llamado *Domenico dei Cori*. Entendida necesariamente dentro del sistema de producción del taller renacentista y en el seno de una producción escultórica atenta a otros materiales, el autor citado anteriormente no deja de referir que la escultura en madera italiana revela la conciencia de los recursos y características técnicas, sea en la talla (que da muestras de una sensibilidad y visión propias al medio y que poco se presta a ser traducida en mármol, piedra, bronce, terracota, o otra materia) sea en el revestimiento policromo, casi siempre muy cuidado y necesario. De entre los varios escultores se cuentan Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambriano [Est. 17], Andrea Pisano o Matteo Civitali [Est. 18].

Durante el periodo gótico, la escultura en madera europea se había desarrollado en los talleres bajo la tutela de los Gremios, profundizando en la representación y la policromía en la búsqueda de un mayor naturalismo. La herencia gótica va a seguir siendo influyente en la escultura europea, sobretudo centro-europea¹²⁰. En España la escultura en madera ha de asumir una relevancia y un desarrollo particulares, sobretudo en el ámbito de la imaginería. En Alemania, asumirá el protagonismo de la expresión escultórica durante los siglos siguientes y hasta el Barroco y Rococó, y nos ofrecerá inúmeros y bellos ejemplos de escultura en madera no policromada, a *la madera vista*, bajo barnices o pátinas.[Est. 19]

La escultura en madera, en su afán verista, ha desarrollado una relación propia con el uso del color, tanto a partir de la tradición medieval europea como en contacto con las nuevas ideas renacentistas. A la par de los sucesivos cambios estéticos en el ámbito de la escultura profana, la imaginería ha mantenido un desarrollo particular, a menudo en función de la tradición de taller y de la evolución de los gustos de la Iglesia e del sentimiento común. La escultura española religiosa, en madera, va a dominar la producción escultórica y presenta un desarrollo de las técnicas constructivas y de policromía de gran complejidad y riqueza, buscando la eficacia de un verismo convincente, llevado a la perfección con el naturalismo Barroco.

El enmascaramiento de la madera fue una constante hasta el siglo XIX, sea a través de las pátinas, del dorado o por la policromía. Este hecho contrasta con la valorización de la materia a partir del Renacimiento, como con el mármol o el bronce, y asume la polémica en torno al uso del color en la escultura, en su afán de reproducir la realidad.

Las calidades intrínsecas de la madera fueron a menudo consideradas poco adecuadas a la estrategia de la representación escultórica. Siguiendo a *Guido Giubbini*, esto explica el uso continuado de la policromía. Citando el autor:

¹²⁰ En la escultura francesa, flamenca y alemana la herencia gótica fue más durable que en los países mediterráneos, influidos desde muy pronto por el Renacimiento italiano.

[...] son las características intrínsecas de la madera la que la descalifican (al menos desde el punto de vista de la estética tradicional) como material escultórico. La madera presenta siempre, en mayor o menor grado, pequeñas oquedades correspondientes a las vasos, diferencias de color, nudos y vetas que dificultan la “representación”, problema que se resuelve recubriendo la superficie con otros materiales. Por otra parte, la madera, debido a su estructura, no homogénea sino de haces fibrosos que siguen una misma dirección, debe ser trabajada uniformemente en toda su superficie, con cortes netos y precisos que anulen la diferencia fundamental de estructura entre los planos en el sentido de la fibra y los planos contrarios a ella. [Esto] impide tratar de distinto modo las superficies lisas y las rugosas, las brillantes y las opacas y dificulta por tanto la impresión de que se trate de texturas diferentes.

121

Así, la madera no revela capacidad para mimetizar al modo naturalista, no permite reproducir la apariencia de las cosas a partir del tratamiento diverso de la superficie escultórica. Esta incapacidad es enfatizada aún más por la búsqueda de la perfecta representación exclusivamente plástica de valores pictóricos, que se acentuará a partir del Renacimiento con la escultura en mármol y bronce patinado en negro y con la que se desea afirmar una representación más ajena a la apariencia material de la realidad.

Sin embargo, la escultura en madera del sur de Alemania, así como la producción escultórica centro europea, se centró en el desarrollo de la forma imitativa tridimensional y de sus elementos expresivos plásticos propios, al renunciar habitualmente al color. *Michael Baxandall*¹²² revela que durante el periodo del renacimiento alemán, se ha utilizado la madera de tilo en su color natural, apenas cubierta por preparados protectores. El uso generalizado del barniz o de la pátina, uniformizando cada un a su modo el aspecto exterior de la escultura en madera, ha posibilitado la investigación de los recursos de la técnica de la talla en la valoración de los valores plásticos necesarios a la tarea de la imitación escultórica de lo real. Así, en la escultura alemana de este período, ya se encuentran bellos ejemplos del trabajo de la madera, de la creación e imitación de texturas, de contrastes de superficie, que posibilitan la eficacia de la representación monocroma de la figura y sus trajes.

[Est. 20] [Est. 21]

Sin embargo, la escultura centro-europea ha practicado la escultura en madera policroma, en la que la estrategia de la representación se efectúa bajo sus parámetros plásticos propios.

¹²¹ GIUBBINI, Guido, *La Escultura en Madera*, (en *Las Técnicas Artísticas*, p.15.)

¹²² BAXANDALL, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. (El autor refiere que las características particulares de la madera de tilo, su densidad y la homogeneidad de textura de la superficie, permitieron a los escultores alemanes, de dicho periodo, buscar el no enmascaramiento de la madera, con un carácter experimental, llegando estos, incluso, a pintar directamente sobre la madera sin cualquier aparejo.)

Volviendo a citar a *Guido Giubbini*:

Resulta evidente, que situándonos en el ámbito de una concepción estética de tipo naturalista, el binomio pintura-escultura es un medio más burdo, aunque más inmediato y aparentemente más eficaz, de imitación naturalista que la representación exclusivamente plástica de valores pictóricos, técnicamente más difícil pero formalmente más coherente.¹²³

La afirmación de un carácter “más abstracto” del lenguaje escultórico en la representación de la realidad va a estar cada vez más presente y conducirá al virtuosismo técnico deseado en la representación escultórica perfecta y monocroma. La coherencia formal materializada en la idea de unidad de la forma escultórica en cuanto representación, un material y una sola modalidad de ejecución, va a ser un principio fundamental, aunque no exclusivo, de la escultura figurativa tradicional europea y dominante hasta el siglo XIX. Además, la escultura monocroma propone una relación de la forma y de su materia con la luz real, sin interferencias entre luz y sombra.¹²⁴ Se puede entender que la introducción del color, “además de anular la materia del soporte, interfiere en las relaciones plásticas entre luz y sombra que a su vez se ve condicionada por ellos”.¹²⁵

Acusada de un naturalismo fácil, la escultura policroma intenta armonizar el color y el volumen con la luz y el espacio. Escribe *Sánchez-Mesa Martín*:

[...] prescindir del estudio y valoración del color en la escultura [...] es error que la crítica frecuentemente comete, en parte, por influencia de un enfoque arrastrado desde la estética neoclásica y también por considerarlo en la mayoría de los casos, como algo bastardo y negativo a lo puramente escultórico. Esta postura elimina de antemano una serie de elementos expresivos que la intencionalidad del artista empleó en convivencia y en profunda relación con los volúmenes, el espacio y la luz, tanto con funciones representativas y simbólicas, como con valores puramente estéticos.¹²⁶

El color superpuesto va a actuar sobre la proporción entre los volúmenes o espacios que la componen, y en la continuidad rítmica de los perfiles y siluetas, modificando la escala de valores reales que la materia escultórica presente físicamente. El color va a introducir matices y ambigüedades que serían inaceptables para el escultor neo-clásico, y va a posibilitar una dimensión espiritual y psicológica

¹²³ GIUBBINI, Guido, *vid. op. cit.*, p. 16.

¹²⁴ Es ilustrativa la afirmación de que *la escultura es luz*, en la que se valoriza la acción de la luz sobre la forma tridimensional.

¹²⁵ GIUBBINI, Guido, *vid. op. cit.*, p.16.

¹²⁶ MARTÍN, Sánchez-Mesa, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, p. 10.

distinta. Más allá de cualquier servilismo a la realidad, el color contribuye a crear un valor estético distinto en la escultura figurativa en madera, presente desde el inicio en la intención creadora del escultor. Además, la representación policroma se vuelve más compleja al incorporar los postizos¹²⁷, dentro de la misma estrategia de valoración estética de todos los elementos presentes.

En las dos perspectivas presentadas, del lenguaje escultórico y de la verdad de la representación, se presentan dos posturas antagónicas que, hasta finales del siglo XIX se van a presenciar en la escultura figurativa europea en madera, en sus manifestaciones profanas y religiosas.

Desde el principio de la humanidad, el arte ha intentado recrear la realidad. Qué aspectos de la realidad y como representarla era ya un problema en la Grecia Clásica. En función de las ideas de *esencia* y *apariencia* de las formas, el color en el arte escultórico se ve rechazado o valorizado. El rechazo platónico del color en la escultura no encuentra eco en la praxis de entonces, ya que la escultura griega en piedra era colorida. Sin embargo, Platón reconocía el color como una calidad adicional a la forma escultórica¹²⁸ en su estrategia formal. Si en el pensamiento griego sobre el arte se revelan otras perspectivas sobre el uso y valor del color en el arte, más concordantes, la posición de Platón encierra el principio formal que en el Renacimiento italiano va a manifestarse más claramente y se desarrollará como fundamento del clasicismo escultórico y del Neoclasicismo.

Con excepciones, el pensamiento renacentista dominante empezó a proponer, tras la recuperación de los modelos griegos clásicos y helenísticos, la *mimesis* como la representación de lo esencial y universal, en contra de la reproducción directa de la realidad en su apariencia concreta. Esta búsqueda de la verdad de la representación en torno a la naturaleza perfeccionada conlleva el profundizar del lenguaje escultórico dentro un marco más abstracto y aislado del verismo policromo. Las discusiones frecuentes en torno al uso del color en la escultura se prolongaron a lo largo del Cinquecento,¹²⁹ y lanzaron los debates teórico-artísticos sobre la escultura policroma, los cuales van a readquirir relevancia especial durante el siglo XIX y a proporcionar redefiniciones a lo largo del siglo XX.

¹²⁷ Tal como se hace desde la Antigüedad, los postizos, hechos en otros materiales (ojos, pestañas, pelo, trajes, etc), se integran en la primera intención creadora del escultor al interpretar lo real.

¹²⁸ "colours, in correct combination could, as it were, give the sculptural contours clarity" (DROST, Wolfgang, *Colour, sculpture, mimesis*, en *The Colour of Sculpture 1840-1910*).

¹²⁹ Siguiendo a Wolfgang Drost y a ejemplo, Benvenuto Cellini se refiere al color como un pretexto seductivo, secundario a la expresión lineal de la idea artística (el *disegno*). Por su vez, para Lodovico Dolce, el color y la expresión lineal son más bien complementarios en la estrategia de la mimesis.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 1.10)



Est. 15

Erasmus Grasser (taller), *Cristo montado sobre el burro*, 1500. Madera policromada.



Est. 16

Domenico di Niccolò, *San Regolo* (pormenor), 1430-1440. Madera policromada.



Est. 17

Francesco di Valdambrino, *Annunciazione*, 1410-1411. Madera policromada.



Est. 18

Matteo Civitali, *Annunciata*, 1490. Madera policromada.



Est. 19

Georg Petel, *San Sebastián*, 1630-1631. Madera. Kath Pfarrkirche St Georg, Aislingen, Alemania.



Est. 20

Tilman Riemenschneider, *Altar de la Cruz Sagrada* (pormenor), 1505-1508. Madera.

Detwang, Alemania.



Est. 21

Meister H. L., *Altar Mayor* (pormenor), 1526. Madera a la vista y policromia. Breisach, Münster, Alemania.

1.11 La escultura y la estatua: el naturalismo renacentista

Uno de los temas fundamentales de la escultura ha sido la figura humana, representada de muchas y variadas maneras a lo largo de los siglos en Occidente. Por sus circunstancias, en la Italia del Quattrocento la figura del hombre vuelve a ser un tema central de la creación escultórica. Desde entonces y hasta el siglo XX, lo escultórico en torno a la figura, de una manera u otra, se ha confrontado con las manifestaciones del pasado y ha buscado, en sus mejores manifestaciones, las posibles innovaciones en la figuración escultórica.

Con el Quattrocento en Italia, la creación escultórica se ha abierto a otros campos del sentido, a otras circunstancias de producción y a otras finalidades. La mente del artista y el acto creativo se vuelven más evidentes, como afirmación del sujeto y sus intenciones formales y técnicas. Aunque en contacto con el pasado próximo cultural y artístico del Medioevo, y de la omnipresencia de lo religioso, el nuevo período artístico se abre a la naturaleza y al hombre, y partiendo de la antigüedad clásica se hará más civil y urbano. Todos los escultores van a tener el propósito de medirse con lo ‘antiguo’, cada uno a su modo. En su relectura y diálogo creativo con la antigüedad clásica, algunos de los escultores llamados de “antiguos” entonces habrán de ser considerados de “modernos” más tarde.

Siguiendo a Marco Tonelli¹³⁰ en su estudio de la Teoría de la Statua, la escultura teorizada en torno a la figura en dicho período se desarrollará dentro de los parámetros del naturalismo (según el término de la época), de la proporción y la medida, del ornamento y de la memoria e incluso de la estatua como escultura que establecerá una nueva relación comunicativa con el observador.

Donatello, a través de sus intuiciones autónomas, formuló una nueva calidad en la figuración escultórica – la “transitiva”, en la que la obra se completa mediante la participación/observación activa del público. Más que preguntarse que está representado, el observador es llevado a intentar percibir qué está sucediendo ya que la obra escultórica introduce una nueva relación visual con el observador, a partir de la mirada, de su vivacidad, naturalidad y dinámica en la composición de las posturas y en su relación con el espacio más cercano y circundante. Esta calidad “transitiva” de la escultura ha sido investigada por Donatello con total intencionalidad en su producción escultórica en torno a la figura. Siguiendo todavía a Marco Tonelli, las esculturas de los cuatro profetas que creó en 1436 para el campanario de Santa Maria del Fiore, en Florencia, demuestran que en su composición Donatello introduce al observador en el espacio de la figuración – las figuras contemplan a los paseantes en la calle desde sus

¹³⁰ TONELLI, Marco, *La più mirabil cosa, Teoria della statua da Donatello a Rodin*; p. 11.

posiciones, como hablando, creando el momento e incluyendo al observador. Donatello deseaba introducir sus figuras escultóricas en la precariedad de la vida, mucho más en contacto con el espacio real y menos con el espacio distanciado y limitado de la base o del nicho.

La calidad “transitiva”, por la relación de la escultura con el observador, es característica del Quattrocento. Esta nueva calidad expresiva y comunicativa se comprende mejor en el clima de la libertad creativa que escultores y artistas llegaron a tener, incluso a través de su relación con la esfera privada de los más recientes interesados y patronos de las artes – los príncipes italianos y la alta burguesía más culta. Sin las restricciones que el contexto religioso común proponía, los artistas escultores fueron estimulados para crear obras más investigadoras de la “plástica”, del espacio, de las técnicas, de la naturaleza, de la composición de las formas y del contexto social y comunicacional. Con las nuevas circunstancias sociales, políticas y culturales del Quattrocento en Italia habría que empezar un nuevo recorrido hacia la escultura en Occidente, del que todavía hoy se sienten múltiples influencias.

En el siglo XV, en la escultura teorizada se buscaba la parencia de la obra, en su realidad objetual, con la naturaleza y, en este caso, el hombre. El propósito esencial de la escultura era crear una escultura o una estatua lo más parecida al hombre como “género” y a continuación como “individuo” particular, principalmente con respecto a los movimientos del cuerpo y a las posiciones de sus miembros. Alberti menciona las reglas, las proporciones y los métodos de medición a tener en cuenta al intentar crear una obra escultórica que parezca “viva”. A su alrededor, la escultura antigua clásica que podían observar les aportaba imágenes fuertes de “lo vivo”, en sus cuerpos y en sus posturas.

Así, el naturalismo del Quattrocento está en la base de toda la escultura figurativa que sigue el sentido más antiguo y clásico del término. La aproximación a la naturaleza era la visión general del arte en Italia entonces y sus escultores más capacitados y creativos evidenciaban la correspondencia entre la teoría y la práctica con sus obra maestras. La búsqueda del parecido escultórico con el natural era el objetivo fundamental del escultor. En su cuerpo de materia hecho forma, la escultura tendría que fundamentarse en el estudio de las proporciones, de las correspondencias bien calculadas, de las formas singulares del cuerpo humano y sus características anatómicas, del cuerpo y de las mecánicas de sus movimientos, de la dinámica de las posiciones en el espacio. En el afán de exactitud, el número, la medida y la relación espacial estaban en la base del esfuerzo imitativo. Los métodos rigurosos para registrar los movimientos y posiciones de las partes en relación con las coordenadas espaciales elementales eran la manifestación de una intencionalidad del saber y la afirmación de

una verdad escultórica en torno a los fundamentos de la figuración imitativa del natural y la figura humana. Citando aún a Marco Tonelli:

“Esta práctica sentíase, así, sustentada por todo un sistema de saber que iba de la Filosofía a la Geometría, de la Anatomía a la Astronomía, de la Medicina a la Escritura, el conocimiento de aquello que, según los teóricos del Quattrocento, el escultor no podía dejar de tener.”¹³¹

Además, el mismo autor añade la referencia muy presente a los conceptos de “simetría”, “proporción”, “medida”, “perfección interna” en la creación escultórica de la estatua y en relación con su finalidad imitativa y naturalista, en Alberti. Incluso, subraya la evidente relación entre arte y naturaleza característica del Quattrocento – en su base estaba la indagación, la transmisión y el perfeccionamiento de la forma natural. Refiere el autor:

“... el proceso imitativo pertenece tanto al arte como a la naturaleza, que posee por sí misma las leyes universales y las normas absolutas que el artista debe perseguir.”¹³²

Además, dentro del pensamiento mitológico la creación del primer hombre sale de las manos de Dios modelado, de lo que es la referencia del primer ejemplo de la creación “plástica” de la figura humana. El sentido del modelado y de la “plasticidad” de la materia arcilla y otras similares se afirman como el proceso fundamental de la creación escultórica y la estatuaria en torno a la figura humana. A la par, el sentido original de la materia como “cuerpo” en potencia de la escultura habrá de mantenerse actuante a lo largo de los siglos en el pensamiento escultórico del arte occidental y de distintos modos.¹³³

El modelado se generalizó como medio fundamental de lo escultórico y la escultura en terracota se vuelve más frecuente a partir de Donatello y Ghiberti. Entre los distintos materiales finales de lo escultórico – bronce, piedra, madera y otros, el modelado se asumió como el primer nivel de estudio de la forma y composición del

¹³¹ TONELLI, Marco, *vid. ibidem*, p. 16.

(“Questa pratica era così sentita da essere sostenuta da tutto un sistema di sapere che andava dalla filosofia alla geometria, dall’anatomia all’astronomia, dalla medicina alla scrittura, conoscenze di cui, secondo i nostri teorici quattrocenteschi, uno scultore non poteva fare a meno.”)

¹³² *Vid. Ibidem.*, p. 17.

(“... il processo imitativo appartiene all’arte come alla natura, che possiede di per sé le leggi universali e le norme assolute che l’artista deve perseguire.”)

¹³³ Más específicamente en relación con la madera, si pensamos en la asociación simbólica de Dios y el “árbol”, o en la materia como organicidad-otra o, incluso en la materia entendida dentro el principio vitalista en la escultura de Henry Moore, nos damos cuenta de que los sentidos para la materia en la creación escultórica han estado desde siempre presentes, de modo más espiritual, filosófico o científico, o simplemente pragmático o técnico.

lenguaje escultórico. Ghiberti lo consideraba, de hecho, el principio de la escultura y de la estatuaria y Vasari refiere que para llevarse a la perfección una escultura en madera basada en la figura habría que hacerse primero el modelo, modelado en arcilla o en cera.

Así, en el Quattrocento, y en los siglos siguientes, muchas obras escultóricas después de estudiadas habrían de concretizarse en bronce, en madera y en piedra. En muchos talleres se trabajaba con distintos materiales para crear obras de variados géneros pero, cada vez más, en la búsqueda del *parecido* verosímil en la escultura.

Donatello es ejemplo de una investigación “plástica” atenta a los efectos. Sus técnicas no son meros procedimientos. Sirven más bien sus intentos expresivos y comunicativos de lo natural.

Siguiendo a Marco Tonelli, Donatello prestaba atención a las deformaciones y distorsiones necesarias en función de las alturas y las distancias para con el observador, para con la luz del sitio, afirmando el “juicio” personal en la composición de la forma en el espacio perceptivo. Más allá de la regla, en tal intención imitativa escultórica, el naturalismo no se limita “al principio óptico de fidelidad a lo verdadero, porque [...] no se trata de un hecho puramente imitativo sino comunicativo y de envolvimiento emotivo.”¹³⁴ Además, en Donatello los acabados de la obra fundida en bronce tienen a menudo el aspecto de ordinarios pero resultan de un cincelado cuidado y de un esculpido en frío, creando un efecto de indefinición y precariedad. Esta “imperfección” estimulará la observación más activa del observador y, a la par, lo implicará más en el espacio de la obra escultórica.

Para el mismo autor, incluso el aparente “no acabado” en la escultura de Donatello predice el “non finito” de la escultura de Miguel Ángel y es evidencia en sí mismo de una práctica escultórica autónoma e innovadora. Las características de su técnica escultórica - en apariencia sumaria en su factura, calculadamente descuidada en su ejecución - es muestra de un espíritu abierto a la búsqueda de no estrictamente clásicas o convencionales. Sus parámetros técnicos conllevan un sentido anti clásico y señalan un concepto de naturalismo distinto de lo manifestado en otros escultores clasicistas de la época. Esa búsqueda de lo expresivo y de lo emotivo se aproxima algo de los maestros del norte de Europa en su tiempo, a los que les gustaban las posturas de fuerte emotividad y expresividad pero no basadas en los principios de medida y proporción de los modelos clásicos, los cuales no poseían como referencia arqueológica y artística tan próxima. Sin embargo, en contraste con la escultura del norte de Europa, el naturalismo de Donatello y de la escultura italiana del

¹³⁴ Vid. *Ibidem*, p. 15.

(“Tutto ciò senza dover definire il naturalismo come un principio ottico di fedeltà al vero, perchè qui non si tratta de un fatto puramente imitativo, ma comunicativo e di coinvolgimento emotivo.”)

Quattrocento revela “una teorización y una búsqueda de proporciones y medidas con las cuales poder cristalizar y formalizar la experiencia culta de lo vivo”.¹³⁵ La vivacidad en Donatello se manifiesta en su modo de composición de la forma en el espacio y el movimiento de la figura que asume una situación de movimiento verosímil y vivo.¹³⁶

La tendencia para el naturalismo imitativo fue evidente a partir del estudio de la anatomía y la mecánica del cuerpo vivo. Pero la constatación del número, la medida y la proporción servirán también, como en Alberti, para buscar la idealización de la naturaleza a través de un “canon” del cuerpo, ante todo antropométrico y a continuación formal.

Esta idealización de la figura humana, nueva en sus intentos e implicaciones, es dominante en la tratadística de los siglos XIV y comienzos del XV, aunque no siempre totalmente evidente o actuante en la práctica escultórica.¹³⁷

¹³⁵ Vid. *Ibidem*, p. 15.

(“[...] una teorizzazione ed una ricerca di proporzioni e misure grazie alle quali poter cristallizzare e formalizzare l’esperienza colta dal vivo.”).

¹³⁶ Al referirse a Donatello, Marco Tonelli añade que la armonía, verosimilitud y fuerte sensación de movimiento y vida había creado la sospecha en los otros que su figuración escultórica podría basarse en copias directas de lo vivo, idea que surgirá más tarde con respecto a Rodin. Pero en el Quattrocento, el uso de moldes de lo vivo no era entendido como una incapacidad o un artificio inaceptable por parte del escultor, sino señal del interés por el estudio profundizado de la naturaleza, como sucedía con la práctica de hacer la máscara del difunto o hacer moldes del cuerpo vivo, en totalidad o en partes. Además, el autor añade que de estos intentos imitativos nació la práctica más generalizada de la escultura en cera pintada al óleo y que presentaban varios elementos postizos, para que parecieran más vivos. En su deseo de imitar la realidad corpórea, esas esculturas en cera son técnicamente los primeros intentos de la creación del *doblo* perfecto. Algunas de ellas eran destinadas a ser figuras votivas de tamaño natural.

¹³⁷ Marco Tonelli refiere los tratados de escultura de Alberti, Ghiberti y Gaurico, como un ejemplo claro de condensado de las normas a tener en cuenta, además de principios y procedimiento técnicos variados a seguir. Pero los esfuerzos de racionalización en el estudio de lo vivo y su transposición para el arte escultórico, por parte de los más interesados en la tarea de teorizar sobre la práctica artística, introducían al final normas y sistemas demasiados rígidos para los escultores más creativos o más inquietos. Siguiendo al autor, si Donatello siguió el canon de Alberti alguna vez, también es verdad que el escultor no utilizaba instrumentos de medición para reproducir las justas proporciones de un cuerpo sino su ojo, su mano y su imaginación.

1.12 La forma escultórica y lo real

El “parecido” está implicado en el concepto del arte como imitación de lo visible. El enmascaramiento de la madera como materia de lo corpóreo escultórico se afirma como estrategia en la búsqueda de la simulación o ilusión perfecta en la representación de la realidad o de la figura humana en sus presencias. El interés en el ocultamiento de la madera como material escultórico, por sus características visuales muy particulares, ha encontrado en la pintura y sus técnicas, un modo adecuado para alcanzar la verosimilitud en la escultura.

Al contrario de las convenciones más elementales de la escultura monocroma renacentista y posterior – un solo material y un solo modo de ejecución, los fundamentos de la policromía en la escultura en madera proponen la utilización de los medios pictóricos con vistas a la imitación fiel de la naturaleza y de la figura humana. Sobre la talla, la pintura va a añadir el color a la escultura para que se quede acabada o más perfecta de acuerdo con unos parámetros plástico-escultóricos singulares.

Para el arte escultórico de la Península Ibérica y de las zonas europeas más cercanas, a que hoy corresponden Francia, Bélgica, Italia, Alemania y Holanda, la herencia directa de la escultura en madera policromada es la de la producción escultórica del Medievo. Si hubo regiones en las que los fundamentos escultóricos renacentistas y los siguientes se hicieron influyentes, a partir de la difusión de las ideas y de las obras escultóricas italianas en mármol o bronce, hubo otras en las que la producción escultórica en madera se mantuvo y se desarrolló. España y Alemania nos ofrecen bellísimos ejemplos de la evolución de la creación escultórica en madera, policromada o no, desde el Medievo hasta el siglo XX y la actualidad.

En ambas regiones, la práctica de la pintura de esculturas ha sido permanente. Sus técnicas se enseñaban en los talleres de los pintores y era una actividad frecuentemente solicitada. Aunque algunos maestros escultores e imagineros hayan policromado sus esculturas, por haber aprendido a hacerlo también, la mayor parte de las veces la obra escultórica policromada resultaba de la cooperación de dos o más profesionales – el escultor y el pintor. Pero habría de revelarse importante este frecuente diálogo y observación mutua de las dos prácticas entre sí.

Una de las ideas que la reciente exposición de escultura antigua “Lo Sagrado hecho Real” ha propuesto es la de que para mejor entender el realismo pictórico español del siglo XVII habría que pensar que la práctica de la pintura de esculturas en madera tridimensional habría influido en el modo como se desarrolló ese realismo en

pintura. Esta nueva perspectiva es pertinente y encuentra ecos en otros momentos del arte escultórico español y europeo, en siglos siguientes y hasta en nuestros días.

En la práctica, los dos ámbitos creativos se complementan y se exploran en diálogo o en contraste. Más allá de la presencia de los modelos y obras escultóricas, de la calidad de su presencia objetual tridimensional efectiva, la investigación de la pintura sobre un soporte tridimensional y configurado expande en mucho el estudio de su eficacia visual y modos de ser entendida en ese contexto formal. Al contrario, la capacidad de la pintura de crear la ilusión más perfecta de la presencia de una forma tridimensional habría de ser investigada como afirmación de la pintura como un lenguaje completo en sí mismo.

Aunque dentro el sistema gremial y posteriormente fuesen actividades separadas habitualmente, los maestros que se dedicaran al dibujo y talla de esculturas en madera y a la pintura de esculturas simultáneamente tuvieron la oportunidad de reflejar y desarrollar personalmente sus modos de hacer en lo que cabía a los ámbitos específicos de las dos prácticas o en diálogo en una misma obra de arte. No nos han llegado fácilmente testimonios de sus reflexiones teórico-prácticas con referencia a los siglos XV, XVI y XVII y XVIII. Pero ya en el siglo XIX y sobretodo en el siglo XX varios escultores y pintores han referido el hecho de que hacer escultura y pintura al mismo tiempo les permitía tener una conciencia más clara de lo fundamental de cada una de las disciplinas artísticas y del diálogo posible entre ambas.

1.13 La enseñanza y práctica de taller

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, las botteghe italianas buscaron el acaparamiento de la producción y una diversificación de la misma, intentando atender a gran variedad de clientes. A la par de los patronos religiosos y comunales se advierte la aparición paulatina del cliente particular. Cada uno de ellos exige labores distintas y los talleres van a emplear artesanos distintos con diversas competencias. Los talleres italianos como los de Ghiberti o de Verrochio se dedicaban a todo tipo de técnicas escultóricas.

Cada taller se relaciona con un determinado tipo de clientela y exigencias artísticas. Los talleres como el de los Della Robbia, en los cuales se producía en cantidad obras basadas en formulas visuales estereotipadas satisfacían una clientela conservadora que buscaría más bien lo devocional o piadoso. Pero a la vez hay otra clientela que busca su distinción social y equiparación a la aristocracia ciudadana a través del apoyo al arte erudito y a la novedad creativa.¹³⁸

Al mirar la escultura en madera desde el Renacimiento nos damos cuenta de que su territorio cultural es a menudo distinto del de la escultura profana más relacionada con los desarrollos de la teoría del arte en torno a la escultura....

Parrado del Olmo nos introduce en la cuestión del arte en España al referirse a la escultura de Castilla y León del siglo XVI:

“Uno de los problemas con los que nos encontramos a la hora de valorar el arte del pasado [...] es la duda entre considerar aquel arte como fruto de una actividad puramente ideal, en función de una concepción estética de la vida [...] o bien una prolongación del sistema ideológico predominantemente religioso para el que desarrollaron constantemente su trabajo los artistas del momento.”¹³⁹

A la par de la madera haber sido la materia preferida de los escultores españoles hasta el siglo XIX, la producción escultórica siempre mantuvo una estrecha

¹³⁸ A los artistas que se relacionan con estos nuevos mecenas se les requiere que interpreten los temas a través de su estética personal, se les ofrece la deseada libertad creativa. Se afirma que el arte es una idea mental y que los artistas nos propician la manifestación de la belleza por lo que su actividad es elevada y no tan solo mecánica. La creación mental y el diseño son entendidos como cualidades excepcionales, propias de genios cuando se trata de artistas muy dotados.

¹³⁹ Del Olmo, José Luis Parrado, *Talleres Escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, p.17

relación con el mecenazgo de la Iglesia. En este clima ideológico predominantemente religioso y dentro del sistema de producción artística existente en la época, los límites entre arte y artesanía se vuelven difuminados a menudo. Al ser contrastada con la escultura italiana de entonces, con valores ideológicos distintos y más intelectualizados, la escultura española nos parece más cercana a la artesanía por su exagerada repetición de tipos e imágenes en los talleres y escuelas del momento. Siguiendo a Parrado del Olmo, “en la artesanía, la variedad de fórmulas es muy limitada, al tender hacia la repetición mecánica de unos modelos previamente desarrollados”¹⁴⁰ muy a gusto de la clientela menos exigente en cuestión de novedades estéticas. La repetición de las formas más deseadas, ideadas por artistas más creativos, conlleva a una evolución lenta de las formas escultóricas, a una producción cuantitativa condicionada además por su función, predominante, religiosa. Según el mismo autor, la escasa evolución de los tipos en muchos maestros y escuelas es prueba de la ausencia de una “idea mental” en permanente evolución – el fundamento de la creación artística propiamente dicha.

Por lo general, en la escultura en madera del siglo XVI se advierte “una búsqueda de la producción cuantitativa” y “un utilitarismo basado en su predominante función religiosa.”¹⁴¹ La casi inexistencia de tratados teóricos sobre la escultura es síntoma de un clima artístico alejado de las inquietudes italianas provocadas por el Renacimiento. Siguiendo aún a Parrado del Olmo:

Sólo los grandes maestros, muchos de ellos procedentes de Italia, participan de la preocupación intelectual existente en los escultores italianos del Renacimiento. La creación de un canon, la posición personal ante los problemas de la individualización de los tipos humanos, la dialéctica entre arte como imitación objetiva de la realidad y arte como idea mental, o la adaptación a la función religiosa (“el decoro”) o bien la superación de esta necesidad a través de la imposición de un modelo personal.¹⁴²

En un clima de muy reducida especulación teórica se valora más la pericia artesanal de los escultores. Además, en algunas ocasiones de subcontratos entre artistas se paga al escultor según la cantidad (por pies de imaginería) variando el precio de acuerdo con la calidad técnica del autor.¹⁴³ No puede extrañarnos si no olvidamos

¹⁴⁰ *vid. Ibidem.*, p. 18.

¹⁴¹ *Vid. Ibidem.* P. 19.

¹⁴² *Vid, ibidem*, p. 19.

¹⁴³ Sobre este punto, *vid ibidem*, p. 20.

que además de que el escultor a la hora de decidir sus obras se vea a menudo fuertemente condicionado por los dictados ideológicos impuestos por la iglesia, esté también abierto a realizar obra bien determinada e ya dibujada y contratada por otro escultor o pintor, o incluso a terminar la obra planeada de otro escultor entretanto dejada.

Sin embargo, a la par de expresiones de escultor experto, hábil, buen oficial, se utilizan también otras expresiones como sabio o docto conferidas a la actividad del artista. Hubo maestros creadores de nuevas fórmulas artísticas, creadores de formas y tipos que habrían de ser seguidos por otros escultores menos dotados o cultos. Algunos se definían como maestros en el arte de la escultura y dibujo por lo que se consideraban aptos para diseñar y desarrollar creativamente sus formas escultóricas. A veces se menciona sobre la obra que “está muy bueno y perfecto y muy al natural”¹⁴⁴ lo que es señal del gusto por el buen acabado técnico y también del interés por la objetividad de la interpretación en las escenas y figuras presentadas, la proporción de los cuerpos y sus trazos más expresivos, valorándose la idea artística basada en la figuración como imitación de la naturaleza. Al “estar puesta en razón” la obra escultórica se presentaría bien proporcionada, componiéndose según los dictámenes de la justa representación de las figuras dentro de los cánones antropométricos vigentes o afectos a un escultor determinado. Siguiendo a Parrado Del Olmo:

[...] se advierte cómo se van cambiando las proporciones desde Bigarny y su relación con el canon de Pomponio Gáurico, y la proporción vitrubiana de Berruguete o las romanistas de mayor ampulosidad de Becerra y el romanismo.”¹⁴⁵

En la producción escultórica de la época encontramos personalidades artísticas tan contrastadas como entre escultores que habían estado en Italia para profundizar sus conocimientos o venidos desde otros centros artísticos más desarrollados y los que incluso eran analfabetos y siempre hicieron su aprendizaje dentro de marcos geográficos limitados. Aunque entre todos, (más artistas y también artesanos) se encuentran maestros productivos, a los primeros pertenece la evolución de los tipos y desarrollos expresivo-formales en el lenguaje escultórico figurativo de entonces, tanto por las influencias artísticas y escultóricas que traen desde sus orígenes como por sus perfiles creativos.¹⁴⁶

La creación escultórica personal estaba condicionada a menudo por la necesidad de producir en cantidad y de acuerdo con la noción de un utilitarismo basado en la función religiosa, dentro el marco del sistema gremial ya por sí limitador

¹⁴⁴ Sobre este tema es interesante leer a José Luis Parrado del Olmo en *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, cap. 1 y 2.

¹⁴⁵ *Vid. Ibidem*, p.22.

Exemplo de tratado de Juan de Arfe

¹⁴⁶ Se puede pensar en Filipe de Bigarny, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Juan de Juni, Esteban Jordán...

de la novedad. El tipo de taller del siglo XVI implanta un sistema artesanal muy organizado para tener gran capacidad de contratación. Su organización permitiría mayor acción del taller bajo los dictámenes creativos del maestro ante el gran número de obras contratadas. Muchas de estas obras dibujadas e ideadas por el maestro salieron sin embargo de las manos de sus ayudantes permanentes o incluso de circunstancia, con más probabilidad si en el contrato no se le obligaba a ejecutarlo él mismo. Los oficiales menos acostumbrados al diseño del maestro-escultor, los cuales trabajando de taller en taller estarían en contacto con tradiciones distintas, presentaban el riesgo para el maestro de poder influir negativamente en la uniformidad de su propio estilo o en la calidad de las obras realizadas por su taller. Este sistema de trabajo no evitó por veces que se hicieran obras despersonalizadas o de desigual mérito técnico escultórico. Sin embargo, para los oficiales jóvenes la posibilidad de trabajar en distintos talleres y junto a distintos y buenos maestros era una ganancia de conocimientos y experiencia.

Al mismo tiempo que de una mayor demanda de grandes obras de imaginería, grandes retablos y sillerías de coro, el taller medieval evolucionó hasta el apareamiento del taller individual del escultor imaginero durante el periodo del arte gótico. Tras la aparición apareamiento de las botteghe italianas a partir de la segunda mitad del siglo XIV y sus siguientes desarrollos, la organización del taller castellano del siglo XVI resulta tanto de la tradición del taller medieval como, en los ejemplos de maestros escultores de mayor y más novedoso desarrollo artístico, de las botteghe italianas. Pero, por lo general, si exceptuamos los escultores españoles que habían estado en Italia, los talleres españoles de entonces siguen procediendo del tipo de taller del último gótico, basados en una concepción fundamentalmente artesanal y casi exclusivamente relacionados con la demanda de obras religiosas para la Iglesia o para particulares.

Esos talleres artesanales presentaban una organización gremial. Dirigidos por un maestro, eran lugar de producción escultórica propia y también escuela de aprendizaje para los jóvenes interesados por el oficio. Cuanto mayor el prestigio social y artístico del maestro más e importantes obras serían contratadas y los solventes aprendices interesados en aprender el oficio con un buen maestro buscarían su taller. Sobre el ámbito del aprendizaje y de la organización del taller podemos leer con Parrado del Olmo:

Entre aprendiz y maestro hay unas relaciones de derechos y deberes, especificadas en los documentos de las cartas de aprendizaje. Los del aprendiz son [...] ser enseñado en el oficio en el plazo previsto, para lo cual tenían que conocer los recursos técnicos del mismo, incluyendo el dibujo.[...] Se especifica en muchas ocasiones que el maestro debe enseñar el oficio al aprendiz "sin encubrirle nada".¹⁴⁷

El aprendiz se obligaba a obedecer al maestro en las actividades honestas y relacionadas con el oficio, ayudándole en el trabajo que se le encargue dentro de la

¹⁴⁷ Vid. *Ibidem*, p. 31.

Resulta esclarecedor leer la obra citada para la comprensión del tipo de taller castellano del siglo XVI, en todo similar a los restantes talleres del espacio peninsular.

actividad diaria de obrador. Quedándose en la casa del maestro durante el tiempo de su aprendizaje, sus padres pagarían por su periodo de enseñanza de acuerdo con el precio acordado. Al final, el aprendiz debería salir diestro en el oficio u oficios entrenados y pasaría a trabajar como oficial en el mismo taller o en otros. Algunos se quedarían trabajando para un mismo maestro cuando éste tenía capacidad para contratar grandes obras y en distintos lugares, llegando a ser sus ayudantes más próximos y sustituyéndole en distintas tareas y labores. Otros buscarían otros talleres de la ciudad o de otras localidades para seguir trabajando como oficiales, hasta conseguir la oportunidad de empezar con su propio taller.¹⁴⁸

En los distintos talleres, el oficial contratado por el maestro aceptará realizar la obra según los dictámenes de éste. Algunos ayudantes oficiales pasaban a trabajar de un taller al otro sin aparentes dificultades de adaptación a los estilos y técnicas de los distintos maestros, 'ofreciendo su conocimiento 'mecánico' de la técnica a los dictados de las ideas de los maestros para los que trabajan'. Dentro del continuo trasiego de oficiales, ya sea entre talleres de la misma ciudad o región o entre ciudades y regiones, se encuentran incluso oficiales de distintos orígenes europeos – en Castilla (del siglo XVI) se señalan flamencos, picardos, borgoñones o alemanes.¹⁴⁹ Futuros maestros han empezado a trabajar como oficiales antes de poder independizarse. Posiblemente hicieron la imaginiería necesaria para obras contratadas por maestros ensambladores o pintores, de acuerdo con sus proyectos y actuando técnicamente como maestros buenos¹⁵⁰ o participando en los proyectos desde su creación inicial.

El sistema gremial se basaba en un sistema más proteccionista en lo cual el maestro garantizaba el sustento de sus ayudantes a lo largo de la duración del taller, lo que hacía con que la permanencia de los oficiales fuera más duradera. Al contrario, el flujo permanente de oficiales entre los talleres y las distintas regiones europeas resulta más de las condiciones de trabajo dentro del *verlag* sistem, la oferta de empleo depende más de la necesidad de realizar alguna obra dentro de un plazo determinado y el taller, al no conseguir hacerlo, echa mano del número de ayudantes necesario por tiempo determinado, o bien porque el taller tiene cargas continuas.

Se rastrea a menudo la presencia de oficiales de confianza del maestro que lo sustituyen en el taller siempre que necesario. La cantidad de obras importantes contratadas obligaba a viajar frecuentemente y a organizar talleres en los locales. Dentro del flujo más visible de oficiales entre talleres, cualquier oficial podía trabajar para un maestro y a continuación con otro. Esto indica que a los escultores se les pedía capacidad para interpretar las formas y estilos de los distintos maestros, lo que quiere

¹⁴⁸ Tilman Riemenschneider llegó a Würzburg como oficial entrenado, lo que quiere decir que había terminado ya su periodo de aprendizaje en un taller y había viajado y trabajado como oficial durante cierto tiempo. Este periodo de viaje que podía durar dos años como mínimo, podría servir para adquirir más conocimientos y llevar los estilos y nuevas aportaciones a las distintas regiones. Además les permitiría descubrir otras ciudades y nuevas posibilidades de trabajo. Según parece, T. Riemenschneider viajó por el Alto Reno y estuvo en Ulm.

¹⁴⁹ Parrado del Olmo, *vid. ibidem.*, p. 36

¹⁵⁰ Parrado del Olmo, *vid. ibidem.*, p.37: Juni posiblemente hizo la imaginiería para Guillén Doncel (ensamblador), trabajando para él con gran libertad.

decir que el estilo de los maestros más creativos sería personal pero que la ejecución material estaría, en la mayoría de los casos, a cargo de sus ayudantes, limitándose éstos a transponer para la madera los modelos creados por el maestro del modo más objetivo posible. Los aprendices en modestas labores y los oficiales en la tarea del taller serían los autores de la ejecución escultórica del modelo.

Al observar algunas obras ya atribuidas con seguridad, es posible dar cuenta de las diferencias de carácter técnico y expresivo que se advierten en elementos de un mismo complejo escultórico. Acaso por la intervención de oficiales de gran valía o de distinta proveniencia del maestro o incluso por la menor capacidad escultórica de los ayudantes de su taller o de circunstancia.

Siguiendo a Parrado del Olmo:

Por lo tanto, hay que pensar que el maestro estaría creando modelos a través de dibujos, y/o de pequeñas esculturas de yeso, barro y en algún caso, a la cera. Estos dibujos y estas piezas eran las que los oficiales copiaban. Este concepto [...] se basa en un criterio idealista del arte. Lo importante es la idea mental, la creación, y por lo tanto ésta es la que se plasma a través del modelo. La ejecución definitiva la puede hacer un artesano oficial, que sepa copiar, que tenga habilidad técnica.¹⁵¹

Alonso Berruguete, “que no consta que haya hecho ningún trabajo en madera”¹⁵², hubo de contar con la ejecución práctica de oficiales especializados en la labor escultórica para la interpretación de sus modelos. Sin embargo se advierten deficiencias técnicas evidentes en alguna obra¹⁵³, señal de un copiar torpe sin comprensión de las nuevas pautas formales practicadas por el maestro.

¹⁵¹ *Vid ibidem*, p.47.

¹⁵² Parrado del Olmo, *vid. ibidem.*, p.47.

¹⁵³ Parrado del Olmo refiere la de el retablo de San Benito. *Vid. Ibidem*, p.47.

1.14 Citas

1. Marco Meneguzzo, *La Scultura Lingua Nuova*, en *La Scultura Italiana del XXI secolo*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2010.(13)
2. Germain Bazin, *Présence de la Sculpture, du paléolithique à nos jours*, VNU Books International, Amsterdam 1981, (p.53).....(14)
3. Juan Bordes, *La Figura, teatro y paisaje*, EDIRCA, Las Palmas de Gran Canaria, 1991 (p. 21).....(15)
4. Juan Bordes, *ibídem* (p. 21)(18)
5. Katsura Funakoshi, *The Japan Times on line / C. B. Lidell*, (<http://search.japantimes.co.jp/>)(20)
6. Peter Senoner, *Peter Senoner im Gespräch mit Silvia Höller*, (www.petersenoner.com)(20)
7. (Nota del autor)
8. (Nota del autor)
9. (Nota del autor)
10. (Nota de autor)
11. Valeriano Bozal, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, Visor Distribuciones-Ediciones, Madrid 1987. (pp. 65,66)31
12. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, Editorial Tecnos, Madrid 1998. (p. 301)32
13. *Ibídem*, (p. 302)32
14. Anne Cauquelin, *Les Théories de l'Art*, Presses Universitaires de France, Paris 1998. (p. 18)32
15. Moshe Barasch, *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid 1999 [5ª edición]. (p. 18)33
16. Luc Ferry, *Le Sens du Beau, aux origines de la culture contemporaine*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1998. (p. 28)33
17. Anne Cauquelin, *vid. op. cit.*, (pp 38, 39)34

18. Dino Formaggio, <i>Arte</i> , Editorial Presença, Lisboa 1985. (p. 33)	34
19. Anne Cauquelin, <i>vid. op. cit.</i> , (p. 42)	35
20. Wladislaw Tatarkiewicz, <i>Histoira de la Estética</i> , Ediciones Akal, Madrid 2000 [2ª edición]. (p. 163)	35
21. <i>Ibidem.</i> (p. 151)	36
22. <i>Ibidem.</i> (pp. 150, 151)	36
23. Jacques Larfouilloux, <i>Sculpture et Philosophies</i> , éditions Arguments, Paris 1999. (pp. 67-88)	36
24. Wladislaw Tatarkiewicz, <i>vid. op. cit.</i> , (p. 148)	37
25. Moshe Barasch, <i>vid. op. cit.</i> , (p. 107)	38
26. <i>Ibidem.</i> (p. 110)	39
27. <i>Ibidem.</i> (p. 113)	40
28. (nota del autor)	
29. (nota del autor)	
30. Moshe Barasch, <i>vid. ibidem.</i> (p. 190)	41
31. Valeriano Bozal, <i>vid. op. cit.</i> (pp. 114, 115)	41
32. <i>Ibidem.</i> (p. 276)	41
33. Germain Bazin, <i>vid. op. cit.</i> (p. 205)	42
34. <i>ibidem.</i> (p. 232)	42
35. Moshe Barasch, <i>vid. op. cit.</i> (p. 162)	42
36. (nota del autor)	
37. (nota del autor)	
38. Germain Bazin, <i>vid. op. cit.</i> (p. 232)	43
39. (nota del autor)	
40. Moshe Barasch, <i>vid. op. cit.</i> (p. 171))	44

41. <i>Ibidem.</i> (p. 179)	44
42. Valeriano Bozal, <i>vid. op. cit.</i> (pp. 139, 140)	45
43. Moshe Barasch, <i>vid. op. cit.</i> (p. 138)	45
44. <i>ibidem.</i> (p. 185)	46
45. <i>ibidem.</i> (p. 186)	45
46. <i>ibidem.</i> (p. 186)	46
47. <i>ibidem.</i> (p. 187)	46
48. Germain Bazin, <i>vid. op. cit.</i> (pp. 231, 234)	47
49. Valeriano Bozal, <i>vid. op. cit.</i> (p. 143)	48
50. Moshe Barasch, <i>vid. op. cit.</i> (p. 239)	48
51. <i>Ibidem.</i> (p. 267)	49
52. <i>Ibidem.</i> (p. 268)	50
53. <i>Ibidem.</i> (p. 271)	50
54. <i>Ibidem.</i> (p. 282)	50
55. <i>Ibidem.</i> (p. 281)	51
56. Georges Didi-Huberman, <i>Le Cube et le Visage, Autour d' une sculpture</i> <i>D' Alberto Giacometti, Éditions Macula, Paris 1993.</i> (p. 219)	52
57. <i>Ibidem.</i> (p. 219)	52
58. <i>Ibidem.</i> (p. 221)	52
59. (nota del autor)	
60. Luc Ferry, <i>vid. op. cit.</i> (p. 19)	59
61. (nota del autor)	
62. (nota del autor)	
63. Wladislaw Tatarkiewicz, <i>Histoira de la Estética, Ediciones Akal,</i> Madrid 2000 [2ª edición]. (p. 65)	60

64. <i>Ibidem.</i> (p. 76)	61
65. <i>Ibidem.</i> (p. 82)	61
66. Luc Ferry, <i>vid. op. cit.</i> (p. 36)	62
67. <i>vid. ibidem.</i> (p. 36)	62
68. Wladislaw Tatarkiewicz, <i>Historia de Seis Ideas</i> , Editorial Tecnos, Madrid 1998. (p. 343)	65
69. Luc Ferry, <i>vid. op. cit.</i> (p. 11)	65
70. Suzi Gablik, <i>Has Modernism Failed?</i> , Thames and Hudson, London 1984. (p. 21)	67
71. (nota del autor)	
72. (nota del autor)	
73. Constantino Gañán Medina, <i>Técnicas y Evolución de las Técnicas de la Imaginería Polícroma en Sevilla</i> , Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999. (p. 81)	77
74. Agustín Bustamante García, <i>El Canon en la Escultura Española del Siglo XVI</i> , en <i>La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español</i> , Departamento de Historia del Arte <i>Diego Velásquez</i> , (C.S.I.C), V Jornadas de Arte, Editorial Alpuerto, Madrid 1993. (p. 81)	77
75. <i>Ibidem.</i> (p. 82)	78
76. <i>Ibidem.</i> (p. 83)	78
77. (nota del autor)	
78. (nota del autor)	
79. Agustín Bustamante García, <i>vid. op. cit.</i> (p. 84)	79
80. (nota del autor)	
81. Agustín Bustamante García, <i>vid. op. cit.</i> (p. 86)	79

82. <i>Ibidem.</i> (p. 90)	80
83. <i>Ibidem.</i> (p. 84)	81
84. Domingo Sanchez-Mesa Martín, <i>Técnicas de la Escultura</i> <i>Policromada Granadina</i> , Universidad de Granada, 1971. (pp. 17, 18)	81
85. Jesús Urrea, <i>Gregório Fernández, 1576-1636</i> , (Introducción), Fundación BSCH, Madrid 1999. (p. 13)	83
86. (nota del autor)	
87. (nota del autor)	
88. Jesús Urréa, <i>vid. op. cit.</i> (p. 13)	84
89. Cristóbal Bélda Navarro, <i>Francisco Salzillo, imágenes</i> <i>de culto</i> , Fundación BSCH, Madrid 1998 (pp. 38, 39)	85
90. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 53)	86
91. (nota del autor)	
92. (nota del autor)	
93. (nota del autor)	
94. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 42)	95
95. <i>vid. ibidem.</i> (p. 53)	96
96. (nota del autor)	
97. (nota del autor)	
98. (nota del autor)	
99. (nota del autor)	
100. Domingo Sánchez-Mesa Martín, <i>vid. op. cit.</i> (p. 16)	100
101. <i>vid. ibidem.</i> (pp. 17, 18)	100
102. <i>ibidem.</i> (p. 10, 11)	101

103. <i>ibidem.</i> (p. 13)	101
104. <i>ibidem.</i> (p. 13)	101
105. Manuel Arias Martínez, Luis Luna, <i>Alonso Berruguete. El Artista y el Retablo de San Benito</i> , Museo Nacional de Escultura, Valladolid. (p. 18)	103
106. <i>ibidem.</i> (pp. 19, 20)	103
107. <i>ibidem.</i> (p. 22)	104
108. Jesús Maria Párrado del Olmo, <i>Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León</i> , Universidad de Valladolid, 2002. (pp. 46, 47)	106
109. <i>ibidem.</i> (p. 18)	106
110. <i>ibidem.</i> (p. 25)	107
111. (nota del autor)	
112. AA.VV. <i>El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, Historia y Restauración</i> , Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León 2001. (pp. 13 – 147)	113
113. <i>ibidem.</i> (p. 45)	113
114. <i>ibidem.</i> (p. 22)	114
115. <i>ibidem.</i> (p. 45)	116
116. AA.VV. <i>El Retablo Mayor de Astorga, vid. op. cit. , (pp. 165 – 189)</i>	117
117. <i>ibidem.</i> (p. 166)	117
118. (nota del autor)	
119. (nota del autor)	
120. (nota del autor)	

121. Guido Giubbini, <i>La Escultura en madera</i> , en <i>Las Técnicas Artísticas</i> Ed. Cátedra, Madrid 1997. (p. 15).....	123
122. Michael Baxandall, <i>The Limewood Sculptors of Renaissance Germany</i> , Yale University Press 1980.	123
123. Guido Giubbini, <i>vid. op. cit.</i> (p. 16)	124
124. (nota del autor)	
125. Guido Giubbini, <i>vid. op. cit.</i> (p. 16)	124
126. Domingo Sánchez-Mesa Martín, <i>vid. op. cit.</i> (p. 10)	124
127. (nota del autor)	
128. (nota del autor)	
129. (nota del autor)	
130. Marco Tonelli, <i>La più mirabil cosa, Teoria della statua da Donatello a Rodin</i> , De Luca Editori d' Arte, Roma 2006. (p. 11)	135
131. <i>ibidem.</i> (p. 16)	137
132. <i>ibidem.</i> (p. 16)	137
133. (nota del autor)	
134. Marco Tonelli, <i>vid. op. cit.</i> (p. 15)	138
135. <i>ibidem.</i> (p. 15)	139
136. (nota del autor)	
137. (nota del autor)	
138. (nota del autor)	
139. José Luis Parrado del Olmo, <i>vid. op. cit.</i> (p. 17)	143
140. <i>ibidem.</i> (p. 18)	144
141. <i>ibidem.</i> (p. 19)	144

142. <i>ibidem.</i> (p. 19)	144
143. <i>ibidem.</i> (p. 20)	144
144. (nota del autor)	
145. José Luis Parrado del Olmo, <i>vid. op. cit.</i> (p. 22)	145
146. (nota del autor)	
147. José Luis Parrado del Olmo, <i>vid. op. cit.</i> (p. 31)	146
148. (nota del autor)	
149. José Luis Parrado del Olmo, <i>vid. op. cit.</i> (p. 36)	147
150. <i>ibidem.</i> (p. 37)	147
151. <i>ibidem.</i> (p. 47)	148
152. <i>ibidem.</i> (p. 47)	148
153. <i>ibidem.</i> (p. 47)	148

II Materia y Técnicas

2. 1. Desde el contexto cultural y artístico actual

Casi todas nuestras ideas sobre el arte son recientes. Al mirar hoy una obra escultórica pensamos que es producto de una mente singular y de una mano singular, desde el principio hasta el final en su quehacer. Nuestra noción de originalidad como premisa fundamental del arte y de la enseñanza del arte es propia del siglo XX. Pero al terminar el Medievo y entrados en el Renacimiento, en los talleres de escultura varias manos participaban en una misma obra. Esta colaboración artística obligaba a una uniformidad en los procedimientos técnicos y necesitaba la uniformidad en el estilo formal. La enseñanza artística y el oficio buscaban transmitir los conocimientos y el pensamiento adecuados a la práctica de la escultura dentro de las normas vigentes en la época. Desde el inicio en el taller de un maestro, el aprendiz habría de adquirir las técnicas auxiliares y las fundamentales en el trabajo escultórico con la madera, estar familiarizado con el modo y estilo de su maestro, con el mundo de formas escultóricas preferidas por él o su entorno artístico. Debía dominar el estilo y el modo de su maestro antes de buscar el suyo, en caso de que empezara con un taller propio. El aprendizaje fundamentado en la copia, en imitar los modelos y ejercitar los procesos para dominar los medios, la mano, la forma tridimensional en su volumen y composición preparaba a oficiales y ayudantes para realizar las tareas con más o menos calidad y maestría. Sin embargo y dentro de las convenciones formales y de estilo a seguir o a respetar, los oficiales tenían su mano, su intuición y personalidad, las cuales se revelan sutilmente en las obras producidas por el taller e ideadas por el maestro.

Hoy en día valoramos la originalidad en la forma e idea, incluso del medio y de la materia. Para el escultor de finales del Gótico el mérito artístico basado sólo en la originalidad no tendría sentido. No había distinción entre arte y oficio, entre idea y quehacer escultórico. El oficio era muy importante – la carpintería (construcción) de los paneles o de los altares, el desarrollo del entalle, la calidad de los pigmentos, las técnicas pictóricas, el dorado, la punción, nos dicen como era de valorado el saber práctico, la maestría y el uso apropiado de los materiales y herramientas. Todos los materiales que se utilizaban eran hechos o preparados por el maestro y sus ayudantes. Toda la obra realizada tenía que ser bien concebida, bien hecha y durable, según las normas y prácticas establecidas dentro de cada Gremio y conforme al contrato firmado. [fig. 28]

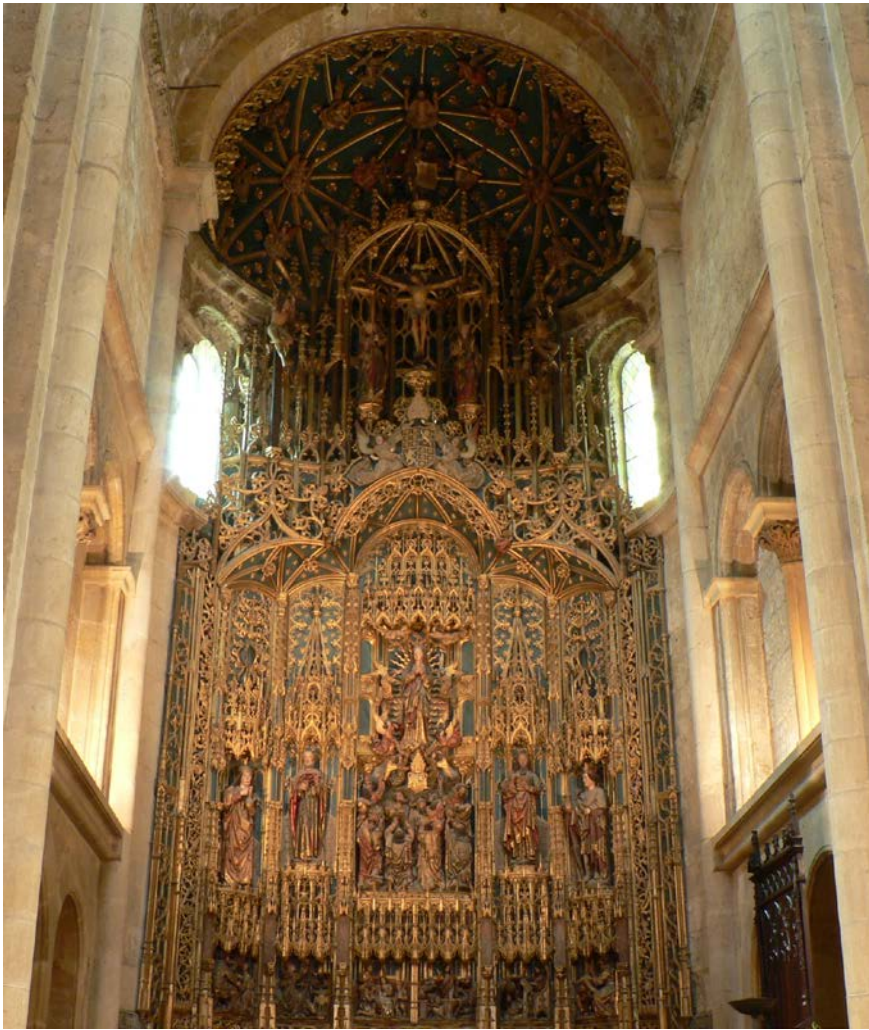


Fig. 28

O. de Gand, J. d' Ypres, *Altar Mayor*, 1499-1508. Catedral vieja (altar en su sitio original). Coimbra.

Este tipo de producción escultórica, su ambiente cultural, creativo y productivo específicos, herencia del Medievo, se va a mantener en varias zonas europeas a lo largo del Renacimiento italiano y siglos siguientes, incluso hasta el siglo XVIII. Como ejemplo el caso del benedictino Frei Cipriano da Cruz, que en el Portugal de comienzos del setecientos sigue utilizando el tronco hueco y los procedimientos técnicos característicos de finales del Medievo y del cuatrocientos. En términos generales, el ahuecado podía quedarse a la vista u ocultarse con una tapa, pero la forma escultórica compuesta estaba muy limitada por el volumen de la sección del tronco utilizada, evidenciando su carácter monóxilo. El ambiente cultural y artístico dominante en varias zonas alejadas de los grandes centros del arte o más periféricas con relación a los movimientos estéticos más innovadores, ayudó en general al mantenimiento del sistema de taller y producción similar o aproximado al gremial, y a desarrollos formales

destinados a satisfacer los gustos poco informados y exigentes en bastantes casos, incluso en Italia. España es un caso paradigmático por el predominio casi exclusivo del tema religioso en la estatuaria hasta el Barroco, con la cual se ha investigado la eficacia de la representación plástica de asuntos divinos a menudo a través de la escultura en madera. Otro caso paradigmático es la escultura alemana y la pervivencia de las formas del Gótico hasta más tarde, en un lenguaje escultórico en que la madera es el material omnipresente y la producción de la escultura en madera alcanza gran nivel tecnológico y formal hasta la Reforma Protestante. [fig. 29]



Fig.29

Veit Stoss, *La Anunciación* (pormenor), 1517-1518. Lonrezkirche, Nuremberga, Alemania.

Al contrastarse la práctica escultórica en madera hasta el Barroco y la práctica desarrollada a lo largo del siglo XX, dentro la interpretación imitativa de la figura, nos damos cuenta de que los conceptos de *sujeto*, *autoría* y *lenguaje* son cualitativamente distintos. Durante la vigencia del sistema gremial y posteriormente, la producción escultórica se desarrolla en el seno del taller. Los conocimientos y experiencias de taller se sumaban generación tras generación y cada maestro legaba su saber a su taller, favoreciendo el mantenimiento o desarrollo de las técnicas artísticas.¹⁵⁴ Al contrario, el escultor moderno busca fundamentalmente su vitalidad personal, y esta, a menudo, se ha construido destruyendo lo que se hecho. Además, la práctica escultórica era más bien una práctica de taller, resultado de la participación de artesanos, ayudantes, pintores y escultores. Olvidada a causa de la institucionalización del modelado en la enseñanza academicista, la práctica de la escultura en madera reaparecerá, en el siglo XX, bajo la ideología de la práctica de la talla directa [fig. 30].

¹⁵⁴ A partir del siglo XVII, las formas y maneras de trabajar se vuelven cada vez más personales y adecuadas a los intereses estéticos del artista. La rigidez gremial, mantenida desde la Edad Media, pierde progresivamente su validez.

Así, la escultura en madera, policroma o a la *madera vista*, saldrá de la manos del escultor-autor, lo cual será responsable por la talla y por la policromía, afirmándose un purismo escultórico olvidado. [Est. 22]



Fig. 30

Ossip Zadkine, *Orfeo* (pormenor), 1930. Madera tallada.

Se recuperan las técnicas de la talla directa, los procedimientos constructivos europeos o ajenos, lo herramental. Al alejarse de lo estrictamente imitativo, el quehacer escultórico ha olvidado los recursos expresivos propio de la representación naturalista policroma, hondamente desarrollados hasta el siglo XIX y reinventa la figuración [Est. 23]. En el plan de la forma, las diversas tentativas vanguardistas van a buscar la pureza perdida, ya se trate de la escultura griega arcaica, la mesopotámica, la precolombiana, o la escultura negra [Est. 24]. Además, la investigación abstracta ha proporcionado nuevos procedimientos a la figuración y ha influido en sus renovaciones expresivas. Simultáneamente, el arte escultórico se relaciona con la naturaleza y la materia de un modo enteramente nuevo. A la desvalorización de las propiedades de la madera para la representación de la realidad, sucede la valorización de sus características intrínsecas [Est. 25]. El respecto por los materiales invade el pensamiento escultórico y la realidad concreta de la materia, sea tronco, viga, tablero o simple trozo, va a influir en la idea y en la forma escultórica figurativa.

También el uso del color y de la policromía es revisado, en el seno de la investigación del lenguaje escultórico. A la par del puntual mantenimiento de la práctica del enmascaramiento de la madera, el color se ha aplicado directamente sobre el soporte, total o parcialmente, de modo más figurativo o más abstracto, aprovechando materiales antes utilizados o innovando y abriéndose al experimentalismo. [Est. 26]

La escultura figurativa en madera, ya policroma o no, ha evolucionado en sus planteamientos estéticos y en el plan de las técnicas y procedimientos, revisando permanentemente la herencia europea, se abriendo a herencias ajenas, al espíritu constructivo y experimental. Contrastada con la lenta evolución de sus técnicas y planteamientos hasta el siglo XIX, su evolución en el siglo XX se constituye como un enriquecimiento que torna aún más interesante y compleja la práctica y la teoría de la escultura figurativa en madera europea, en sus formas, materiales y técnicas. [fig. 31]



Fig. 31

Manolo Valdés, *Lillie* (pormenor), 2006. Madera policromada.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.1)



Est. 22

Ernst Barlach, *Der Einsame*, 1911. Madera tallada.



Est. 23

Ossip Zadkine, *Le Sculpteur*, 1939-1940. Madera tallada y policromada.



Est. 24

Karl Schmidt-Rottluff, *Cabeza de Hombre*, 1917. Madera pintada.



Est. 25

Ronald Moody, *Midonz*, 1937. Madera de Olmo.



Est. 26

Coskun, *Femme Blanche*, 2006. Madera policromada.

2.2 Las cuestiones técnicas

En un tiempo como el actual, en que el espíritu de creación es personal y abierto a toda y cualquiera influencia técnica y histórica, el conocimiento de la evolución de las técnicas artísticas en el ámbito de la escultura en madera se revela extremadamente interesante.

A lo largo de su historia y sobretodo hasta el surgimiento de la prensa, la difusión de estos conocimientos se ha visto dificultada a menudo, sea por el secreto de taller, sea por la falta de los medios de difusión y consecuente pérdida de información o su fraccionamiento [fig. 32]. A partir del Renacimiento se incrementa progresivamente el número de Tratados artísticos, a partir del estudio de los autores clásicos y de una mayor difusión de las recetas de taller.¹⁵⁵ Además, con el nuevo estatuto del artista se concede mayor libertad en el desarrollo de recetas, métodos y técnicas más personales. Los Tratados suelen estar más bien dedicados a cuestiones bastante especializadas, son “el producto de una época muy concreta donde las aspiraciones tanto estéticas como técnicas de los artistas quedan perfectamente reflejadas”.¹⁵⁶ No suelen dedicarse a aspectos de las técnicas de la talla o del modelado ya que eran conocimientos adquiridos normalmente en el seno de la enseñanza gremial, perfectamente estructurada, y presentaban un bajo grado de evolución. [fig. 33]

Los conocimientos y experiencias de taller se sumaban generación tras generación y cada maestro legaba su saber a su taller, favoreciendo el desarrollo o mantenimiento de las técnicas artísticas. Incluso, el sistema de enseñanza y de producción gremial se justificaba plenamente a sí mismo en su contexto:

Es prácticamente imposible que las técnicas de antiguos maestros, se mantengan, transmitan y conserven puras a través de los tiempos, ya que los factores distorsionados son muchos. A veces, se cree en esta pureza de las técnicas, pero los estilos y los artistas cambian con el tiempo y con ello sus métodos que, junto con los materiales, se van amoldando a las nuevas exigencias estéticas de cada época. Una buena herencia técnica posibilitaba a un buen artista la creación de obras hermosas con una calidad envidiable, del mismo modo que a un artista mediocre, le aportaba el nivel mínimo necesario de estabilidad y calidad que le permitiese

¹⁵⁵ C. Gañán Medina comenta que “paradójicamente, se sabe más sobre técnicas antiguas, que de otra más modernas. Se tiene... una información más fidedigna sobre métodos y técnicas artísticas en Europa del periodo que abarcan los siglos XIII al XVI [período de mayor control gremial sobre las técnicas y calidad de los materiales], que de los siglos XVII –sobretodo sus últimos años-, XVIII y XIX.” (vid. op. cit., p.71.).

¹⁵⁶ vid. *ibidem.*, p. 72. (El autor refiere los Tratados de Pacheco y Palomino como siendo los Tratados españoles más importantes).

sobrevivir. Finalmente y en el mejor de los casos, es una herencia técnica la que posibilitará la evolución.¹⁵⁷

A partir del siglo XVII las formas y maneras de trabajar se vuelven cada vez más personales y adecuadas a los intereses estéticos del artista. [Est. 27, a,b,c] La rigidez técnica gremial mantenida desde la Edad Media pierde progresivamente su validez.



Fig. 32

Virgen del Descendimiento de la Cruz de Durro, siglo XII (pormenor de los ensambles).

Madera tallada y vestigios de policromía.



Fig. 33

Martin Hoffmann, *La Virgen con el Niño*, 1510. Madera de tilo tallada.

¹⁵⁷ Vid. *ibidem*. p. 74.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.2)



Est. 27

a) pormenor de la construcción del bloque.

Luisa Roldán, *San Ginés de la Jara*, 1692. Madera de pino y cedro policromada, ojos de cristal.



b) Pormenor del "estofado".



c) Pormenor de las “carnaciones”.

2.3 Desde el siglo XXI

En la escultura en madera policroma, la idea, la forma, la materia y el color están en interdependencia constante. A lo largo de su práctica en los talleres medievales, se va profundizando en el dominio del lenguaje y se van perfeccionando las técnicas. Más allá de la talla de la madera, el uso de los dorados, de los brillos, de la policromía, de la combinación de diversos elementos coloridos y materiales, implica un conocimiento extenso de técnicas y un dominio de sus recursos expresivos, dentro cada intención estética. La herencia medieval es la base a partir de la cual se va a desarrollar la praxis renacentista.

A lo largo de la historia del arte europeo, por lo general la madera no ha sido un material apreciado en sí mismo. En los momentos de mayor profusión de la escultura en madera, desde el románico al barroco, a menudo la madera es alterada, modificada o ocultada en su presencia, no potenciando sus calidades intrínsecas, como sucedió con el mármol y el bronce, considerados estos los materiales nobles de la escultura, a partir del Renacimiento.

La valoración de la madera como materia escultórica, de sus valores cromáticos, texturales, su apariencia concreta y diversa de naturaleza arbórea, es afín al arte del siglo XX.

Aunque la producción escultórica en madera se hizo desde tiempos muy antiguos, se perdió completamente por la naturaleza de la materia ante los fenómenos climatéricos y biológicos. Las esculturas de madera más antiguas y conocidas son las encontradas en los tesoros funerarios de Suméria y de Egipto, relacionadas con los ritos religiosos. Practicaban el ensamblaje y utilizaban los postizos. [Est. 28]

La escultura medieval reutiliza la madera sistemáticamente, retomando las técnicas de la talla y de la policromía. Su producción se intensifica entonces en toda Europa, sobre todo a partir del siglo XI, y se va a mantener en algunas regiones por largo tiempo, asumiendo una relevancia escultórica fundamental [fig. 34]. Además de Austria, es el caso de Alemania, donde la talla de la madera se convirtió en protagonista del quehacer escultórico y se va a prolongar durante el Renacimiento hasta el Barroco y Rococó [Est. 29 a, b]. España ofrece también un ejemplo similar de utilización de la talla en madera en la escultura, omnipresente en la imaginería hasta el siglo XIX.

Por su fácil transporte, la escultura religiosa de pequeña y media dimensión, en madera, se expande y permite la comunicación de formas, técnicas y tipos iconológicos.

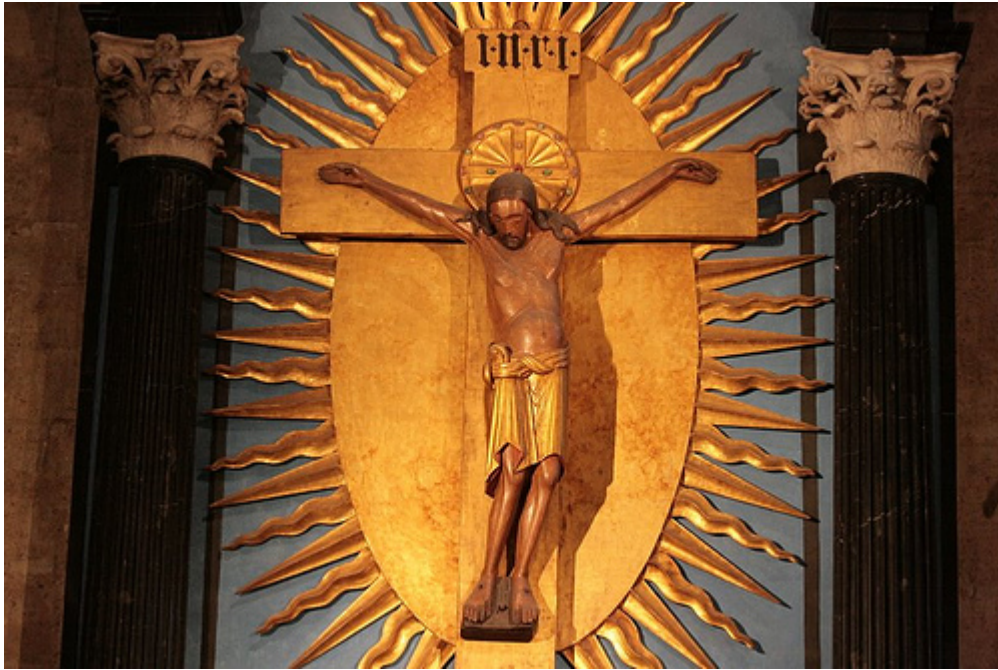


Fig. 34

El Cristo Gero, 976. Madera policromada e dorada. Catedral de Colonia.

La sencillez formal que caracteriza la escultura románica deja evidente la forma del bloque inicial de que parte, el tronco, lo que siempre que fuere necesario por sus dimensiones, se ahueca. En el período gótico, con el naciente naturalismo, mejor expresión y detalle en la figuración y una técnica de talla más desarrollada, la presencia del bloque se vuelve menos evidente, a la par de una policromía más eficaz en su intento mimético. Estas aportaciones siguen bien presentes hasta el siglo XVI, momento de la difusión del clasicismo renacentista por toda Europa.

En Italia renacentista, la madera se utilizará menos y la escultura en madera va a estar subordinada, frecuentemente, a la divulgación de la producción escultórica en los materiales nobles. Esta aceptación relativa se da igualmente en Francia y en Flandes.

Siguiendo a Corrado Maltes, “en la primera mitad del siglo XVI en Alemania meridional se producen una gran cantidad de estatuillas profanas, esculpidas en maderas compactas y de colores cálidos y uniformes, como peral, boj y nogal, que después se pulían imitando los bronce italianos contemporáneos. Pero en estos casos, más que valorización del material, se trata de dependencia estilística de una técnica considerada más noble.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ MALTES, Corrado, *Las Técnicas Artísticas*, p. 70.

En contraposición, España ofrece el desarrollo de la escultura en madera y el desarrollo de policromía, en la eficacia de un verismo extremadamente convincente, manifestado en el Barroco. La complejidad y la riqueza de la policromía empleada herencia de la escultura medieval y sucesivamente profundada, ofrece una vistosidad, un esplendor, que la madera en sí misma no permitiría evocar. [fig. 35]



Fig. 35

Gregorio Fernández, *Paso del camino del Calvario*, 1614-1615. Madera policromada.

En el Barroco y Rococo, la madera sigue siendo enmascarada, también para imitar a diversos otros materiales, como el mármol [Est. 30 a, b]. Con la llegada del Neoclasicismo, la talla deja de tener sentido en casi toda Europa.

Poco efectiva hasta el siglo XIX, la recuperación del valor de la talla va a adquirir importancia con el siglo XX. En la escultura en madera, la talla directa va a ser fundamental aunque no exclusiva. La abstracción va a crear una situación de autonomía y valoración de los comportamientos propios de los materiales. Los escultores van a adoptar otros sistemas constructivos para formalizar sus propuestas.

A la par de las corrientes estéticas que se basan en los desarrollos contemporáneos, incorporando una multiplicidad de materias nuevas y proyectándose utópicamente hacia el futuro, otras miran hacia las culturas extrañas a la cultura occidental, observando sus formas escultóricas y prácticas, en búsqueda de un tiempo

y sentido existenciales distintos a los propuestos por la civilización europea industrializada.

El primer artista que se puede mencionar es Gauguin, al ofrecer los primeros indicios del redescubrimiento del arte de los pueblos primitivos, lo que se convertiría en una de las principales causas de las revoluciones expresivas y formales del primer decenio del siglo [fig. 36] [fig. 37]. Brancusi, Epstein, Gaudier-Brseska, Ossip Zadkine [fig. 38] y los expresionistas alemanes van a adoptar la talla y los recursos formales del arte popular, arcaico y primitivo. A su vez, Ernst Barlach va a observar la herencia gótica alemana en la escultura.



Fig. 36 Paul Gauguin, *Rostros de Tahiti*, 1899. Carboncillo y papel.



Fig. 37

Fig. 37 Paul Gauguin, *Cilindro decorado de Hina*, 1892 . Madera tallada y policromada.



Fig. 38

Ossip Zadkine, *Esculturas en el Museo Zadkine*. Paris.

Si, en su origen, la escultura primitiva tiene una función religiosa o espiritual, dentro de una estilística rígidamente fijada, para los europeos sus formas revelaban una expresión escultórica de la figura no basada en el acto perceptivo sino en el conocimiento anterior de la forma, a partir de una frontalidad y esquematismo formal sugestivos y poderosos visualmente. A principio del siglo XX, van a ser los pintores expresionistas a interesarse por la talla en madera. Les gustaba la madera pintada o

policromada, bastante patinada de la escultura africana, que además ofrecía un ejemplo de una técnica olvidada por las academias del arte, la talla directa, y cuyas formas presentaban el cubo y la esfera, curvas convexas y cóncavas. En los expresionistas, la expresividad de la forma no se basa más en el análisis de la naturaleza, sino en la disposición de las formas y los volúmenes, aprendidos con la enseñanza del arte africano. Así, la escultura expresionista en madera es figurativa pero no imitativa, tampoco refinada o virtuosista, sino cruda, agresiva, centrada en la forma-escultura y la espontaneidad del acto y libertad expresiva. [Est. 31]

Picasso nos ofrece un ejemplo distinto de la influencia de la escultura africana: despoja las formas de cualquier seducción y centra su atención en la volumetría buscando lo esencial. La forma se vuelve más conceptual que descriptiva.

Fundamental en la nueva toma de conciencia de la materia y su papel en la creación escultórica es Brancusi. Reabsorbe la herencia de la talla en madera de los campesinos rumanos y el espíritu animista. El desea reanimar la materia, imbuirla de un sentido original que se refleja, de modo conceptualmente sofisticado, en sus formas.¹⁵⁹ [fig. 39]



Fig. 39

Constantin Brancusi, *El Rey de los Reyes*, 1938. Madera de roble.

¹⁵⁹ Henry Moore resalta su gran aportación a la escultura moderna: “Desde el gótico, la escultura europea ha sido invadida por musgos, cizañas y toda clase de excrecencias de superficie que han ocultado la forma por completo. La misión especial de Brancusi ha sido eliminar esa frondosidad y procurarnos una vez más la coincidencia de la forma. Para hacer esto, tuvo que concentrarse en formas directas muy sencillas...” (en *La Escultura Moderna*, de Herbert Reed, p. 180).

Va a ser a través de Brancusi que se establece una característica propia de la escultura moderna: el respeto por la naturaleza de los materiales y sus vocaciones formales, sus propiedades peculiares que condicionan a su modo el acto conformador.

La dedicación a la talla no es excesiva en la primera mitad del siglo XX pero la escultura moderna en madera es practicada en toda Europa. La madera está presente de modo tangencial en las vanguardias. Su presencia es más evidente en los caminos creativos autónomos de varios escultores interesados en el arte moderno.

La talla en Inglaterra va a tener seguidores, Henry Moore, Barbara Hepworth, que adoptan las técnicas tradicionales del bloque construido y del tronco tallado. Entre otros, Ronald Moody presenta una obra escultórica en madera singular. [fig. 40]



Fig. 40

Ronald Moody, *Johanaan*, 1936. Madera tallada.

En Italia, Marino Marini sigue las técnicas tradicionales, dentro la herencia clásica. Se cuentan también Arturo Martini [fig. 41], Pericle Fazzini [fig. 42], Vittorio Tavernari [Est. 32], Floriano Bodini [Est. 33], Lucciano Minguzzi [Est. 34] y Giuliano Vangi, entre otros. Sin embargo, son en número reducido los escultores que van a utilizar la madera como primer material para la escultura.



Fig. 41

Arturo Martini, *Maternità*, 1932.

Madera



Fig. 42

Pericle Fazzini, *Autoritratto*, 1931.

Madera (56 x 38 x 35 cm).

Más recientemente, se asiste a la reinterpretación de lo real, un modo de apropiación de la realidad, de tomarla, simbolizarla, manifestarla a través de una lectura personal, del uso libre de los símbolos en la afirmación de la interpretación de lo que lo rodea.

Se da cuenta de una actitud que busca el contacto con los materiales, la inmersión en la materia, sus propiedades, con los procesos tradicionales y más recientes o experimentales. Se permite poner al desnudo los componentes del arte, la

materia, la técnica, el proceso. El retorno a la escultura conlleva a la recuperación de la manufactura, su presencia en el espacio como centro. [Est. 35]



Fig. 43

Georg Baselitz, *Modelo para una escultura*, 1979-1980. Madera policromada.

La escultura a partir del tronco, en los años ochenta, mantiene su relación con las culturas primitivas, mediada por la cultura estética europea, aprovechando las constantes antropológicas que nos dejaron las obras de arte de todos los tiempos y culturas. Además, estas son revistas en el ámbito tecnológico que nos es propio. [fig. 43]

Los neoexpresionistas alemanes ofrecen un ejemplo claro. Enfrentan el tronco de modo espontáneo, la resolución se mantiene en abierto durante todo el proceso, descuidando las condicionantes formalistas y compositivas, sustrayendo materia por medio de gestos intensos e inmediatos.

Baselitz, en sus colosos de posturas rígidas, talla la madera con el hacha y la sierra eléctrica, según un modo de agresión directa, valorizando la huella y la superficie

agredida. Le interesa el método sustractivo de la talla, evitar el virtuosismo, la elegancia formal, la construcción. Baselitz utiliza la figuración más bien como justificación para actuar escultóricamente sobre el tronco, en torno a la figura humana y acentuando la verticalidad de la forma, centrada en el bloque. Así, en él, el orden constructivo, ordenado, es sustituido por la fragmentación subjetiva, por la afirmación de su visión personal.

La opción por el primitivismo y lo arcaico es la elección de un paradigma distinto y alejado de nuestra civilización. En nuestra sociedad tecnológicamente desarrollada, la manufactura es un hecho marginal y asume un sentido estético transgresivo. La talla directa, sobre todo a partir del tronco o de la viga, implica la proyección de una vivencia del arte pretecnológica, del hombre aislado de nuestra normatividad social y cultural. [fig. 44]



Fig. 44

Hans Scheib, *Phaeton*, 1996. Madera policromada.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.3)



Est. 28

Esposa de Merti. Egipto, Saqqara, 5ª dinastía, 2380-2323 B.C. Madera de Acacia.



Est. 29a

Bernt Notke, *San Jorge y el Dragón*, 1489. Madera policromada. Iglesia de Santa Catarina, Lübeck.



Est. 29b

Bern Notke, *San Jorge y el Dragón*, 1487. Madera policromada. Storkyrkan, Estocolmo.



Est. 30 a

Franz Ignaz Günther, *Ein Engel von einem Tabernakel*, 1770. Madera de Tilo pintada.



Est. 30 b

Franz Ignaz Günther, *Hochaltar, Heilige Kunigunde*, 1762. Madera pintada y dorada. Rott am Inn.



Est. 31

Albert Müller, *Dos Mujeres*, 1924-1925. Madera policromada.



Est. 32

Vittorio Tavernari, *Torso*, 1979. Madera tallada.



Est. 33

Floriano Bodini, *Madre e figlia*, 1956. Madera de nogal.



Est. 34

Lucciano Minguzzi, *San Vitale e Agricola, Porta del bene y del male* (pormenor), 1970-1977. Madera tallada. Vaticano.



Est. 35

Subirà- Puig, *El Idolo*, 2003. Madera de Olon.

2.3.1 Del color en la escultura

Tras siglos bajo el dominio del monocromo o de la escultura “blanca”¹⁶⁰, el interés reciente por la policromía de la escultura, o mejor el uso del color en la escultura, sea antigua, medieval o de otro periodo, según la perspectiva de un fenómeno escultórico dentro un marco artístico y cultural má amplio y característico de cada tiempo, va a permitir reflejar más críticamente la relación entre color y volumen escultórico, en su pasado y su presente.

El prejuicio ante la escultura policroma, la estatua y su “maquillaje” según Leon Battista Alberti, empieza con el Renacimiento italiano y desde entonces forma parte de la teoría de la escultura occidental. Sin embargo, en su rincón la escultura europea en madera siempre ha mantenido una relación estrecha con el uso del color. Ante el dominio del mármol y del bronce, su desarrollo plástico y teórico es particular y distinto según las regiones.

En el Medievo, el color en la escultura figurativa no es un “accidenti” pero antes “sostanza”. La forma escultórica y el color son inseparables pero en la teoría y la praxis del Medievo se presentan unas pautas características de su clima cultural. Su fabrico del color y sus practicas pictóricas hacen sobresalir algunos conceptos propios de la época. Siguiendo a Michel Pastoureau, al prepararse los tintes no se mezclaban materias de distinta naturaleza, como las materias vegetales y animales. Además, preocupados con la pureza de los colores, incluso como sinónimo de sinceridad, era muy raro que se mezclaran dos colores para así obtener un tercero.¹⁶¹ En los pigmentos y los tintes, los distintos colores utilizados eran fabricados en separado y con sus materias singulares. La especificidad de materias y modos de preparar propios de cada color era seguido tanto en la fabricación de los tintes para tinturería como en los pigmentos para la pintura.¹⁶² Se buscaba así la uniformidad del color y de su substancia, su concentración cromática particular y su pureza matérica singular, la “sinceridad” de lo que es único, la limpieza matérica y cromática del color - de un solo

¹⁶⁰ *Michel Pastoureau* nos recuerda de que el estudio del color en la escultura ha sido olvidado por las generaciones de historiadores del arte que nos procedieron, de entre otros estudiosos. Incluso, en gran parte del siglo XX, los estudios del color en la escultura a través sus distintos períodos históricos no se han hecho. Siguiendo a *Willibald Sauerländer*, los estudios sobre la escultura medieval hechos hasta los años setenta del último siglo poco abordan el tema y fueron los restauradores quien, a partir de los años 50-60 volvieron a la cuestión de la policromía.

¹⁶¹ Mezclar los colores se volverá más frecuente a partir del siglo XV y sobre todo en el inicio de la época moderna.

¹⁶² Esta práctica se relaciona con la especialización acentuada en la fabricación de los colores, de lo que resulta que los talleres que preparaban los amarillos no fueran los mismos que preparaban los azules.

color y adecuada a la afirmación de la monocromía de cada plano pictórico.¹⁶³ Les preocupaba la densidad o concentración del color (saturación) y su durabilidad.

A la par, su escala de colores se hacía presente en el cotidiano - como especulación en torno al color y en la fabricación de los colores para los trajes. El rango de los colores más presente en los documentos de la época, posiciona los colores del siguiente modo:

Blanco-----amarillo-----**rojo**-----verde-----azul-----**Negro**

Éstos eran los colores fundamentales y, aunque se hubieran reproducido algunos matices y medios-colores, los cuales tenían poca importancia en los ámbitos semántico y simbólico, y los cuales, además, eran más difíciles de producir, siguieron siendo los más importantes y utilizados.¹⁶⁴

Los colores se sobreponían a menudo, en varias manos de color distintas, lo que permitiría matizar la coloración.

Michel Pastoureau llama nuestra atención para la necesidad de interpretarse la práctica y los términos dentro del contexto cultural del Medievo. Para la cultura de la época el color era simultáneamente luz y materia, pero los conceptos de *claro* y *luminoso* no se confunden. Incluso, son distintos los de *sin brillo* y de *sordo/mate*, los de *sombrio* y de *oscuro*. Si para nosotros lo *luminoso* y lo *claro* son casi sinónimos, de acuerdo con la sensibilidad medieval todo es distinto y más complejo. Siguiendo al autor, lo *claro* no es lo *luminoso* y aún menos lo *brillante* o lo *resplandeciente*, Lo *oscuro* no es lo mismo que *obscuridad* y esta no es sinónimo de ausencia de luz.

Al rechazarse lo que no es único y lo que no es uniforme, se rechazaba igualmente lo que podría ser considerado “abigarramiento”. Continuando con el autor:

¹⁶³ A la par de la fabricación de los colores, había una jerarquía en los precios, los pigmentos y colorantes, la cual se mantuvo hasta el comienzo de la época moderna. Hasta el siglo XVIII, la fabricación de un color para aplicar en una gran superficie a la hora de realizar una obra, era un problema de costes y disponibilidad de las materias adecuadas.

¹⁶⁴ El autor nos esclarece que las pautas culturales del siglo XII fueron distintas de las que se verificaron en el siglo XV y siguientes. La interdicción de hacer mezclas de dos colores se hace menos evidente en el final del Medievo y tal práctica se incrementó a finales del siglo XV y a lo largo del XVI. Incluso, los fundamentos medievales han de perdurar en la práctica de algunos pintores, entre los cuales Jean-Baptiste Oudry lo cual en siglo XVIII rechazaba todavía la mezcla de colores, según refiere Michel Pastoureau.

Cuando el rojo, junto con el azul, al amarillo y el verde son sobrepuestos en planos distintos, esto no es abigarramiento para la sensibilidad y el ojo medieval. Al contrario, cuando el rojo, el amarillo, el verde y el azul están justapuestos en un solo plano, entonces se ofrece el abigarramiento y eso puede ser negativo.¹⁶⁵

La policromía medieval en sí misma, en su armonía de colores, no es abigarramiento porque el ojo medieval leía las superficies plano a plano al interpretar las imágenes y su sensibilidad al juego cromático del conjunto era muy distinta de la nuestra. [Est. 36] En contraste con nuestros conocimientos y sensibilidad en lo que se refiere a los colores y sus armonías, la relación de un color primario y de otro complementario no presenta cualquier sentido para la cultura medieval y su práctica colorista.¹⁶⁶ [Est. 37] Hablaban de colores calientes o fríos, pero de un modo distinto del nuestro. De acuerdo con Michel Pastoureau: [fig. 45]

El azul lo cual es para nosotros el color más frío, para los hombres y mujeres de la Edad Media – y todavía para los del Renacimiento – es un color caliente. Incluso, por veces es el más caliente de todos los colores.¹⁶⁷



Fig. 45

Antonio del Pollaiuolo, *Virtù* (pormenor), 1470. Terracota policromada.

¹⁶⁵ “Quand du rouge, puis du bleu, puis du jaune, puis du vert sont empilés sur des plans différents, ce n’est pas du bariolage pour la sensibilité ou l’œil medieval. En revanche, quand du rouge, du jaune, du vert et du bleu sont associés sur un seul plan, là on est dans le bariolage et cela peut être négatif.”

¹⁶⁶ A lo largo de la Edad Media y de los siglos XV, XVI y XVII hasta Newton se desconocía el espectro de la luz.

¹⁶⁷ “Le bleu qui est pour nous la couleur la plus froide, pour les hommes et les femmes du Moyen Âge – et encore ceux de la Renaissance –, c’est une couleur chaude. C’est même parfois la plus chaude des couleurs.”

A la par, la sensibilidad medieval elaboraba los contrastes de color de un modo muy propio, así como sucedía con las sociedades más antiguas. Continuando con Michel Pastoureau, si para nosotros el contraste de rojo y verde es un contraste fuerte (color primero y su complementario), para la sensibilidad medieval la justaposición de ambos ofrecía un contraste moderado, siendo que ambos están próximos en la escala lineal de los colores en el Medievo. Al revés, justaponer el rojo y el amarillo ofrecería un contraste muy fuerte para el ojo medieval, los cuales son dos colores próximos en el espectro. La justaposición del rojo y azul, introducida a partir del siglo XIII, ofrecía un contraste mediano, más fuerte que el de rojo y verde o de negro y blanco. [fig. 46]



Fig. 46

Antonio del Pollaiuolo, *Virtù*, 1470. Terracota policromada.

ESTAMPAS
(Sub-capítulo 2.3.1)



Est. 36

Frontal de Altar de Durro, mediados del siglo XII. Pintura al temple sobre madera.



Est. 37

Baldaquí de Tavèrnoles, mediados del siglo XIII. Pintura al temple sobre madera.

2.3.2 La escultura “blanca” y el color

Willibald Sauerländer al referirse a la relación de la escultura con el color,¹⁶⁸ nos presenta el ejemplo de las esculturas en madera de la abadía barroca de Saint-Anian y Saint-Marin de Rott am Inn, en la Baviera católica, hechas por el escultor Ignaz Günther. [Est. 38] El escultor talló cuatro figuras monumentales, presentes en altar mayor, las cuales fueron pintadas de blanco para crear la ilusión de que habían sido esculpidas en mármol. Próximas a estas, se presentan otras esculturas policromadas dispuestas en los altares laterales. Para W. Sauerländer, la mayor dignificación de las esculturas pintadas de blanco es prueba de una jerarquía de valores en lo que respecta a la valorización de lo escultórico como “blancura marmórea” y autonomía monocroma de la forma, delante del maquillaje de la policromía presente en las figuras de los santos de menos importancia y que resulta de un verismo más banal. [fig. 47]



Fig. 47

Ignaz Günther, *Hl. Sebastien*, 1757-1761. Altar lateral, Iglesia de San Pedro y San Paolo, Altenhohenau. Madera y monocromía.

¹⁶⁸ “Quand les statues étaient blanches”, Discussion au sujet de la polychromie, p.27

Dentro la afirmación de la monocromía en la escultura, la especulación en torno a la superioridad de la pintura o de la escultura, en el siglo XVI italiano (Paragón) se centra en el valor del color dentro el lenguaje plástico y su relación con la mimesis. Siguiendo todavía a Sauerländer, para los aficionados por lo sensible, la pintura era superior a la escultura monocroma porque esta no podría alcanzar el fin último del arte, el de la mimesis – la imitación fidedigna de la naturaleza y de la realidad externa en todo su esplendor de color. Al revés, los defensores de la forma idealizada bajo el neoplatonismo van a valorizar la escultura monocroma y además blanca, al afirmar que ambas artes imitan la naturaleza pero que la pintura imita más los accidentes de la naturaleza en cuanto que la escultura imita más bien su sustanza, su esencialidad, y así no engaña al espectador a través de la sola imitación de los accidentes y del uso seductor del color. Además, se valorizó la idea de que la virtud del escultor estaba en el esculpir sólo y que la utilización del color en la escultura era señal de inhabilidad y más bien propio de los palurdos.

Siguiendo a Sauerländer , esta argumentación se va a mantener hasta el siglo XIX, en defensa de un lenguaje escultórico ideal y alejado del “maquillaje” del color. Tras las descubiertas de los arqueólogos sobre la policromía de los templos y las esculturas griegas, el debate sobre el color en la escultura “fue una contienda entre los estetas y los historiadores, los idealistas y los positivistas.”¹⁶⁹ En oposición a los estudios en los que se hace evidencia de que la escultura de los antiguos era policroma, desde Quatremère de Quincy y los historiadores que siguieron con la investigación sobre la policromía de la escultura antigua y medieval, los apologistas de la escultura en mármol blanco siguieron defendiendo sus fundamentos. Durante largo tiempo, la valoración del blanco y los prejuicios en contra el uso del color en la escultura se van a mantener, con la idea de que “los colores aplicados a la escultura turban las formas”.¹⁷⁰ [fig. 48] [Est. 39] [Est. 40]

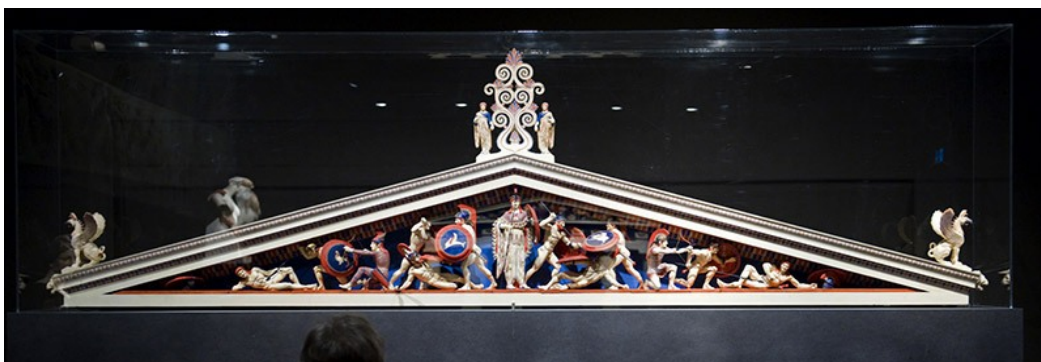


Fig. 48

Frontón occidental, Templo de Afaia, 490-480 a.C., Egina (reconstrucción de la policromía original).

¹⁶⁹ Sauerländer, p.30; “[...] fut une dispute entre esthéticiens et historiens, idéalistes et positivistes.”

¹⁷⁰ “On assure que les couleurs appliquées aux sculptures troublent les formes” Gottfried Semper citado por Sauerländer, p.30.

A lo largo del siglo XIX sigue muy presente la ideología estética de la escultura blanca y se afirmaba aún que la escultura era el arte de la forma pura y en la cual no participaba el color.

Si en el siglo XVI la reacción contra el color en la escultura, dentro la ideología estética más dominante, se refiere a la escultura colorida y a la que incluye todo tipo de distintos materias y materiales y variados elementos añadidos y sus colores propios, en el siglo XIX (tras los fundamentos de los distintos períodos) y en simultáneo con las primeras investigaciones sobre a policromía antigua, se rechaza totalmente la policromia del medievo como siendo un intento de crear una apariencia engañadora de la realidad y una manifestación de ignorancia. A pesar de todo se aceptan en el lenguaje escultórico otros materiales, desde que mantengan su color natural. [fig. 49]



Fig. 49

Max Klinger, *Elsa*, 1900. Mármol blanco y colorido, estuco.

A lo largo del siglo XIX y hasta su final, la policromía de la escultura antigua y medieval es admitida pero tratada en separado de la análisis de la forma pura. Por veces no es abordada . Se mantiene la distinción entre “sostanza” y “accidenti” del pensamiento renacentista. Además, la policromía monumental antigua y medieval es asunto casi ausente en las investigaciones de los historiadores del arte en el siglo XX y así, los problemas de la policromía de la escultura románica y gótica son olvidados, incluso bajo la profusión de las reproducciones fotográficas a negro y blanco.

A partir de los años 50-60, los restauradores van a buscar los vestigios del color en la escultura monumental de la Edad Media, dándonos cuenta de que la escultura no era de piedra blanca o de madera a la vista, sino policromada.

De igual modo, los restauradores y científicos están investigando, en los últimos años, la realidad polícroma de la escultura griega antigua, dándonos así la posibilidad de mirar una relación de la escultura figurativa con el color bajo pautas compositivas muy poco conocidas hasta hoy. [fig. 50] [fig. 51]



Fig. 50
Kore del peplo, 520 a.C., Acrópolis, Atenas (reconstrucción de la policromía original).



Fig. 51

Cabeza de guerrero (Frontón oriental del Templo de Afaia). Reconstrucción de la policromía original.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.3.2)



Est. 38

Altar Mayor, 1759-1763. Iglesia Beneditina de St. Marinus y St. Anianus, Rott am Inn.



Est. 39

Egina, *Arquero* (fragmentos de la composición escultórica del Frontón occidental), Templo de Afaia.



Est. 40

Egina, *Templo de Afaia* (pormenor del Frontón occidental), 490-480 a.C., (reconstrucción de la policromía original).

2.4 Técnicas escultóricas de la Imaginería

Por su escaso peso y condiciones favorables, la madera ha sido el material más usado en la imaginería. En Europa, la talla en madera policromada estuvo presente en la Alta Edad Media pero ha empezado a manifestarse más profusamente a partir del siglo XI. Evoluciona técnicamente a lo largo de este período hasta llegar al Renacimiento y los materiales, métodos y técnicas medievales son el legado de la práctica de taller de los Gremios medievales y transmitidos al Renacimiento.

En el sistema gremial medieval la talla directa era una práctica obligatoria para el maestro. Con el desarrollo y perfeccionamiento de los procesos mecánicos de la talla asistida, con las necesidades de una producción seriada y con la posterior valoración academicista de la técnica del modelado en la creación escultórica, se ha incrementado el proceso de la talla asistida hasta llegarse a la situación actual de la práctica de la imaginería en madera en que cada vez se tiende más a modelar la figura para enviarla al pantógrafo.*

La talla¹⁷¹ en madera se puede realizar de un modo directo o asistida por sistemas mecánicos de traslados de puntos¹⁷². La talla directa implica una orientación espacio-formal inmediata en el hacer, utilizándose complementariamente bocetos (dibujos o modelos de distinta o igual escala) que sirvan de un guía. Incluso, en algunos casos se utilizaba un sistema que ofrecía constantes referencias visuales, llamado “método de la tina de agua”¹⁷³. Al revés, la talla de la madera asistida por sistemas mecánicos permite mayor seguridad a la hora de establecer la forma al pasar de un material a otro y del modelo a la forma final en madera.

Siguiendo a *Constantino Gañán Medina*, las técnicas escultóricas utilizadas en la Imaginería han evolucionado más bien con el desarrollo del instrumental y la maquinaria do que con la sola evolución de los materiales. Y citando:

¹⁷¹ La talla incluye tres fases fundamentales: el desbaste, el análisis de la forma propiamente dicha y el acabado superficial.

¹⁷² Son todas las técnicas que permiten al escultor fijar puntos concretos en el bloque para que se pueda acercarse más rápidamente a la forma del modelo, (mediante un sistema mecánico y con la ayuda de variados instrumentos de medida – compases, plomadas, calas, reglas, escuadras o cuadrículas). *Constantino G. Medina* ofrece ejemplos de los métodos indicados en su obra ya citada y en la que nos basamos.

¹⁷³ Consistía en hundir el boceto tumbado en un recipiente con agua, que al quitarse iba determinando los puntos más salientes de la figura.

Con ejemplo, en el primero de los casos se ve la grande evolución en la talla en general con el uso del pantógrafo y las nuevas herramientas electromecánicas, y entre las de lenta evolución tenemos las técnicas auxiliares de vaciado que sólo han variado en cuanto a la aparición de materiales más dúctiles como los elastómeros (siliconas), y las resinas sintéticas.¹⁷⁴

En la escultura en madera del Egipto¹⁷⁵ se encuentra una complejidad técnica que es preludio ya de la mayor complejidad en el modo de hacer de los últimos cinco siglos. La presencia de la policromía es una constante en la escultura desde sus inicios, así como la utilización de postizos. A finales del período medieval, la tradición gótica había desarrollado el enmascaramiento de la escultura en madera, sea a través de las pátinas sea por la policromía.

¹⁷⁴ *Vid. ibidem.* pp. 83,84.

¹⁷⁵ “Esculturas de bulto redondo[...] de tamaño natural o mayores[...] trabajadas en un solo tronco posteriormente ahuecado, tenían piezas encastradas a él, tratándose de brazos u otros elementos. Además de estar policromadas y doradas, solían tener postizos como los ojos.” (MEDINA, Constantin Gañán, *vid. op, cit.* p.85)

2.5 Técnicas y procedimientos de la imaginería en madera española

2.5.1 la talla

La talla de la madera es una practica sustractiva. Practicada desde tiempos remotos, presenta una evolución técnica lenta a lo largo de los siglos, a parte del herramental. La escultura egipcia¹⁷⁶ revela ya la utilización avanzada y compleja de la técnica de la talla, del ensamblar y del enmascaramiento con otros materiales, con procesos similares, por lo general, a los utilizados en la Europa medieval. Todos estos procesos ya experimentados entonces van a ser perfeccionados a lo largo del tiempo y se desarrollan según características estéticas y geográficas. Nunca abandonada, será partir del siglo XI cuando las imágenes talladas y policromadas van a conocer una evolución técnica que heredó el Renacimiento.

La talla incluye tres fases fundamentales: el desbaste, el análisis de la forma y el acabado superficial¹⁷⁷ [13]. Además, la talla puede ser realizada de modo directo¹⁷⁸ o ayudada por sistemas mecánicos de traslado de puntos,¹⁷⁹ a partir de modelos previos de la forma a tallar. Como explica C. Gañán Medina,¹⁸⁰ la evolución de los sistemas de traslado de puntos, culminada ya en el siglo XX, ha permitido al escultor mayor rapidez en el proceso, pero también condicionalismos en el momento de tallar y, incluso, al abandono progresivo de la talla directa en los talleres de imaginería, ya que el modelo modelado se pasa fielmente a madera a través del pantógrafo.

[...]

¹⁷⁶ Citando Gañán Medina: “esculturas de bulto redondo [...] trabajadas en un solo tronco posteriormente ahuecado, tenían piezas encastradas a él, tratándose de brazos u otros elementos. Además de estar policromadas y doradas, solían tener postizos como los ojos. [Los] escultores utilizaban un utillaje muy similar al que hoy empleamos [...] conocían varios tipos de ensamblajes y uniones, los clavos, las colas y las técnicas de chapado y taracea.” (vid. op. cit., pp.85,86).

¹⁷⁷ En el desbaste se elimina gran cantidad de materia, con vistas a llegar a la forma de manera aproximada. A continuación se intenta dar forma definitiva y se pasa al acabado final.

¹⁷⁸ En la talla directa es habitual utilizar dibujos, bocetos o modelos reducidos o a tamaño natural, para conducir con mayor seguridad el tallar de la forma ya estudiada. Incluso, durante el proceso, se pueden utilizar instrumentos de medida para establecer comparaciones internas en el bloque y en el modelo. Además, se podía utilizar el sistema de *tina de agua* (sistema en que se sumerge el modelo en una tina llena de agua y se vacía progresivamente, de modo a obtener puntos de referencia sucesivos y en profundidad.)

¹⁷⁹ A su vez, la seguridad del sistema mecánico de traslado de puntos a partir de un modelo previo para el desarrollo de la talla, permite que las tareas más áridas del desbaste y definición de la forma puedan ser hechas por ayudantes. Las técnicas mecánicas de *saca de puntos*, ayudadas por compases, plomadas, calas, reglas, escuadras o cuadrículas, permiten fiabilidad y agilidad al pasar la escultura de un material a otro. Los principales métodos utilizados de traslado de puntos, son:

método de la cuadrícula/ método de la plomada/ método de Alberti/ método de los tres compases/ método de jaulas y escuadras/ método de la cruceta o transportador/ el pantógrafo.

(C. Gañán Medina nos ofrece el tema desarrollado y ilustrado en su obra citada)

¹⁸⁰ MEDINA, Constantino Gañán, vid. op. cit., pp. 89,95. (Refiere el autor que el recurso cada vez más generalizado al pantógrafo, ha hecho que el escultor-imaginero actual se haya convertido en un modelador y no más en un practicante de la talla directa.)

2.5.2 La madera

La madera fue y es un material fácil de conseguir. Su escasa dureza y fácil combinación y ensamblar permiten crear imágenes de cualquier tamaño. Citando a C. Gañán Medina:

[...] la evolución paralela de las herramientas de carpintero y tallista, así como un peso relativamente bajo [...] explica el porqué de la frecuencia de la utilización de este soporte. Además de otras cualidades intrínsecas como escasa fragilidad, resistencia a los impactos, medianamente estable ante los cambios de temperatura, etc., la madera permite que su superficie sea trabajada y acabada. Se deja descubierta si presenta homogeneidad y cromatismo y se somete a terminaciones brillantes que la realzan y destacan de manera visual y táctil. En caso contrario, puede ser teñida y/o acabada mediante el uso de policromías.¹⁸¹

A pesar de sus cualidades, la madera es un soporte complejo, de variada configuración y composición.¹⁸² La madera utilizada ha sido diversa y conforme a la mayor disponibilidad en cada región. La calidad de la madera es una de las preocupaciones del escultor y su elección es un de los procesos más delicados para asegurar el éxito de la obra. Al tallar, las cualidades más deseadas de la madera son la uniformidad en la distribución de las direcciones de las vetas y la homogeneidad en cuanto a aspecto y composición. Si tiene en cuenta su dureza y la frecuencia, fortaleza e intensidad de la veta, si es dúctil al corte, si presenta el poro fino, adecuado al acabado, al escofinado o alisamiento de las superficies, si es limpia de nudos y grietas, sana, bien seca y cortada con bastante tiempo y en la época adecuada. Citando a Gañán Medina:

Se pueden utilizar maderas duras o blandas. La dureza o blandura, así como la densidad de las mismas dependerá de lo compacta que sea la veta. [...] La elección de maderas blandas o duras viene determinada por el tamaño de la talla a realizar. Las tallas pequeñas se suelen realizar en maderas compactas y duras para evitar que el trabajo de los pequeños detalles quede influido por la propia estructura de la misma.¹⁸³

¹⁸¹ *vid. ibidem.* p. 102.

¹⁸² Aparte la corteza, el tronco presenta dos partes distintas: el *corazón* o *duramen*, es la parte más interior del tronco, más dura y de color más oscuro, y más difícil de tallar, y la *albura* que es la parte más blanda y ligera, su aspecto suele ser más claro y es más fácil de tallar.

Las principales propiedades de la madera son: Anisotropía/ Plasticidad/ Higroscopicidad/ Movimientos de retracción y turgencia/ Densidad/ Elasticidad. (ver en MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.103.)

¹⁸³ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.116.

2.5.3 El bloque

La madera, como material de soporte permite, alternándose y uniéndose, formar formas complejas y aéreas. Es, pues, importante conocer las propiedades y comportamientos de la madera, sus movimientos y su estructura, de modo a evitar lo más posible las variaciones de la madera una vez tallada.

La escultura presupone un bloque de madera, el *embón*, y el tamaño de la pieza y su desenvolvimiento espacial van a determinar el tipo de bloque a utilizar. Si, para las de pequeño tamaño, se puede utilizar un bloque macizo, un embón sin ahuecar ya que la reducida dimensión del volumen no llega a sufrir demasiados movimientos, la mayor dimensión aconseja ya crear un hueco en el interior del bloque, abierto por detrás a menudo. Citando a *Gañán Medina*:

Hasta bien entrado el siglo XVII, las figuras eran talladas casi siempre a partir de un tronco de dimensiones adecuadas. [...] Ahuecando siempre la figura una vez acabada a través de unas ventanas, normalmente posteriores, denominadas tapas, se libera el tronco de la médula, evitándose así que el embón se abriese. El ahuecado es uno de los procesos fundamentales para contrarrestar fuerzas y movimientos del tronco o del embón. [...] Si el volumen del tronco inicial era insuficiente, se la añadian piezas al hilo, para completar volúmenes.¹⁸⁴

El embón se puede construir totalmente con tablones de caras alisadas y debidamente encolados, formando un bloque adecuado a las siluetas y líneas del boceto y hueco en su interior, ahuecándose aún más si fuese necesario, llegándose a construir “embones muy equilibrados, intentándose desde el principio ensamblar en hueco para evitar el ahuecado posterior.”¹⁸⁵ La construcción del bloque permite crear desarrollos espaciales de la forma independientes de los límites impuestos por el tronco y, así, ofrece una mayor libertad compositiva.

De su construcción resultan innumerables juntas a tener en cuenta y a ocultar.

[...]

¹⁸⁴ *vid. ibídem.*, p.119.

¹⁸⁵ *vid. ibídem.* p. 119. (Este perfeccionamiento de la construcción del *embón* surge a partir del barroco, en el caso español, en que el movimiento más osado de la figura va a implicar una mayor complejidad en su concepción.)

2.5.4 Los ensambles

Siguiendo a *Gañán Medina*, las uniones o ensambles de la madera se dividen en tres géneros: *ensambles de acoplamiento/ ensambles de empalme/ ensambles de nudos*.

Los *ensambles de acoplamiento o superposición*, son simplemente uniones de madera viva o uniones al hilo, consistiendo en pegar una pieza a otra respetando la dirección de la veta de la madera.

Los *ensambles de empalme*¹⁸⁶ se utilizan cuando los planos de unión a pegar no ofrecen todas las caras al hilo. Son a menudo inestables, exigiendo estar bien estudiados y aplicar técnicas y recortes específicos para transmitir y resistir a las fuerzas de compresión o tracción que soportan.

Los *ensambles de nudos* se utilizan apenas en la elaboración de muebles complejos y sistemas de ornamentación.

Las deformaciones y mermas a las que está sujeta la madera condicionan el proceso de encolado. Se ha de tener en cuenta que: la albura merma y se contrae más que el duramen; la médula está sujeta a más movimiento y deberá ser eliminada, uniéndose las dos medias partes invirtiendo la posición de una de ellas; se debe siempre ensamblar albura con albura y duramen con duramen y alternando las caras izquierda-derecha-izquierda...; el alabeo o encorvamiento de la madera es siempre inverso al arco que describen los anillos en la testa.

Tal como refiere *Gañán Medina*, para el perfecto encolado hay normas básicas a seguir: el cepillado de la madera debe ser perfecto, extenderse la cola uniformemente por las dos caras a ensamblar, juntar y frotarlas bien, sujetarlas a continuación con puntillas o clavos y aplicar la presión de los gatos, repartida de manera uniforme.

¹⁸⁶ Son indicados los más utilizados: compresión a media madera/ compresión a caja y espiga/ compresión de quijeras/ tracción media madera en cola de milano/ tracción de doble cola de milano en diagonal.

2.5.5 Las colas

Siguiendo con el mismo autor¹⁸⁷, los adhesivos, o colas, presentan una gran variedad y pueden ser orgánicas o artificiales. Su uso está presente en los ensambles, engrudos, aparejos, pinturas y dorados.

Dentro de las orgánicas, las colas más utilizadas y elaboradas desde la Edad Media, son: cola de queso/ cola de carpintero/ la gíscola/ cola de conejo/ cola de pescado/ cola de guantes/ cola de pergamino. Dentro las artificiales hay adhesivos *termoplásticos* – la vulgar cola blanca u otras sustancias más especializadas¹⁸⁸- y adhesivos *termoendurecibles*,¹⁸⁹ dentro de los cuales las resinas Epoxi son las mejores para utilizar en la madera. Refiere aún el mismo autor:

Las colas más utilizadas en la imaginería (hoy por hoy), son las de carpintero – para imprimir y enlazar la madera -, la de conejo – para estucos y muy rebajada también para dorados -, la de pescado – para dorados -, y la cola blanca para pegar maderas.¹⁹⁰

[...]

¹⁸⁷ El autor nos ofrece, en su obra ya citada, explicación de las diversas preparaciones de las colas a seguir mencionadas, así como otros elementos de interés sobre el asunto.

¹⁸⁸ Hay otras sustancias termoplásticas “utilizadas en la restauración de maderas y fijación de policromías que sirven también como pegamentos: Bedacril, Elvacite, Vinacryl, Primal...” (MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.135.)

¹⁸⁹ Son adhesivos que endurecen en frío con la ayuda de un catalizador. El autor refiere la resina Epoxi “Araldite” como una de las que presenta buenos resultados.

¹⁹⁰ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.135.

2.5.6 Las técnicas pictóricas

Siguiendo a Gañán Medina, las técnicas pictóricas presentan distintas posibilidades de acabado de la escultura, conforme la función y objetivo finales. Se cuentan: *técnicas de enmascaramiento/ técnicas de imitación/ técnicas de potenciación*.

Las de *enmascaramiento*,¹⁹¹ son aquellas que modifican el aspecto externo, e incluso las cualidades originales del soporte. Las de *imitación*¹⁹² transforman el soporte para imitar a otro distinto. A su vez, las de *potenciación*¹⁹³ intentan ensalzar las cualidades matéricas originales del soporte.

En lo que respecta al enmascaramiento propiamente dicho, antes de policromar hay que preparar el soporte, a través de los procesos de *repaso*¹⁹⁴ de la talla y de la aplicación del *aparejo*.¹⁹⁵

El repaso de la talla consiste en corregir, con pasta y cola, algunos fallos de la talla, y eliminar los nudos de la madera¹⁹⁶ y partes resinosas. Si acaso hubiera fallos mayores y tener que reparar puntos más débiles, se solía encolar telas o arpilleras, embadurnadas en yeso y cola, como medida última de recurso, quedándose al final encubiertas con el aparejo y la pintura. El proceso siguiente era el *enlazado*, “que consiste en asegurar los nudos y las juntas de las uniones y ensamblajes que tiene la madera, evitando así que se mueva, se abran y desprendan los engrudos.”¹⁹⁷ Siguiendo al autor, se aconsejaba que las juntas y aberturas grandes se arreglaran y acuñaran con rajadas de madera, chirlatas y cola fuerte, aunque se pudieran usar los lienzos en partes. También se reforzaban las juntas trabándolas con puntas dobladas (equivalentes de los actuales grampillones).

¹⁹¹ En la escultura figurativa, visan animar la forma con tratamientos de aspectos naturalistas.

¹⁹² Se incluyen el dorado, bronceado y plateado para imitar dichos metales, las pátinas de imitación de piedra, bronce, hierro..., u otras pátinas con función de imitación como las llamadas “de antigüedad”.

¹⁹³ Llamadas también de *reactivación matérica* – los tintes y colorantes (de base oleosa o acuosa, o los de penetración: anilinas y químicos); la decoloración de las maderas; las técnicas de acabado con ceras, aceites, barnices de muñequilla, lacas y barnices o resinas en general.

¹⁹⁴ El repaso de la talla consistía en corregir, con pasta y cola, algunos fallos de la talla (llegándose a veces a utilizar telas encoladas o incluso arpilleras encoladas como solución de recurso) y a eliminar los nudos y partes resinosas.

¹⁹⁵ La preparación de los aparejos estaba de acuerdo con las condiciones climáticas.

¹⁹⁶ Los nudos se extraían por completo, o se quemaban, o se picaba su superficie para dejarla mordiente.

¹⁹⁷ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.150.

El paso siguiente es el proceso de aplicación de los aparejos, o engrudos. Sin embargo, hay que imprimir antes la madera para recibir los engrudos.¹⁹⁸ Se desea, así, estabilizar la madera, humedecerla, desengrasarla y aumentar la capacidad de adherencia de la superficie a las posteriores preparaciones. La *gíscola*¹⁹⁹ se ha utilizado como primera imprimación, estando entonces la superficie bien preparada para recibir los engrudos.

A continuación se aplican los engrudos o aparejos.²⁰⁰ Citando a Gañán Medina:

Hoy en día, a la hora de aparejar una escultura tras la deshumectación y el enlazado, en el que actualmente se opta por la utilización del velo de fibra de vidrio adherido con colas polivinílicas, se puede elegir entre elaborar el engrudo de una manera tradicional, o usar aparejos ya prefabricados. Para la elaboración del aparejo tradicional se suele proceder de la siguiente manera: a un volumen de cola de carpintero con tres de agua se le va añadiendo hasta el punto de saturación (50% líquido, 50% en polvo, de la misma manera que se elabora la escayola) sulfato cálcico, esto se elabora al baño María.²⁰¹

Siguiendo el autor citado, la aplicación de las capas de engrudo se debe de hacer alternando, una mano crispando (con la brocha perpendicular al plano y aplicando de punta) y otra peinando (como si se pintara). Añade además que la primera mano de cola así como las capas de engrudo deben tener un secado homogéneo y lento²⁰². Los fondos de yeso deben estar bien secos antes de aplicar la siguiente capa.²⁰³ El lijado o pulido se puede hacer de una manera seca (mediante lija con grano decreciente) o de manera húmeda (humedeciendo el engrudo hasta estar blando y pasar el hierro a continuación). Tras el secado total se puede aplicar la

¹⁹⁸ Siguiendo a Gañán Medina, para las policromías sobre madera, debido a su capacidad de absorción, es necesaria una capa anterior a la preparación del soporte, para controlar la higroscopicidad y la absorción. Los distintos trozos de madera que forman la figura tienen una higroscopicidad distinta. Con la primera imprimación del soporte se nivela los varios niveles higroscópicos.

¹⁹⁹ Explica G. Medina, que el ajo utilizado en el preparado, sirve como desengrasante de la madera, incluso garantiza la adhesión del estuco sobre los nudos, zonas resinosas, clavos o puntas y otros cuerpos extraños. En su preparación se puede añadir un poco de yeso cernido, porque coge mejor la primera mano del aparejo y cubre algunas irregularidades.

²⁰⁰ Estos normalmente están compuestos de sulfato cálcico (también denominado yeso de París) aglutinado con cola animal. Las proporciones de los componentes varían de acuerdo con las manos a aplicar.

²⁰¹ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.154.

²⁰² El autor anteriormente citado, expone los problemas más usuales de los engrudos - "Aparición de facetas o poros, que van saliendo en el lijado y que es necesario evitar[...] Estratificación de las diferentes capas debido a que la preparación se ha engrasado. Rajado y saltado de la preparación, debido a que si se aplica muy gruesa seca por arriba, mientras que por dentro sigue húmeda." (*vid. op. cit.* p.155)

²⁰³ El autor profunde el tema de los engrudos en la imaginería tradicional en su obra citada.

pintura, que podría ser brillante o mate. Siguiendo a Gañán Medina, Pacheco explica como debería hacerse, en pleno siglo XVII:

Las encarnaciones de polimento a óleo[...] se hacen desta manera: si los rostros y lo demás en la madera está labrado toscamente, o en la pasta, se apareja, primero, con su gíscola y, luego con sus dos o tres manos de yeso grueso muy bien cernido, y se plastece y empareja, y se les dan otras dos o tres de mate, y se lija muy bien [...].

[...]

Siempre habemos de suponer que si las mejores cosas de escultura se pintan de mate que estarán más bien acabadas y lijadas en la madera y escusarán al pintor los muchos aparejos[...] y bastará que, dando a las carnes una mano de gíscola, habiéndose pasado la lixa [...] se le den dos o tres manos, volviéndolo, después de seco, a lijar una o dos veces hasta quedar todo, cabello y barba y todos los altos y hondos, sin un granito, y muy amoroso y liso[...] emprimando encima con colores a olio de carnes[...]²⁰⁴

[...]

²⁰⁴ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, pp. 163, 165.

2.5.7 La policromía

La evolución de las técnicas pictóricas ha sido bastante mayor que la del dorado y el estofado. En las policromías de las esculturas religiosas perviven residuos de técnicas pictóricas renacentistas y barrocas, así como maneras de proceder de periodos anteriores al nuestro.

En las técnicas de enmascaramiento propias de la imaginería tradicional, las encarnaciones son un terreno fundamental. Hechas desde el siglo XVI con pintura al óleo, intentan, “con un fin naturalista, realista, incluso a veces morboso, [...] imitar con la mayor fidelidad posible la tonalidad, color y a veces hasta la textura de la piel humana.”²⁰⁵ La práctica pictórica de las encarnaduras en la escultura de entonces, se volvió más rica y compleja, acentuándose su afán verista. Siguiendo a Gañán Medina, los escritos de Pacheco nos revelan algunos aspectos de esa práctica en su época. Y citando a modo de ejemplo:

[...] el principiante [...] también ha de tener por regla general, para la buena regulación y hermosura del colorido, que lo natural se enrojece algo en todas las partes, donde hay coyuntura, como en los hombros, codos, caderas, pies, y manos; pero especialmente en los dedos, y mucho más en los extremos de ellos. Además de esto, en la junta de la clavícula, junto al hoyuelo de la garganta, en los pezones de los pechos, vientre, y genitales; pero más que todo, en los extremos. [...] En el rostro es donde hay gran variedad de tintas, y frescores. Por la frente es templado el color, a proporción del sujeto; y en los sobrecejos se enrojece un poco. En las sienas, y nacimiento de la nariz es tan templado, que casi azulea: luego en los párpados de los ojos se enrojece algo, y desde el caballete de la nariz, comienza a enrojecer, aumentándose, a proporción, hasta la punta, y ventanas.[...] ²⁰⁶

Sobre los recursos de la policromía, los escritos de Pacheco nos ofrecen datos:

[...] que además de este colorido hermoso [...] hay otros, que se alteran; ya con la palidez de un susto; ya con el sonrojo de la vergüenza; o ya con lo cárdeno de la muerte. [...] Pero además de estos coloridos [...] hay otros coloridos, por naturaleza muy diversos. Primeramente, en los

²⁰⁵ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.159. (El autor añade que “esta preocupación naturalista se acentúa a finales del Renacimiento. El espíritu Barroco [intentando conmover al creyente] buscará con sorprendente fijación unos resultados realistas, que acabará en la época Rococó con un abuso indiscriminado de postizos.”)

²⁰⁶ *vid. ibídem.*, pp. 180,181.

hombres, por lo general, el colorido degenera mucho del de la mujer [...] Además de esto, lo colorido de los viejos [...] y de los] hombres campestres [...] ²⁰⁷

Estos escritos son reveladores del afán verista de la policromía en la imaginería española de entonces. Continuando con Gañán Medina, es propio de esta época el virtuosismo pictórico y la condena de los postizos²⁰⁸, que van a surgir posteriormente. Este mismo virtuosismo rechazó la utilización desmesurada del oro, propia de la pintura medieval y gótica, preponiendo la imitación pictórica de lo real mediante la utilización exclusiva del color. Pacheco era pintor y adepto a las nuevas ideas pictóricas renacentistas. Su propuesta de policromía de los medio y bajo relieves es igualmente interesante e ilustrativa:

[En los medios y bajos relieves] considerando que parecen chatos los rostros sólo simplemente encarnados, por el poco relieve que tienen, no sólo las ropas, sino también en las carnes mates, he usado de sombras más o menos suaves, conforme a lo que se aparta una figura de otra[...] ²⁰⁹

El proceso de Policromía que se utilizaba entonces es el mismo que se usa hoy. Se empieza por la imprimación de las carnes, a continuación se hace la policromía de los paños y ropajes con dorados, estofados, etc, y se termina con la policromía de las encarnaduras.

La diferencia cromática fundamental de la encarnaciones actuales es que hoy se utilizan azules o verdes para enfriar tonos cuando en el Barroco se enfriaban los colores agregándoles un poco de negro. Gañán Medina nos ofrece una explicación del proceso de la policromía actual, de la cual podemos subrayar:

Sobre el soporte se aplicará la imprimación ya coloreada utilizando selladora con algún tono base más o menos claro según el resultado final que se persiga. [...] Se prepara el color base [...] procurando hacer la suficiente cantidad para policromar dos veces la figura completa. [...] Se le añaden colores a gusto hasta encontrar el color y tonalidad adecuados, normalmente más claro del que se pretende acabar. [...] Se le aplica a la figura una mano de este color base muy estirada, sobre la cual empiezan a trabajar los frescores y algunos tonos fríos para ir modelando

²⁰⁷ Vid. *ibidem.* p.181.

²⁰⁸ Gañán Medina refiere que Pacheco, adepto al virtuosismo pictórico, rechazaba la utilización de postizos en la escultura, como complemento de la policromía, entre ellos las pestañas y los ojos de cristal. Para él, la imitación del cuerpo, de su apariencia exterior, debería ser conseguida a través apenas de los medios pictóricos.

²⁰⁹ vid. *ibidem.*, p. 167.

la figura con el color. Es el momento de prever la red venosa de la figura si se trata de un desnudo, heridas, hematomas, las cejas...[...] En el caso de figuras con cabellos tallados la unión entre los distintos tonos del pelo y las carnaciones se suavizan con sombras, difuminados con el tono base ya aplicado.[...] Estando casi seca pero todavía mordiente la primera mano de color pasaremos a darle la segunda donde ya se irán poco a poco aplicando las veladuras y rematando zonas oscuras como los párpados, el arranque de los cabellos [...] se van acabando los ojos y labios que ya estaban esbozados desde la primera mano. [...] Antes que la figura seque completamente se procede al *pelilleado* que consiste en acabar de pintar el arranque del pelo, algunos cabellos finos que se montan sobre la piel, pestañas del párpado inferior, cejas, pelos de barba [...] En las representaciones en que la sangre, el sudor y las lágrimas formen parte de la representación será en este donde se terminan los regueros de sangre y las gotas [...] Una vez seco el conjunto se puede optar por barnizar los ojos, los regueros de las lágrimas, alguna herida, el interior de la boca y el labio inferior [...] Por último se procede a la aplicación de una pátina con fines de sobre todo de unificación cromática total.²¹⁰

Aunque no se verifique en la práctica de la policromía de los siglos XVI y XVII una uniformidad absoluta, en lo tocante a los preparados y a las técnicas y recursos, las encarnaduras españolas, según su aspecto exterior, se han dividido en *brillantes* (o *de pulimento*), *mate* y *semimate*.²¹¹ Continuando con el autor anteriormente citado, la utilizada por Pacheco ofrece un ejemplo de la practicada dentro del ámbito de la utilización exclusiva del color en la representación. De ella se puede referir:

Brillante: a) la imprimación de la madera se hace con gíscola;

b) Como engrudos se aplican: 2-3 manos de yeso muerto + 2-3 manos de yeso mate + lijado exhaustivo un vez seco;

c) la imprimación del engrudo se hace con una primera mano de albayalde y cola de guante, y una segunda mano de cola de tajada que brille;

d) la policromía se hace con colores al óleo y el bruñido con corete;

e) las veladuras en cabellos dorados o retoques se hace con purpurina.

²¹⁰ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, pp.179-184.

²¹¹ El autor citado refiere que las brillantes son típicas de Castilla, las mates de Sevilla y las semimate de Granada.

- Mate:*
- a) la imprimación de la madera se hace con gíscola y se lija exhaustivamente una vez seca;
 - b) como engrudos se aplican dos manos de yeso muerto de modelos, con cola (templa más floja que el bol) y se lija exhaustivamente una vez seca.
 - c) la imprimación del engrudo se hace con óleo color carne con azarcón o itargillo por secante;
 - d) se pinta al óleo con detalles desde el comienzo, se deja secar y se lija, y se aplica segunda pintura al óleo con detalles, para bruñir con corete a continuación;
 - e) se aplica barniz de clara de huevo para los ojos.

El autor refiere que “las encarnaciones deben hacerse con conocimiento de la plástica para que se acomode a las formas talladas”²¹², siendo necesario un fino sentimiento de la forma.

[...]

²¹² *Vid. ibidem.*, p.179.

2.5.8 Los estofados

Siguiendo a Gañán Medina, “el estofado es la técnica pictórica que imita las telas ricas que llevan las figuras. El estofado consiste en arañar la capa de color que cubre el estrato metálico, dejando éste al descubierto. La metalización superficial y su posterior sobrepintado, así como los procedimientos y materiales empleados, son antiguos. Su evolución es reducida. Citando el autor:

El dorado en sí, y como hoy se entiende, se comienza a utilizar a finales del siglo XI [...] La importancia de esta técnica a través de la historia del arte en general ha sido muy grande, y se ha utilizado como fondo de pinturas, como acabados nobles de figuras, y como técnicas de ornamentación [...] En líneas generales las técnicas de metalización superficial son las que menos han evolucionado.²¹³

Los distintos tipos de metal más usado para dorar son: el *oro fino*, el *oro falso*, la *plata fina*, la *plata falsa* o *aluminio* y el *doblete de plata y oro*.²¹⁴ La practica y técnicas del dorado es extensa. Continuando con el autor citado, se ofrecen las siguientes clasificaciones para la metalización superficial sobre madera:

1. Según aglutinante: a) al agua o al aguardiente
b) al aceite o sisa (no se puede bruñir)
2. Según aspecto: a) mate
b) bruñido (sólo se pude conseguir con dorado al agua)
3. Según calidad: a) oro fino
b) oro metal

²¹³ *vid. ibídem.* p. 191.

²¹⁴ Además de su diferente grosor, “el oro fino y el oro-metal se diferencian bastante a la hora de manipularlos y adherirlos a las superficies; el oro-metal necesita un aglutinante mucho más fuerte que el fino, y en el bruñido el oro fino es mucho más blando. [...] A igual que el oro-metal, la plata necesita barnices o lacas que eviten su oxidación que conllevaria un cambio de color y aspecto. [...] Doblete de plata y oro: son panes de metal que por una cara son de oro fino, y por la otra plata de ley” (*vid. op. cit.*, pp.195,196)

En el dorado al agua se utiliza agua para pegar el oro. Se pueden conseguir dos acabados, uno de aspecto mate y otro brillante al bruñirse el oro. Es necesario usar una base de bol sobre el soporte preparado para aplicar el oro. Se usa habitualmente bol gris para la plata, bola amarillo para un oro de tono claro y el bol rojo, para intensificar el tono del oro. Se aplican normalmente tres capas, y tras secarse la última capa, se procede al pulimento del bol. Para aplicar el oro se utiliza el mistión, distinto para oro fino y para oro-metal. El bruñido, si se desea, es la última de las operaciones del dorado.

El dorado al aceite o la sisa no admite bruñido y es mucho más fácil de realizar, que al agua. “Basta con que, una vez lijado el estuco se aplica la sisa y se peguen los panes de oro. La sisa es normalmente una mezcla de un barniz y un aceite.”²¹⁵

Para imitar los brocados y telas se han usado técnicas pictóricas muy variadas, llegando a utilizar el relieve en la imitación de las estofas. Refiere Gañán Medina:

En la pintura del gótico tardío ya se representan este tipo de ropajes pesados [con bordados en oro sobre telas pesadas] [...] con un sentido muy realista y totalmente escultórico [...] Técnicamente la imitación de éstas telas mediante técnicas pictóricas con sentido escultórico es relativamente fácil de conseguir utilizando no sólo el fondo dorado para imitar los riquísimos hilos de metales nobles y la trama de la tela mediante rallados con elementos punzantes, sino añadiendo volumen en los estucos a los adornos de las telas u a otros elementos que normalmente se representan en dorado [...] Vemos además, como en las decoraciones de figuras de bulto la trama se realiza rallando con un sentido escultórico en el sentido de la fibra del brocado a imitar, pudiéndose realzar mediante un fondo elevado o grabado de estuco antes de la metalización.²¹⁶

La imitación policroma de los paños, telas, brocajes y vestimentas en general, ofrece procedimientos técnicos importantes de la imaginería en madera. Aunque relativo a la imaginería sevillana, lo expuesto por Gañán Medina²¹⁷ revela los procedimientos propios de la época, en la representación policroma según la técnica del temple al huevo. Este autor los clasifica primeramente según el tipo de ropaje a imitar:

²¹⁵ *vid ibídem.*, p. 203.

²¹⁶ *vid. ibídem.* pp. 206,207.

²¹⁷ En su obra citada, el autor explica y detalla los procedimientos técnicos relativos al tema, en el capítulo de la técnica de la policromía de imágenes.

- a) ropajes sin fondo metalizado;
- b) estofados ricos con fondo metalizado;
- c) falso estofado rico con fondo metalizado;
- d) Corlas. Ropajes metálicos con una función ilusionista y que no imita al natural ni en la textura ni en el color.

En los *ropajes sin fondo metalizado*, su ornamentación no se realiza sobre fondo metalizado, siendo normalmente pintadas con técnicas más grasas, llegándose a utilizar el óleo en vez del temple. La textura se hace de manera escultórica o apenas pictórica.

Los *estofados ricos* son realizados mediante la técnica de la estofa. El estofado consiste en arañar la capa de color que cubre el metal, oro o plata, dejándolo a la vista y creando así dibujos ornamentales. Para esta técnica se utiliza el temple al huevo, ya que permite arañarse con un estilete. Los estofadores han creado variados sistemas de texturación gráfica, entre los cuales se cuentan: *espirales, ojeteado, líneas onduladas, puntos, aguas, tramas, línea loca, labor de mohared*.

El *falso estofado* aligera la técnica anterior, pues las superficies doradas no se enmascaran con el color, sino que se siluetean.

Las *corlas* o *corladuras*, consiste originalmente en metalizar una superficie con un metal barato – plata normalmente – para posteriormente mediante lacas o barnices amarillentos y transparentes – doradura – imitar otro metal más rico, normalmente el oro. Más tarde, buscando efectos cromáticos de efecto metálico, se utilizaran lacas y barnices de cualquier color sobre la plata.

Se pueden referir aún los *brocados altos*, “que se realizan sobre una superficie plana de estuco liso metalizado en las que el relieve del adorno se imita mediante el oportuno sombreado en algunas zonas del adorno”,²¹⁸ o los brocados según la *técnica de barbotina*, en los que sus adornos están en relieve, “conseguidos por medio de ir colocando sobre la superficie de estuco, gotas o cordones de estuco, hasta conseguir el relieve deseado, que posteriormente se retallan y lijan, embolan y metalizan normalmente.”²¹⁹

²¹⁸ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.216.

²¹⁹ *Vid. op. cit.*, p. 216. (El autor añade que estos estucos fueron substituidos con frecuencia por postizos, desde cordones textiles empapados en estuco y pegados, hasta legumbres como lentejas, semillas, etc.)

2.5.9 Técnicas de imitación

Las de imitación son aquellas que enmascaran un soporte determinado para imitar a otro distinto. Se dividen en:

- a) *matéricas* - que con un material de soporte tratado imitan a otro soporte;
- b) *pictóricas* - las que mediante técnicas pictóricas imitan a otros materiales;
- c) *veladas* – las en que se aplican veladuras o pátinas cuando no tienen la función de homogeneizar una policromía sino imitar una antigüedad fingida.²²⁰

²²⁰ De las primeras, por ejemplo las de positivación con materiales de imitación; de las segundas, son ejemplos el *jaspeado* (técnica tradicional de imitación pictórica de la piedra), y la *imitación del carey* (que se hacía antiguamente con laca sobre papel vegetal y hoy, con resina de poliéster, a menudo).

2.5.10 Técnicas de potenciación

Llamadas también de reactivación matérica, son los acabados destinados a respetar, potenciar y dejar ver las características constitutivas del material – color, veteado, grano... Gañán Medina ofrece la siguiente clasificación:

- a) *modificación de textura* – apomazado de la madera, lijado fino;
- b) *aplicación de lustres de acabado*.

En el ámbito de los lustres de acabado, se puede aplicar a la madera ceras, aceites, lacas, barnices, etc, tanto con respecto al color del soporte o a la coloración del mismo. Se pueden usar colorantes de penetración con agentes químicos, teñirse con tintes de bases oleosas y acuosas. Se puede igualmente descolorarlo mediante la aplicación de diversos productos.

Continuando con el autor anteriormente referido, es casi ilimitada la variedad de posibles acabados de la madera. De entre lo referido en su obra citada sobre la modificación de la textura de la madera, se cita:

En la madera se hace evidente el veteado, su aspecto, con el liado recobra su máximo atractivo tras el paso de la cuchilla, una vez estirada la superficie se le aplican los lustres. Pero hay otras posibilidades de acabados, productos de la fricción. [...] Antiguamente el bruñido de la madera se realizaba con hueso u otra madera más dura, la fricción con fuerza se realizaba en el sentido de la veta. A la vez se iba añadiendo algo de leche a la madera, que tras el bruñido recobraba un aspecto hermoso y brillante. A este proceso con leche se le denominaba apomazado. [...] Hoy en día se usa la fricción para envejecer la madera. Lo más normal es usar la carda, ésta se aplica en dirección de las vetas [...] dejando la veta bruñida y con relieve.²²¹

Sobre la aplicación de lustres de acabado se puede resaltar:

Tienen la cualidad de ser transparentes o semitransparentes y su función principal es de proteger la madera, evitando su deterioro por agentes externos o por el roce o uso. El color de la madera base se puede respetar, alterar químicamente colorando o decolorando y teñir. [...]

²²¹ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.222.

El envejecimiento de la madera conlleva considerables cambios de color. [...] Todos los barnizados amortiguan de algún modo este cambio cromático que es inevitable.²²²

Además, se puede colorear químicamente la madera. Estos tratamientos son profundos, mucho más que los teñidos normales, y la coloración obtenida hay que protegerla con ceras o barnices según se elija.²²³

Por su parte, la *decoloración* es un proceso químico para cambiar el color del soporte y también se usa para unificar colores de las piezas de madera ensambladas.²²⁴

Para teñir la madera, los tintes más utilizados para estos fines han sido la nogalina y las anilinas, cuya característica principal es la transparencia. La nogalina permite obtener un color pardo oscuro. La variedad de colores en las anilinas es muy grande, avivan los colores de las maderas, no ocultan la veta y se pueden mezclar entre sí. Se pueden disolver en agua o al alcohol.²²⁵ Además de estos y entre los más usuales, se cuentan teñidos con base en colores al óleo, en ceras o goma laca.

²²² *Vid. ibidem.*, p. 223.

²²³ El autor seguido presenta algunos de esos tratamientos.

²²⁴ El autor refiere la aplicación de lejía a la madera, de ácido oxálico o de la solución A+B, explicando cada uno de ellos.

²²⁵ El autor ofrece más pormenores prácticos sobre estos tintes y otros, en la obra citada, pp.225,226.

2.5.11 La pátina

Siguiendo a Gañán Medina, pátina “es todo aquello que la superficie de las obras recogen en su estrato más exterior, La pátina puede variar sensiblemente el color y aspecto final de la obra [...] tiene una función, y normalmente es además una película protectora. Es una veladura final [...] que iguala tanto el brillo como la textura de las diferentes partes de la escultura integrándolas aún más en la visión general de dicha obra.”²²⁶ Formalmente, la función de la pátina es la de envolver la figura dentro de una tonalidad general que pacifique la percepción de los colores e integrarla en el espacio.

Continuando con el autor, se pueden considerar los siguientes tipos de pátinas:²²⁷

- a) De unificación tonal, sirve para igualar no sólo el tono sino también el brillo de la imagen.
- b) De protección. Suele ser incolora. Substituye el barnizado.

Según su composición, se pueden referir:

- a) Magras, a base de colas, sintéticas o animales, cerveza...
- b) Grasas, a base de aceites secativos como el de linaza, ceras.
- c) Plásticas, entre las que se suele utilizar el Paraloid diluída en un disolvente.

Continuando con el autor, en el terreno de la imaginería y en el caso de pátinas de unificación tonal, el escultor imaginero elabora las suyas con colores propios,²²⁸ que pueden cambiar de una imagen a otra. Su fabricación suele ser algo muy personal y el proceso de acabado de las figuras es un reflejo de la labor de investigación y sensibilidad de cada escultor.

²²⁶ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op. cit.*, p.234.

²²⁷ El autor presenta el tema desarrollado al tratar de las diversas pátinas, según el tipo y composición.

²²⁸ Gañán Medina refiere como más corrientes los siguientes colores: ocre verdoso, tierra sombra tostada, grises y negros.

2.5.12 Los postizos

Continuando con Gañán Medina, se denominan postizos, a todos aquellos añadidos de distinta naturaleza y composición al soporte de la obra. Su utilización responde a la intención de reproducir la apariencia de la figura con realismo. A lo largo de la historia de la escultura siempre se han utilizado los postizos, y en el siglo XX se encuentran bastantes ejemplos de ello²²⁹. Además, a partir de las nuevas técnicas y materiales, el uso de postizos se ha generalizado en la producción de reproducciones tridimensionales cada vez más engañosas.

En la imaginería han sido bastante utilizados, sea concebidos en el origen de la obra, sea por fuerza de las modas. Los que nos interesan son los postizos originales, o sea, los que forman parte de la figura desde su inicio. Entre los más habituales dentro la imaginería se encuentran los ojos de cristal o cascarilla de las dolorosas, pero se cuentan también las pestañas, las lágrimas, los dientes postizos, las pelucas u otros como la corona de espinas en el Cristo, las telas y trajes puestos a las figuras.

Siguiendo a Gañán Medina, los postizos más habituales en la imaginería de talla completa y sobretodo en el Barroco, son:

- a) *los ojos* (de cristal pintado, de cascarilla de huevo o de cristalero);
- b) *las pestañas* (de pelo fino, de color oscuro y adecuado a la policromía de la imagen; se ponen únicamente en el párpado superior y el inferior se pinta.)
- c) *las lágrimas* (se han simulado con gotas de cera o barniz pero las de cristal son las más eficaces.)
- d) *los dientes* (de marfil o de pasta.)
- e) *las pelucas* (un casquete de tela al que se han adaptado mechones de pelo.)

²²⁹ En la escultura de finales del siglo XIX, un ejemplo paradigmático del uso en general de postizos es *La Petite Danseuse de Quatorze Ans*, de Edgar Degas. El siglo XX presenta también bastantes ejemplos de su uso, por lo que se puede hablar del gusto por lo heteróclito que se manifiesta en muchas obras escultóricas.

2.6 Los primeros cambios

El Renacimiento va a aportar cambios de mentalidad, culturales y artísticos, y permitir que el quehacer de la escultura en madera evolucione de distintos modos. En la Italia del cuatrocientos, algunos escultores, de entre los que tienen más mérito escultórico y artístico, han cambiado los procesos convencionales, han aportado una mentalidad más investigadora y menos ortodoxa en el momento de pensar y crear la escultura en madera.

Con respecto al tema, es pertinente seguir a Peter Stiberc:

En el clima de revolución formal que debía existir en torno a Donatello era posible abandonar la técnica tradicional de ahuecar y experimentar libremente las soluciones más anti convencionales. Estos escultores no pertenecían a una tradición artesanal conectada con el trabajar el leño y en consecuencia afrontaban la escultura en madera con increíble falta de prejuicios [...].²³⁰

En el clima de comienzos del siglo XV, la tradición escultórica en madera se basaba en la utilización del tronco pleno o ahuecado como bloque macizo a ser tallado. Herencia del Medievo, el proceso era seguido en toda Europa. Pero, siguiendo aún a Peter Stiberc, durante el siglo XV la escultura florentina en madera hecha por la primera y la segunda generación de artistas del Renacimiento, va a producir algunos cambios importantes en sus prácticas y fundamentos. Practicada por algunos de los mejores escultores, la escultura en madera hecha en Florencia presenta dos modos de realizar su corpóreo escultórico. Siguiendo los trabajos de restauración del autor, en un primer momento (1435-1475) la técnica escultórica revela un modelado sobrepuesto a la madera, sigue una técnica de perfeccionamiento y acabado de la forma modelando. En la creación escultórica de Donatello, en madera, nos damos cuenta de esa práctica.

²³⁰ Stiberc, Peter, *La Scultura Ligneá Policroma*, p. 209.

2. 7. Donatello y sus prácticas en la escultura en madera.

El Medievo había dejado una herencia en el quehacer de la escultura en madera. Mediante la enseñanza de la escultura en madera en los talleres de los maestros imagineros y de escultores, la pervivencia y la transmisión de las técnicas más convencionales conducía a que las técnicas fueran similares y las prácticas más constantes en zonas distintas del espacio geográfico. Algunas de las técnicas específicas de la escultura en madera permanecieron a lo largo de los siglos, desde el Medievo tardío hasta el siglo XVIII o más. Debido a las reacciones físicas de la madera, el ahuecar el tronco ha sido un procedimiento propio de la escultura en madera. La solución de eliminar lo más posible la médula se difundió en el alto Medievo y se practicó en todos los talleres de imaginería de entonces y posteriormente, en Italia y en otras zonas europeas. Al estudiarse las esculturas en madera de Donatello se ha verificado que el escultor no aplicó la técnica tradicional de ahuecar el tronco que constituía el bloque total o central de sus figuras, tal como solía hacerse en la época. Al contrario, Donatello practicaba la escultura en madera en tronco pleno, completo.

Siguiendo a Peter Stirbec, a la par de las esculturas en madera de Donatello hay otras obras de importantes escultores que presentan el tronco pleno. Siguiendo los trabajos de restauración del 'Angelo Anunciante' de Agnolo Romanelli, la pieza fue tallada en un sólo tronco de nogal pleno, con excepción de los antebrazos y un borde del volumen. En el talle, el tronco presentaba ya fisuras, las cuales fueron tratadas con tiras de pergamino encoladas. Se encuentran aún en la unión de los brazos, con el propósito de amortiguar los probables movimientos futuros de la madera.²³¹ La "Virgen" es extraída también de un solo tronco de nogal al que se suman los brazos móviles.

La opción por el tronco pleno se observa más bien en el primer periodo del Renacimiento florentino. Añade el mismo autor:

Las esculturas en madera del Quattrocento florentino pertenecen a un período de radical innovación formal en el que la escultura era concebida en su completa tridimensionalidad.²³²

²³¹ La preparación es a base de yeso fino y cola animal y presenta una coloración amarillenta debido a la presencia de ocre en la mezcla.

²³² *vid. Ibidem.*, p. 200.

El rechazo de ahuecar el bloque macizo de madera podrá entenderse dentro el marco de nuevos conceptos de “imagen” y “estatua” pero, a la par, con relación a un clima local artístico en el que la producción escultórica era numerosa y diversa. En el taller de Donatello se utilizaban distintas técnicas y materiales para la escultura y el escultor las utilizaba en función de sus intentos expresivos y comunicativos de lo natural, siendo la madera un material más entre los utilizados.

Mediante su producción escultórica, Donatello nos ofrece el ejemplo de una investigación “plástica” atenta a los efectos y sus técnicas no son meros procedimientos oficiales. Al observar sus esculturas y a partir de los estudios de conservación y restauro recientes, nos damos cuenta de que la actitud creativa y expresiva se verifica igualmente en sus obras escultóricas en madera. No sólo por las técnicas que aplica como también por las estrategias figurativas que buscaba, Donatello demuestra una libertad creativa más allá de las reglas artesanales o de las normas más convencionales de la práctica escultórica en madera de entonces.

En su escultura de Maria Madalena, del Museo dell’ Opera del Duomo en Florencia, la figura y la base fueron talladas en un solo grueso tronco de chopo. El modelado final está dado por la espesa preparación de yeso y las superficies de las carnaciones fueron modeladas por sus manos. El estuco tuvo la función de definir los volúmenes y la forma escultórica. Incluso algunas partes del pelo se presentan totalmente hechas y modeladas en estuco sobre la madera. Esto se debe únicamente al intento figurativo del escultor al desarrollar una figura fragilizada y envejecida, expresión de una anatomía y carácter formal muy particulares. [fig. Donatello quiso expresar lo “natural” en parte a través el modelado y no únicamente según el talle.

Si el Cristo crucificado de Donatello en Santa Croce de Florencia muestra su capacidad técnica de la talla y su intención distinta de desarrollo de la figuración más bien a partir de la talla minuciosa y completa, las dos esculturas evidencian la falta de prejuicios del escultor para con los métodos y modos de lo escultórico. Así, su María Madalena es un buen ejemplo de la heterogeneidad matérica y de la complejidad de procesos que caracteriza muchas veces el lenguaje escultórico en torno a la figura humana. Sin embargo, en su ámago, ambas esculturas presentan el tronco pleno y afirman el tronco macizo como técnica para la escultura en madera.

Peter Stirbec refiere la posibilidad del abandono del tronco ahuecado, en Donatello y en otros escultores, dentro del contexto de la superación de las fórmulas escultóricas del Medievo final. En un clima de evidente interés por la naturaleza y el cuerpo humano y de fuerte innovación formal en la escultura – considerada en toda su tridimensionalidad – es de creer que por motivos formales e iconográficos el tronco ahuecado no fuera considerado lo más adecuado para la figuración más verosímil de

los cuerpos desnudos o medio desnudos y estudiados como tal.²³³ Además Donatello forma parte del grupo de escultores que no trabajaron exclusivamente con la madera y tampoco habían sido formados en los talleres que se dedicaban a la escultura en madera. Su relación con la madera como materia de la escultura era intermitente y contrastada con otras materias, materiales y procesos.



Fig. 52

Donatello, *Santa Maria Magdalena*, 1455. Madera policromada y dorada.

²³³ Peter Stirbec señala otras esculturas, atribuidas a Michelozzo y a Benedetto da Maiano, como ejemplos de la utilización del tronco pleno.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.7)



Est. 41

Donatello, *Santa Maria Magdalena*, 1455. Madera policromada y dorada.

2.8 Las prácticas en diferentes zonas

2.8.1 El bloque de madera

Los estudios históricos y artísticos dedicados a la escultura en madera y la atención dada a los aspectos técnicos de ejecución de la escultura en madera a lo largo de los siglos en las zonas europeas, a la par de con los estudios e intervenciones de conservación y restauración del patrimonio escultórico, están revelando singularidades en sus prácticas y evolución.

A partir del estudio de las ‘bottega’ medievales en Europa Central, ha quedado claro que los escultores de entonces estaban siempre interesados en conseguir tallar y definir la forma de la figura en un solo bloque de madera maciza— una parte de un tronco que se debería vaciar siempre que tuviera tamaño mediano, tamaño natural o mayor. [fig. 53 a, b, c]

En el gótico tardío y en el Renacimiento, al norte y al sur de los Alpes, los escultores entalladores trabajaban el bloque en posición horizontal. Más allá de los Alpes, los escultores habrían de desarrollar un sistema de fijación basado en un banco-prensa lo cual les permitía mantener fijo y rodar el tronco, facilitando así el proceso del tallado en la horizontal. [fig. 54 a, b, c, d] Esto se comprueba en las señales existentes en muchas piezas escultóricas alemanas de la época, en sus topos, en resultado de la prensa utilizada.

Siguiendo todavía a Peter Stirbec, el sistema alemán de proceso sustractivo en el tallado de la madera contrasta con los métodos propuestos por L. B. Alberti y Leonardo da Vinci para el traslado de puntos o referencias del modelo al bloque vertical de mármol. La posición vertical del modelo y del bloque inicial eran más de acuerdo con la realidad y con la mirada. Siguiendo al autor, en la Florencia de entonces se ha desarrollado la ‘técnica al relieve’ en la cual se busca el modelado con la gubia bajando nivel tras nivel en el bloque. Esta técnica está más conforme con la concepción espacial del ‘Quattrocento’.



Fig. 53 a, b, c.

Región francesa, 1500. Madera tallada.



Fig. 54 a, b, c, d.

Región del Bajo Reno, 1500. Madera tallada.



2.8.2 El Tronco y el volúmen escultórico.

Tras los trabajos de restauración efectuados en la “Madonna D’ Azeglio”,²³⁴ se ha llegado a la conclusión de que el bloque de madera era parte de un tronco que coincide con la zona de separación de dos grandes ramas. Eso ha permitido obtener una mayor amplitud en la parte baja de la pieza. La utilización del tronco como bloque único o fundamental para el volúmen escultórico invitaba a utilizar con creatividad las configuraciones naturales del mismo. [fig. 55]



Fig. 55

Gregor Erhart, *Madonna d’ Azeglio*, siglo XVI. Madera policromada y dorada.

²³⁴ A partir del restauración reciente de la pieza escultórica en madera, se ha levantado la hipótesis de haber sido hecha por un buen taller alemán – con posibilidad de ser el de Michael Erhart o el de Gregor Erhart. Se supone haber sido realizada en la región del Tirol por la especie de la madera y los constituyentes de la preparación que presenta, dejando pensar en la presencia temporal de oficiales del taller.

A la par, se intentaba crear el “doble” más verosímil de la figura humana a través del movimiento real de sus miembros superiores. La “Virgen” de Agnolo Romanelli es extraída también de un solo tronco de nogal al que se suman los brazos móviles. [fig. 56] Estos están compuestos por el antebrazo y la mano, ligado por medio de una doble articulación con encaje en el brazo que a su vez se conecta al busto con una idéntica articulación esférica alojada en una porción en el interior del hombro y fijado de manera a poder rodar con un taco cuadrangular para bloqueo. Estas articulaciones esféricas tienen una abertura en la parte media en la que está alojado un elemento circular (sección horizontal de cilindro) que rueda en su interior como un perno central de fijación.

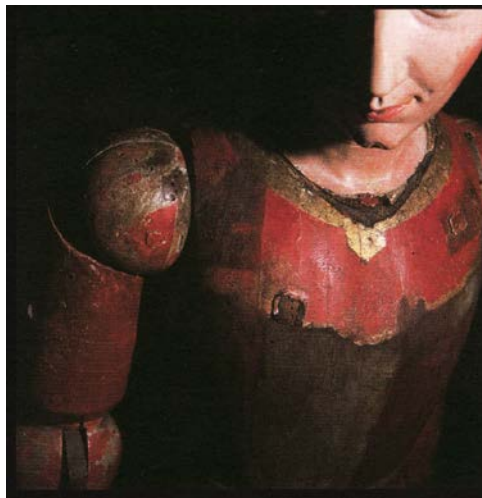


Fig. 56

Agnolo Romanelli, *Vergine annunziata* (pormenor), 1380-1390. Figura de vestir, madera policromada.

Para evitar lo más posible los movimientos de la madera, Gregor Erhart talló su “Santa María Magdalena”²³⁵ en un medio tronco al que se quitó la parte central y al que se añadieron algunos bloques secundarios de pequeño tamaño. El hueco interno se cerró mediante un elemento de madera, siguiendo lo métodos habituales en la práctica escultórica del sur de Alemania. Estes métodos se presentan igualmente en otras regiones italianas y europeas. A ejemplo el caso de la escultura de la “Virgen del Socorro”, hecha a finales del siglo XVI o principios del XVII en Andalucía, en madera de pino y realizada en un solo tronco de madera central ahuecado al que se han añadido algunas piezas encoladas, entre las cuales la tapa que cierra el hueco de la figura.²³⁶

²³⁵ Nos referimos a su figura de “Santa María Magdalena” en el Museo del Louvre, en París.

²³⁶ En *Patrimonio Histórico Restaurado en Andalucía, Escultura Policromada*, 1987-1997, p. 26.

Apesar de las distintas fechas y local de producción, esas dos obras presentan, de algún modo, principios y procedimientos técnicos similares. Pero la “Virgen del Socorro” fué realizada en un período en lo cual ya se verifican otros procedimientos técnicos a la hora de configurar el volúmen del bloque en la escultura en madera.

En Florencia había una larga producción de escultura en madera²³⁷ y en ella se verificaron nuevos desarrollos técnicos. Peter Stirbec comprueba que algunas de las técnicas utilizadas en el Renacimiento florentino son distintas de las practicadas habitualmente en otras zonas italianas, incluso cercanas, y son en sí mismas innovadoras. A partir de la observación y estudio de obras escultóricas en madera de escultores importantes o a ellos atribuidas, el autor refiere la práctica de dos técnicas correspondientes al primero y último período del Quattrocento.

Siguiendo a José Luiz Aranzana Caracoche, autor del restauro de la “Virgen del Socorro”, al tronco central ahuecado “se le han añadido varias piezas encoladas: la mascarilla de la cara, la tapa que cierra la caja o hueco de la figura y la pieza que constituye el brazo derecho de la Virgen.”

²³⁷ Peter Stirbec refiere el testimonio del cronista Benedetto Dei lo cual menciona la existencia de 84 talleres de entalladores en el año de 1474. (en su obra citada, p.196.)

2.9 La evolución del bloque en Florencia

Vasari, en sus escritos, hace mención, a la hora de crear más libremente la figura en el espacio, de que es adecuado contar con un bloque de madera construido y no a través un único trozo de madera. Eso permitiría al escultor desarrollar la figura en profundidad y en más amplios movimientos. Vasari se refería al ensamblar elementos en madera para dar forma al bloque según la composición de la postura de la figura. Esta cuestión era importante no sólo por la composición formal sino también por la economía de material.

La cuestión del bloque ya preocupaba a los escultores o maestros de la escultura en madera. Una “Madonna en Trono col Bambino”, creada en el *Trecento* en la región de Umbria, en Italia, y recientemente restaurada, nos muestra un cuerpo principal constituido por un monobloque en su interior totalmente ahuecado y otras partes añadidas. Las maderas utilizadas son dos – chopo para las figuras y estructura del trono y peral, pero lo que importa señalar es que el bloque es una “caja” que sigue la forma de la madonna sentada en el trono, estando ahuecada en su interior lo más posible, y a la cual fueron añadidos varios elementos de madera, fijados por clavos, espigas y pernos metálicos. Su bloque macizo al inicio se vuelve construido al final. Así, el bloque es necesario y suficiente para poder desarrollar el volumen adecuado a la figura.

En otros ejemplos escultóricos de la “Virgen sentada con el Niño” nos damos cuenta de que el cuerpo principal va siempre ahuecado en el interior ya que es fácil de hacer y el maestro sigue un principio más bien constructivo para el bloque total de la figura sentada, como volumen completo o abierto desde atrás. Se seguía el mismo procedimiento al utilizar el tronco como bloque total para tallar. [Est. 42 a,b, c]

Vasari al hablar de los procedimientos técnicos de la escultura en madera llama la atención para si el maestro desea crear una figura de gran tamaño tendrá que seguir el proceso de ensamblar varios elementos para construir el bloque. A su vez, Alberti hizo referencia a cuestiones técnicas relacionadas con la madera, al igual que Cenino Cenini y Leonardo da Vinci. Aunque relacionadas más con la preparación de la madera para la escultura, todas ellas son pertinentes para el éxito final. Los teóricos hablaban posiblemente de lo que pasaba en los talleres más eruditos de entonces y aludían a las prácticas que consideraban ser las más adecuadas e informadas.

Siguiendo a Peter Stirbec, en la Florencia del siglo XV, se verifican las técnicas del tronco pleno y las del bloque ensamblado en dos momentos distintos. En la época,

la técnica practicada era la del tronco ahuecado – en Italia y en todas las regiones de Europa. La utilización del tronco pleno está contra las reglas más elementales de la práctica escultórica en madera y es un proceso novedoso aunque arriesgado. Pero más importante es la técnica del bloque ensamblado, la cual se presenta ya en la escultura florentina en madera del último tercio del siglo XV.

La técnica de elaborar un bloque macizo a partir de planchas o tablones encolados se verifica en los escultores que trabajaban a menudo con la madera. Esta técnica habría de permitir otros desarrollos para la composición de la figura y estaba, además, más conforme con las reglas técnicas a tener en cuenta al utilizar la madera. Esta técnica se refiere al bloque macizo constituido por dos o más niveles de planchas encoladas. Al encolar dos o más planchas gruesas de madera era posible alcanzar el volumen necesario para el tallar de la figura. El bloque encolado es más estable en los movimientos de la madera, permite el tallar sin límites y la transferencia de datos del modelo al bloque más regular, al igual que con el bloque de mármol, siguiendo los mismos métodos de sistemas de medidas (la “squadra” y la “gabbia”).

El método del bloque ensamblado se presenta en las esculturas estudiadas por Peter Stirbec, correspondientes al período de 1435-1475 y el del bloque ensamblado en el de 1480-1520. A los dos modos de ejecutar el bloque corresponden técnicas diferentes del acabado en la superficie. Si en el primero tienden a definir la forma final modelando sobre la madera, en el segundo buscan utilizar sólo las técnicas del tallar. Las distintas técnicas utilizadas reflejan la formación de cada escultor. Siguiendo a Peter Stirberc, los escultores del *Quattrocento* tardío se habían formado en contextos relacionados con la madera y utilizaban las técnicas del talle con maestría, hasta todos los pormenores en la definición de la forma final escultórica. Siendo la forma ya finalizada en la fase del talle, la preparación necesitaba tener un espesor mínimo, al contrario de lo que sucedía en las obras de tronco pleno y superficie modelada. En éstas, la forma resultante del tallar era menos detallada y la forma final resultaba del modelado con el estuco.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.9)



Est. 42 a

Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1430-1438. Madera policromada.



Est. 42 b

Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (pormenor).



Est. 42 c

Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (pormenor del tronco ahuecado).

2. 10 Gregor Erhart y la *Santa Maria Magdalena* del Louvre

La imagen escultórica de Santa María Magdalena atribuida a Gregor Erhart, en el Louvre [fig. 57], presenta técnicas de talla y policromía características de las prácticas de los talleres alemanes de finales del Medievo. Su composición de la figura presupone la observación desde todos los puntos de vista y es muestra de la calidad escultórica y pictórica de las obras producidas por los mejores maestros y talleres de entonces en las regiones alemanas y en Europa. Su madera, de Tilo, era la más utilizada en las esculturas de este tipo en el Sur de Alemania en esa época y en épocas posteriores. Al permitir el virtuosismo con la gubia y el desarrollo de formas más complejas y huecos más hondos, la madera era ideal para la afirmación de lo escultórico al presentar una apariencia homogénea de color y textura. Estas características permitían el reducido uso del color o la realización de capas de preparación y policromía muy sutiles en la escultura de figura.



Fig. 57

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena*, 1510. Madera policromada.

La estatua en madera de Santa María Magdalena estaba originalmente suspendida dentro de una estructura oval de metal, a partir de una bóveda de una iglesia, llevada al cielo por ángeles que ya no presenta.²³⁸ La imagen fue tallada y policromada con igual cuidado según todos los puntos de observación ya que sería observada a su alrededor y desde abajo.²³⁹ La imagen escultórica en madera de tilo presenta la policromía original y solamente la reducida base y la parte delantera del pié fueron restaurados.

Tras el aprendizaje en el taller de su padre en Ulm, el maestro escultor Michel Erhart, Gregor Erhart se afincó en Augsburg. Aunque formado en la tradición escultórica de finales del Medievo en Suabia, la composición de la figura en Santa María Magdalena se basa en una distinta armonía de las formas del cuerpo, en una observación más interesada en la naturaleza y un interés por el *contrapposto* clásico que es más bien renacentista.

Se sabe que en el taller de Gregor Erhart se hacía escultura en madera y piedra dirigida fundamentalmente a los encargos de la Iglesia. A menudo, la creación escultórica de la figura se basaba en modelos de estudio y ejemplos existentes en el taller del maestro o, incluso, en dibujos de otros maestros o estampas gráficas que difundían tipos formales y modos de composición. Según Sophie G. de Suduirat, en la Santa María Magdalena de Gregor Erhart se siente la influencia de la belleza idealizada de “Eva” y de otras obras de Durero. La plasticidad de las formas del cuerpo y la armonía de las proporciones que resultaron de sus estudios de la construcción del cuerpo se sienten en la composición de la figura y en su postura de gusto más bien clásico de Santa María Magdalena. Así, las formas femeninas de Durero, comunicadas a través de sus grabados, influyeron con toda probabilidad en la obra de Gregor Erhart.

Además, la autora añade que la definición formal de partes de la figura desnuda de Santa María Magdalena, a ejemplo en el modelado de zonas musculares en los miembros inferiores, evidencia la observación cuidada del cuerpo humano por parte del maestro escultor. Además de ese nuevo interés por la naturaleza sobresale en Gregor Erhart el decidido rechazo de la interpretación gótica del tema iconográfico y del canon medieval del cuerpo femenino. Gregor Erhart desarrolla una interpretación escultórica inédita de la imagen de Santa María Magdalena, basada más bien en las formas femeninas del cuerpo, la cual sin la presencia original de los ángeles gana todavía más un carácter sensual en su desnudez plena y armoniosa. [Est. 44]

²³⁸ El Louvre menciona la hipótesis de haber estado en la Iglesia del Monasterio de los Dominicanos en Augsburg.

²³⁹ Podemos observar una posición similar en el espacio en otras obras escultóricas de la época o algo posteriores, como es el caso de la obra....

De acuerdo con los métodos habituales en la práctica escultórica en Alemania del sur, la figura de Santa María Magdalena se talló en un medio tronco al que se quitó la parte central interna y al que se añadieron algunos bloques secundarios, de pequeño tamaño, para tallar las partes más salientes en la postura del cuerpo – la partes anteriores de las manos, las partes más externas de los senos e algunas mechas del pelo.²⁴⁰ El hueco interno se cerró mediante un elemento de madera con espesura suficiente para completar la talla del pelo sobre las espaldas y el dorso [Fig. 58], afirmándose así como figura de bulto redondo.



Fig. 58

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena* (pormenor).

Esa escultura de Gregor Erhart es muestra de su maestría escultórica en el tratamiento de las formas y la figura. Es igualmente ejemplo de la calidad técnica,

²⁴⁰ Sophie Guillot de Soudirat añade que los pequeños agujeros existentes en cima de la cabeza servirían para fijar los rayos de la aureola que tenía al inicio, así como quedan algunos ángeles que servirían de apoyo y que habrían sido tallados en pequeños bloques de madera crecentados a la figura.

formal y estética de la policromía sobre escultura del maestro pintor que la ejecutó y de su taller. Gregor Erhart se formó dentro la tradición escultórica del Gótico tardío y es probable que la policromía de sus esculturas haya contado con el trabajo del taller del pintor Hans Holbein. En Ulm, el taller de Michel Erhart, padre de Gregor Erhart, era muy activo y habría de contractar varias obras en la proximidad y en zonas más lejanas. En las esculturas producidas en su taller se pueden observar las prácticas de la policromía seguidas en la ciudad y practicadas en el Gótico final en el sur de Alemania. El taller de Bartholomäus Zeitblom, pintor activo en Ulm en la época, policromaba esculturas en madera y este colaboró con Michel Erhart por ejemplo, en el altar mayor de St. Johannes der Täufer, [fig. 59] en Blaubeuren. Lo normal es que hubiera contactos habituales entre los maestros de la misma ciudad debido a los encargos y al trabajo complementario de escultores y pintores en la escultura en madera policromada.



Fig. 59

Michael Erhart y Bartholomäus Zeitblom, *Hochaltar*, (1493-1494). St. Johannes der Täufer, Blaubeuren.

Siguiendo a Sophie Guillot de Suduiraut, se detectan aspectos estético-formales y técnicas semejantes en las pinturas y las esculturas de Zeitblom. Refiere la autora:

En las esculturas como en las pinturas de Zeitblom, los labios están modelados a través finas líneas de rojo oscuro, el blanco ligeramente azulado del ojo se vuelve rosa en los cantos, la pálebra superior es subrayada por un trazo oscuro, y la iris marrón oscuro se aclara junto a la pupila negra y jamás es puntuada por un reflejo de luz.²⁴¹

Continuando con la autora, aunque la policromía de Santa María Magdalena de Gregor Erhart presente similitudes con las policromías de esculturas de Zeitblom conocidas, la hipótesis de que sus esculturas hayan sido policromadas en el taller de Hans Holbein sigue siendo pertinente ya que este había hecho su aprendizaje en el medio de Ulm también. En todo caso, la escultura de Santa María Magdalena de Gregor Erhart muestra una práctica de policromía alemana caracterizada por la erudición en las técnicas y por el gusto refinado.

Siguiendo a la autora, de acuerdo con las técnicas tradicionales la superficie fue encolada y se aplicaron en algunas zonas pedazos de tela de lino para tapar juntas o desperfectos. La superficie y la tela aplicada fueron cubiertas por una primera camada de preparación de coloración parda, debido a la presencia de carbón en su constitución. Tras esta camada se aplicó una fina capa de preparación blanca²⁴² sobre la cual serían aplicados los colores.

Las carnaciones presentan dos camadas sobrepuestas – una blanca y la otra tintada con pigmentos rojo, bermellón y azules. Además, la pasta pictórica que interpreta la piel es sutilmente granulosa para mimetizar los valores táctiles de la superficie de la piel humana y así conseguir una apariencia más verosímil todavía. La policromía de la cabeza presenta gradaciones sutiles en los pómulos, en el mentón y en las arrugas del cuello, así como en el color de la niña de los ojos o de los labios.

[fig. 60]

²⁴¹ SUDUIRAT, Sophie Guillot de, *Gregor Erhart, Sainte Marie-Madeleine*, p. .

(“Sur les sculptures comme sur les peintures de Zeitblom, les lèvres son modelées par des fines lignes rouge foncé, le blanc de l’oeil légèrement velouté devient rose aux angles, la paupière supérieur est souligné d’un trait sombre, et l’iris brun s’éclaircit près de la pupille noire et n’est jamais ponctué par un reflet de lumière.”)

²⁴² De acuerdo con Sophie Guillot de Suduiraut, la preparación blanca reveló ser constituida por greda e cola proteínica.



Fig. 60

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena* (pormenor), 1510.

Las gradaciones de color complementan la estrategia formal del taller. El color acentúa visualmente la percepción del volumen y del espacio – así las arrugas realizadas con el color rosa, el cambio de color de marrón oscuro a claro en el iris, o también los tonos oscuros del labio superior y el más claro del labio inferior, matizado por líneas sutiles de coloración menos contrastada. Continuando con Sophie Guillot de Suduirat, las hojas de oro fueron aplicadas en las zonas del pelo sobre un mixtión de tonalidad ocre y fueron cubiertas por una veladura anaranjada que permitía crear reflejos cobreados. El pintor utilizó el mixtión para pintar algunas delgadas mechas del pelo sobre las carnaciones, figuración pictórica y sutil, así como para representar las cejas.

Sobre el taller cuidado la finas capas de preparaciones para la policromía se adecuan para no ocultar los aspectos formales definidos por la gubia. La minucia en los detalles de acuerdo con el carácter formal de zonas particulares de la anatomía femenina, revela el virtuosismo y los conocimientos del maestro escultor. Siguiendo a Sophie de Suduirat, la definición formal de los labios presenta el labio superior más delgado y saliente que el inferior. Este labio presenta un color rosa pálido

dominante²⁴³ para subrayar la luz que no ilumina del mismo modo el labio superior de color rojo oscuro.

Así, el color, además de acentuar el modelado escultórico también introduce una lógica de la luz y del espacio. La escultura en madera policromada, en torno a la figura humana, es un ámbito complejo de investigación escultórica en sus fundamentos y en sus prácticas, de la que la imagen de Santa María Magdalena de Gregor Erhart es un bellissimo ejemplo en su periodo histórico. [Est. 44 a, b, c, d]

²⁴³ Así como en la Pintura de la figura humana y sus técnicas, de Bartholomäus Zeitblom o Hans Holbein, el modelado pictórico de los labios se hace también a través de delgadas líneas de color de otros tonos.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.10)



Est. 44

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena*, 1510. Madera policromada (vista de frente).



Est. 44 a

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena*, 1510 (vista posterior).



Est. 44 b

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena* (vista lateral), 1510.



Est. 44 c

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena* (vista a ¾), 1510.



Est. 44 d

Gregor Erhart, *Santa Maria Magdalena* (vista lateral), 1510.

2.11 LOS OJOS EN LA ESCULTURA EN MADERA

2.11.1 El Ojo en el proceso creativo escultórico

En nuestro imaginario colectivo o individual, los ojos han tenido siempre una fuerte carga simbólica. A través de ellos, se ha expresado el poder sobrenatural y espiritual, incluso el poder terrenal y los ojos humanos, en sí mismos, son expresión intensa de lo “viviente”.

En el Arte y en la figuración en torno a la figura humana, los ojos siguen siendo un foco visual y psicológico fundamental a la hora de “dar vida” a la obra escultórica. Este sentido de lo “vivo” encuentra en diferentes niveles de figuración distintas estrategias en cómo desarrollar sus modos paralelos expresivos en la creación escultórica, dentro de la dialéctica entre la idea, la forma y la materia en la que habrá de pensarse en acto. Desde la sofisticación tecnológica y matériaca en la creación del “doble” más perfecto de la apariencia humana a la intencionalidad plástica abstractizante y simbólica, el arte escultórico ha encontrado numerosas versiones posibles de la figuración de los ojos humanos o sobrenaturales. [fig. 61]



Fig. 61

Elisabeth Cattlet, *Woman fixing her hair*, 1993. Madera, ópalo.

A lo largo de los siglos y hasta el presente, la producción escultórica en general nos ofrece bellísimos ejemplos de imaginación e inventividad en torno a la creación plástica de los ojos en sus obras más pertinentes. En su evolución, la escultura en madera, por las características físicas y potencialidades “plásticas” de su material específico, ha aceptado soluciones matéricas y formales similares a algunos tipos genéricos y ha desarrollado otros tipos de ojos más específicos, tanto por los materiales y técnicas utilizadas, como por su aspecto formal. [fig. 62]



Fig. 62

Egipto, *Máscara de ataúd*, (1550-1196 a.C.). Madera, pasta de vidrio.

La composición formal, cromática o matérica de los ojos en escultura es muy variada a lo largo de los siglos y en las distintas formulaciones de lo escultórico. Su relación con el color es muy antigua, al igual que la utilización de distintos materiales y procedimientos técnicos. Ya sea a través de la utilización de la pintura o la incrustación de ojos hechos con materiales coloreados, la búsqueda polícroma por lo “natural” o por la “presencia” más allá de la objetualidad escultórica se ha afirmado a través de los ojos como foco psicológico fundamental, en el ámbito de la figuración. [fig. 63]



Fig. 63

Escultura en madera policromada (pormenor), ojos en vidrio soplado. Catedral Vieja, Coimbra.

En cada época, los artesanos, pintores y escultores intentarán con los materiales disponibles y su desarrollo técnico crear ojos que expresen lo “viviente”. A lo largo de los siglos, la capacidad de hacerlo se va perfeccionando y la “imitación” escultórica del ojo humano habrá de ser cada vez más eficaz en la creación del “doble”, elaborado en materiales diferentes del soporte. El desarrollo tecnológico de nuestros días ha permitido llegar a las prótesis, a los ojos artificiales que nos ofrecen la simulación perfecta en lo que se refiere a la apariencia. Es el caso de los ojos en un vidrio muy especial al que se denomina de “Kryolith glass”. [fig. 64]



Fig. 64

Peter Senoner, *LEM*, 2004. Madera y “Kryolith glass”.

Las obras escultóricas desde el pasado hasta el presente, en madera o en otros materiales, nos muestran el interés y cuidado demostrado a la hora de investigar y dar forma a los ojos en la escultura. A la par de las técnicas pictóricas, lo cromático a partir de la utilización de materiales coloreados presenta numerosas variaciones, en el tiempo y en el espacio. Al mirar la escultura en madera actual, nos damos cuenta de que muchos escultores siguen investigando o utilizando métodos antiguos de hacerlo o han desarrollado los suyos, en el seno del ámbito de la figuración escultórica occidental y según las técnicas pictóricas o las basadas en la heterogeneidad de los materiales.

2.11.2 Los Ojos a través las técnicas pictóricas y escultóricas

A pesar de su relativa durabilidad, la escultura en madera no ofrece ejemplos antiguos en los cuales podamos dar cuenta de cómo esas culturas artísticas elaboraron la representación de los ojos y configuraron la mirada en la escultura. En muchos casos, observamos sencillos ejemplos en los que el contorno de los párpados, las pestañas, el iris y las pupilas están pintados de negro sobre la preparación blanca que corresponde a la Esclerótica. En las estatuillas egipcias antiguas en madera policromada aparece a menudo este modo pictórico de representar el ojo. [Est. 45 y 46]

Son raros los ejemplos originales de ojos pintados en las obras escultóricas en madera del Medievo. Del Románico, el “Majestat Batlló” [Est. 47] es una de las obras escultóricas en madera que mantiene su apariencia original y nos ofrece un tipo de figuración pintada del ojo, hacia 1150.²⁴⁴ Otra obra escultórica que ha conservado su policromía original es la de “Cristo y San Juan” del Maestro de “Constance”, del Museo Mayer Van Berg en Amberes [fig. 65].



Fig. 65

Maestro Heirinch de Contanza, *Cristo y San Juan*, 1320. Madera de nogal policromada e dorada.

²⁴⁴ La representación de “Majestat Batlló” es la de un Cristo Tionfante. Debido al estado de conservación de una parte importante de su policromía, nos ofrece mucho de su configuración “plástica” original.

A su vez, la escultura toscana de San Juan en el Museo de Cluny, del siglo XIII, nos presenta una policromía del siglo XIV en muy buen estado de conservación. [fig. 66]

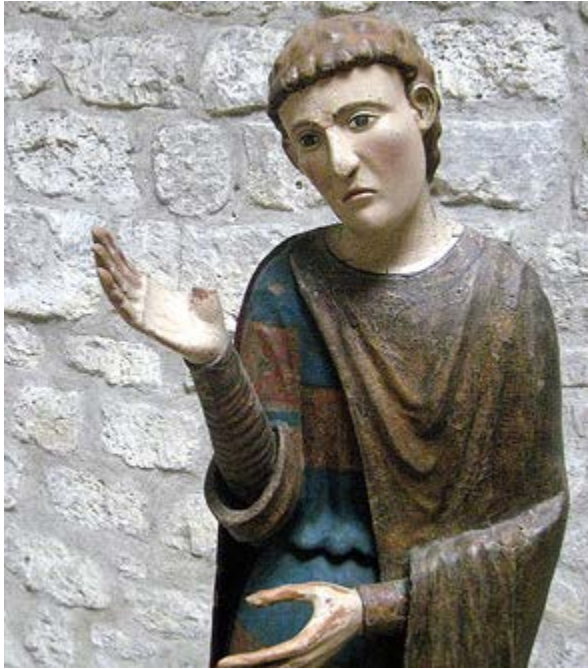


Fig. 66

Toscana, *San Juan*, siglo XIII. Madera y policromía del siglo XIV.

Ya en el periodo del Barroco, se va a desarrollar la monocromía basada en el recubrimiento de la escultura por una pintura blanca pero a excepción de los ojos que van a mantener la relación con la policromía como pintura. Esta relación diferente entre el color y el volumen se presenta a menudo durante el siglo XVII. Siguiendo aún a Serck-Dewaide, la utilización generalizada durante los siglos siguientes, XVIII, XIX e incluso XX, del recubrimiento blanco ha llevado al menor interés por el estudio de las características “plástico-escultóricas” de los ojos en la escultura en madera.

La autora añade además que en el Barroco del norte de Europa se observa muy poco interés por la investigación “plástico-escultórica” de los ojos en la escultura y en la creada en madera en particular. Como ejemplo, la escultura sacra alemana en madera del periodo barroco ha expresado el dolor o el sentimiento religioso alejándose de los artificios excesivos formales presentes más en el sur de Europa y en las regiones de mayor influencia católica – en Italia, Portugal y sobre todo España. Sin embargo, en las regiones continentales de Europa se encuentran buenos ejemplos de la investigación pictórica o escultórica de los ojos en la escultura en madera, a lo largo de los siglos. [Est. 48] [Est. 49]

Sobre todo en la Península Ibérica nos damos cuenta de la presencia y de la evolución de la imitación de los ojos en la figuración escultórica, pintados o incrustados. Durante el Barroco se van a investigar nuevos y elaborados procedimientos técnicos para conseguir una mayor eficacia en la representación del ojo, buscando la simulación más perfecta y el gran realismo en las expresiones de las figuras. [fig. 67]



Fig. 67

Francisco Salzillo, *Santa Clara*, 1740. Madera policromada, ojos postizos.

Los contratos ibéricos del período del Barroco mencionan diferentes tipos de ojos y sus técnicas – pintados o incrustados, según la configuración de un globo de vidrio (“ojos globo” o “redondos”, en vidrio cortado en forma de almendra y puesto sobre el ojo pintado o como córnea en vidrio (“ojos a tapilla” o “casarillas”).²⁴⁵

Los pequeños globos podían ser de vidrio soplado y presentan el color en su interior. En una obra escultórica en madera existente en la Catedral Vieja de Coimbra, Portugal, se puede observar, a pesar de su mal estado de conservación, la apariencia, tamaño y colocación de los ojos en globo de vidrio. [fig. 68]

²⁴⁵ Serck-Dewaide, Myriam; *Matériaux et Couleurs des Yeux en Sculpture*, p. 163. En *Couleurs et Temps, La Couleur en Conservation et Restauration*, Institut National du Patrimoine, Paris, 2006.



Fig. 68

Escultura en madera policromada (pormenor), ojos en globo de vidrio soplado. Catedral Vieja, Coimbra.

Los globos de vidrio se insertaban desde dentro y se fijaban según modos muy variados – “cola animal cargada con yeso, cera, fibras encoladas, resina, con pequeñas espigas de madera, etc.”).²⁴⁶ Siguiendo todavía a Serck-Dewaide, se han observado dos modos de introducirlos o insertarlos en los huecos preparados para ello. El método más común es el de abrir el volumen ya tallado de la cabeza de manera separando toda la parte delantera a la que corresponde el rostro. Esta parte separada del bloque va a permitir crear los huecos adecuados para recibir los globos completos de vidrio y tener espacio para fijarlos en su alrededor y por detrás, según el modo de fijación elegido. A continuación, la parte separada del volumen de la cabeza se coloca en su sitio y se encola, ofreciendo el volumen de la cabeza de modo completo y con los ojos de vidrio insertados. Pero Serck-Dewaide nos refiere otro modo menos común para introducir los globos de vidrio en la cabeza tallada. Se basa en ahuecar las órbitas desde fuera, lo que obliga a reconstruir el perímetro exterior de la cavidad para los ojos y a continuación la forma de los párpados con estuco y el *aparejo*.²⁴⁷

²⁴⁶ V. *ibidem.*, p. 163.

(“Ils sont fixés par l’arrière à l’aide de divers matériaux. (colle animale chargée de gesso, cire, fibres encolées, résine, petits tenons en bois, etc.)”.

²⁴⁷ V. *ibidem.*, p. 163.

(“Lorsque les artistes désirent insérer des yeux sphériques en verre, la tête est ouverte [...] et les orbites creusées par l’intérieur. Ils sont fixés par l’arrière à l’aide de divers matériaux [...]. Il arrive aussi de rencontrer un autre système d’introduction des globes oculaires en creusant les orbites pour la face en reconstruisant le contour

El gusto por lo elementos añadidos y la búsqueda de un mayor realismo, cargado de emoción, influirá en las manifestaciones escultóricas en madera en América Latina. Sobre un San Francisco en Ouro Preto (Brasil) Serck-Dewaide refiere que en él se observan dos ojos realizados con la técnica “a tapilla” o con “córnea en vidrio” puesta sobre el ojo y encolado en los espacios preparados junto a los bordes de los párpados. En otros casos estos vidrios curvos y más o menos delgados se presentan, a veces, fijados por las formas modeladas de los párpados que a continuación serán policromados.

El aprovechamiento de las potencialidades “plásticas” del vidrio para la representación de los ojos humanos y de las demás técnicas asociadas a su composición, ha permitido a los escultores explorar más eficazmente la expresión del sentimiento, del dolor, de la emoción en la figuración escultórica - un par de ojos en globos de vidrio lustrados de rojo.

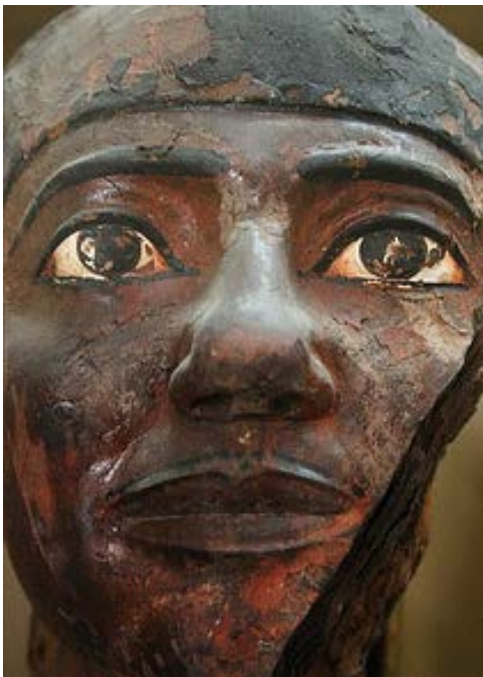
ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.11.2)



Est. 45

Egipto, *Tutankamon joven* (1320-1400 a.C.) Madera pintada y dorada.



Est. 46

Egipto antiguo, *Fragmento de cabeza masculina*. Madera policromada.



Est. 47

Majestat Batló, siglo XII. Talla en tronco, policromia al temple.



Est. 48

Bruselas, *Busto relicario de Santa*, 1520-1530. Madera policromada y dorada.



Est. 49

San Pedro, siglo XVII, Amberes. Madera y monocromía.

2.11.3 Los Ojos incrustados en la escultura.

Siguiendo a Myriam Serck-Dewaïd, en la escultura egipcia la elaboración compleja de los ojos muestra “una voluntad notable de realismo”²⁴⁸, según los varios modos figurativos y las formulaciones matéricas que se pueden observar. En numerosas esculturas las técnicas pictóricas han sido utilizadas para elaborar ojos grandes pintados en negro, en los cuales los párpados y las cejas están finamente subrayados. Sin embargo, para los personajes importantes serían elaborados ojos más complejos para incrustar en la escultura. Es el caso del busto en piedra caliza policromada de la Reina Nefertiti [Est.50] en que se presenta un solo ojo original añadido, hecho con piedra y cristal de roca, que está encolado en una cavidad poco profunda.

En la producción escultórica egipcia en madera, uno de los ejemplos es la estatua de “Ka-âper” [fig. 69], realizada en madera de Sicomoro y que presenta algunos vestigios de policromía. Siguiendo a Serck-Dewaïde, sus ojos están compuestos de materia blanca (piedra) y de cristal de roca, enmarcados por cobre verdusco/verdoso.²⁴⁹ [fig. 70] Además, la autora refiere como se han estructurado:

Sus ojos están sin duda contruidos como los de “El escriba sentado” [...] . La obra en piedra policromada [...] posee ojos incrustados en forma de Almendra y las cejas pintadas. La Córnea y el espacio anterior del ojo están realizados en cristal de roca (silicium puro) pulido en la superficie [...]. Un punto ligeramente descentrado está perforado en algunos milímetros para señalar la pupila. La esclerótica es de piedra blanca de magnesita veteadas sutilmente de rojo. El conjunto está ceñido/enarcado por Cobre al Arsénico tras haberse fijado el ojo en la cavidad mediante probablemente un fijativo resinoso y oscuro.²⁵⁰

²⁴⁸ Serck-Dewaïde, Myriam; *Matériaux et Couleurs des Yeux en Sculpture*, p. 158. En *Couleurs et Temps, La Couleur en Conservation et Restauration*, Institut National du Patrimoine, Paris, 2006.

(“Pour l’Égypte, seize regards ont été choisis et montrent une remarquable volonté de réalisme dans l’élaboration complexe des yeux, symboles de vie.”)

²⁴⁹ v. *ibidem.*, p. 158. (de acuerdo con Bouquillon, A; Ziegler C., “Anatomie d’un regard, le scribe accroupi”; *Techne* nº 7, p. 41-41. Paris, 1998.)

(“Il a un regard extraordinaire: ses yeux composés de matière blanche (pierre) et de cristal de roche sont cernés de cuivre verdâtre aujourd’hui altéré.”)

²⁵⁰ v. *ibidem.*, p. 158;

(“Ses yeux sont sans doute construits comme ceux du Scribe accroupi [...]. L’oeuvre en pierre polychromée, récemment étudiée au Laboratoire des musées de France et ensuite restaurée, possède des yeux en amande incrustés et des sourcils peints. La cornée et la chambre antérieure de l’oeil sont réalisées en cristal de roche (silicium pur), poli en surface [...]. Un point légèrement décentré est perforé de quelques millimètres pour indiquer la pupille. La sclérotique est en pierre blanche de magnésite finement veinée de rouge, L’ensemble est cerclé de



Fig. 69

Egipto, *Ka-âper* (pormenor), 2.465-2.458 a.C. Madera de sicomoro y ojos incrustados.



Fig. 70

Egipto, *El escriba sentado* (pormenor), 2.620-2.220 a.C. Piedra policromada y ojos incrustados.

Myriam Serck-Dewaide refiere también otros ejemplos relacionados con la escultura egipcia en madera. La pequeña cabeza de la Reina Tiy [Est. 51], en madera de Tejo, presenta los ojos en pasta de vidrio azul oscuro y engastes de la misma materia en los párpados y las cejas, fijados con resina gruesa negruzca en los huecos abiertos correspondientes.²⁵¹ En otra obra escultórica, los ojos de una máscara funeraria en madera de Sicomoro están realizados en mármol blanco, en forma de

cuire à l'arsénique après le fixage de l'oeil dans la cavité creusée à l'aide d'un fixatif probablement résineux et foncé. ")

²⁵¹ v. *ibidem.*, pp. 158, 159.

("La petite tête (9,5 cm) de la reine Tiy [...] en bois d'if a des yeux en pâte de verre bleu nuit sertis de paupières et de sourcils de même matière, fixés à l'aide de résine chargée noirâtre dans les cavités creusées.").

almendra. Sobre el mármol se ha pintado las pupilas en negro y tras haber sido insertados en los huecos fueron rebordeados con cobre.²⁵²

En su texto “Matériaux et Couleurs des Yeux en Sculpture”, Serck-Dewaide hace también mención a otros tipos de ojos utilizados en los retratos escultóricos del período del Egipto romano, independientemente de ser escultura en madera o no. Uno de ellos se considera ser de origen griego, el cual presenta el Iris en piedra negra contorneada por un anillo de cobre y en su centro un pequeño anillo de cobre señala la pupila. La Esclerótica es de piedra blanca y los bordes de los párpados y las pestañas son en cobre.²⁵³

Al seguir la descripción de algunos de los ejemplos de ojos incrustados en algunas obras escultóricas antiguas, de un modo general insertadas y conservadas aún en las mismas, el par de ojos pertenecientes a una estatua griega del período clásico nos permite darnos cuenta de la complejidad de su manufactura y del cuidado puesto en su configuración. Los mismos están hechos con elementos en bronce, mármol, cuarzo y obsidiana.²⁵⁴ Este tipo de manufactura se puede observar en un otro par de ojos de la antigüedad. [fig. 71]



Fig. 71

Par de Ojos (siglo V b.C.). Bronce y materiales petreos.

En obras de arte escultórico más cercanas, se pueden observar diferentes ejemplos de ojos incrustados. Continuando con Myriam Serck-Dewaide, el reciente restaurado de una escultura en madera de tilo cubierta con láminas de oro del siglo X ha permitido conocer la composición de sus ojos a partir de esmaltes tabicados en cuatro

²⁵² *v. ibidem.*, p. 159.

((“Un masque funéraire [...] en bois de sycomore présente des yeux incrustés [...]. Les yeux sont réalisés en marbre blanc, taillés en amande, matière sur laquelle les pupilles sont peintes en noir, insérés ensuite dans la cavité préparée et sertis de cuivre.”).

²⁵³ *v. ibidem.*, p. 159.

((“Un quatrième oeil, dit d’origine grecque montre un iris en pierre noire cerné d’un anneau de cuivre. Au centre de l’iris, un plus petit anneau de cuivre indique la pupille. La sclérotique est en Pierre blanche, (marbre?) et les bords des paupières ainsi que les cils sont en cuivre.”).

²⁵⁴ En la escultura griega no solo el color estaba omnipresente como a menudo se incrustaban varios elementos en la obra escultórica.

colores – pupila negra, iris azul claro, la Esclerótica blanca y las líneas de los párpados en rojo dobladillado de oro. Cada color es separado por una fina lámina de oro.

Si hay pocas obras escultóricas que mantienen sus policromías originales, hay otras que han sufrido sucesivos cambios a lo largo de los siglos. Serck-Dewaide refiere “La Virgen de Bertem, en la Iglesia de San Pedro en Bertem, sobre la cual dice:

La Virgen de Bertem [...] de finales del siglo XI, es testigo maravilloso/asombroso de la evolución de la representación de las miradas desde el siglo XI hasta el siglo XX, ya que ha recibido ocho policromías en sucesión y ocho pares de ojos bastante diferentes entre sí. La investigación ha permitido separar los distintos tipos de ojos y determinar la cronología de los estilos de las policromías.²⁵⁵

Del siglo XII, la autora refiere otra obra escultórica en roble y policromada que presenta una mirada compuesta por pequeñas bolas de vidrio que forman la pupila. Estas han sido insertadas en la preparación original y el Iris ha sido pintado en azul claro cercado por una línea más oscura compuesta de *lapislázuli*.²⁵⁶

²⁵⁵ V. *ibidem.*, p. 161.

(“La Vierge de Bertem [...] fin XI siècle, témoignera merveilleusement l’évolution de la représentation des regards du XI siècle jusqu’au XX siècle puisqu’elle a reçu huit polychromies successives et huit paires d’yeux assez différents. La recherche a permis de dégager les yeux successifs et d’établir une chronologie des styles de polychromies.”).

²⁵⁶ V. *ibidem.*, p. 161.

(La Sedes Sapientiae de Liège (Liège, église Saint-Jean), chêne polychromé vers 1240 [...] présente un regard original composé de petites billes de verre. [...] Les cavités sont ici certainement d’origine, car le verre est serti dans la préparation de craie et de colle et l’iris est peint en bleu clair cerné d’une ligne plus foncée, composé de lapis lazuli. La sclérotique est peinte en blanc et les coins de l’oeil sont légèrement teintés de rouge.”)

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.11.3)



Est. 50

Egipto, *Nefertiti* (XVIII dinastia). Piedra policromada, piedra y cristal de roca (ojos).



Est. 51

Egipto, *Reína Tiy*, 1365 a.C. Madera de Tejo, ojos de pasta de vidrio, varios materiales.

2.12 La escultura africana en madera y la mirada occidental

Siguiendo a Werner Schmalenbach en su texto “Arts de l’ Afrique Noir”,²⁵⁷ la escultura africana en madera está muy ligada a las regiones campesinas de África y sigue siendo aún la más importante forma del arte tradicional de sus pueblos.

Aunque el exotismo sea una fuente de seducción, el interés de los artistas occidentales por el arte africano se debe más a una afinidad cuyo origen se encuentra en los conceptos artísticos del siglo XX. A lo largo del siglo, nos damos cuenta de que muchas obras escultóricas contienen, comportan o revelan reminiscencias del pasado en respuesta al desarrollo tecnológico y a una racionalidad que se cree amenaza, en nuestras vidas, lo que es instintivo, elemental y de alguna manera “primitivo”.

El interés evidente por la escultura africana como un arte se ha manifestado únicamente en el contexto de la concepción moderna del arte. Los cubistas se sintieron fascinados, sobretodo, con la fuerza formal manifestada en ellas, a los expresionistas les impactó su fuerza de expresión elemental y “primitiva”.

Siguiendo aún a Werner Schmalenbach, aunque en nuestra concepción moderna la escultura africana en madera sea considerada como arte, nuestros criterios artísticos son muy distintos a los de los africanos. El sentimiento estético les interesa menos que la eficacia ritual de la escultura, razón por la cual la estatua puede quedarse abandonada tras cumplir su función – el utilizador africano considera que tras el final del ritual la estatua queda “muerta”, su vida anterior que la animaba era distinta de la que permanece aún en ella para nosotros, según nuestros criterios de valoración artística.

²⁵⁷ SCHMALENBACH, Werner, Arts de l’ Afrique Noire; pp. 9-25.

2.12.1 Formas y funciones de las formas.

Siguiendo aún Werner Schmalenbach, una estética del arte de África negra habrá de congregarse los polos extremos de las tendencias hacia el naturalismo y la abstracción geométricas. Su quehacer de la escultura en madera se mueve entre los dos, entre los umbrales del naturalismo y la geometría, los cuales no transponen y han sido sus límites.

Las funciones religiosas, del culto, rituales y mágicas hacen efecto en las formas de las esculturas. Si a cada forma le corresponde una función esta puede ser incluso imprecisa, pues hay formas que como objetos de culto cumplen distintas funciones, son multi-funcionales. [fig. 72]

Las formas en la escultura africana representan algo y además cumplen una función exorcista. A la par, su escultura en madera se caracteriza más bien por sus dimensiones inferiores al tamaño natural y por su carácter móvil. La madera está mucho más presente que la piedra u otros materiales y ha llevado a una escultura que no es monumental ni permanente a lo largo de los siglos.

En África, el sentido del Arte y su finalidad no es el de representar a los dioses pero antes el asegurar la vida a través del poder de las fuerzas naturales que impregnan de algún modo las formas escultóricas “funcionales” en su capacidad de operar la comunicación con las mismas fuerzas. En la escultura africana, tal eficacia no depende de los trazos de un rostro o de la apariencia de una figura humana o sobrenatural identificable, o de cualquier estrategia de representación del poder, autoridad, nobleza o dignidad. En cada una de las formas escultóricas se busca más la afirmación de la presencia de las fuerzas de la naturaleza, actuantes e importantes, para asegurarse la vida

Así, la forma escultórica africana en madera, en su sentido más general, convencional y antropológico, no desea ser la representación de un “ser”, sino que intenta ser el “ser” en sí mismo. Pero más allá de las funciones concretas de cada una de las máscaras y las estatuas, hay algo más esencial para definir la escultura africana en madera. Es pertinente seguir a Werner Schmalenbach:

Poco importa la función concreta de las máscaras o estatuas: parece que el trazo esencial de la escultura de la África negra, aquél por lo cual se distingue fundamentalmente del arte de las culturas “superiores”, reside en la presencia y eficacia reales de los seres y de las fuerzas sobrenaturales. Consecuentemente, este arte se sitúa siempre en un territorio de tensión

comprendido entre la representación e “encarnación”. Si es difícil trazar con nitidez la frontera entre una y otra, es igualmente imposible de la superar privilegiando una en detrimento de la otra.²⁵⁸



Fig. 72

Etnia Fang, *Cabeza protectora y relicario*. Madera, ojos de cobre o latón, clavos de hierro, pátina de resina negra.

²⁵⁸ SCHMALENBACH, Werner, *Arts de l' Afrique Noir*, p. 13.

2.13 La Escultura africana en madera

En África, la madera es más utilizada por los pueblos agricultores sedentarizados. La madera se emplea en todo el continente, ya sea en las zonas tropicales secas o en las regiones ecuatoriales de florestas donde se pueden encontrar variados tipos de árboles que utilizan para fabricar los objetos utilizados en lo cotidiano y para las máscaras y esculturas. La elección de la madera depende de la variedad de especies en una determinada zona. Parece que prefieren las maderas blandas y ligeras para el talle de las máscaras y las maderas densas y de grano fino para las estatuas y el mobiliario. Tal hecho no es una regla y a menudo se verifican otras opciones.

La casi totalidad de la escultura es “monoxila” – el bloque en forma cilíndrica – en la que se utiliza una porción del tronco del árbol elegido.

Algunos objetos son hechos con partes articuladas – las estatuillas-marionetas o algunas máscaras con el mentón inferior articulado.

Desde el punto de vista técnico, la estatuilla es esbozada con un machete o faca grande bien afilados. El tallar es directo y espontáneo, sin ninguno modelo previo ni tampoco aspectos geométricos bien determinados. Se hace por aproximación visual y cambios o retoques sucesivos. El esculpir de la forma aproximada a la forma final se hace con la azuela y a continuación, en una fase más avanzada y final, con un cuchillo corto. El pulido de la superficie se hace con hojas abrasivas. Es pertinente observar al escultor Boti siguiendo la técnica convencional de tallar la madera y utilizando los tintes modernos de esmalte para policromar sus formas recientes [fig. 73 a, b, c, d, e, f, g, h, i].

La escultura suele utilizar madera clara y es ‘patinada’ con tintes vegetales o minerales, con sustancias grasas y resinas. Las máscaras son pintadas con pigmentos vegetales (semillas machacadas o trituradas) o minerales (arcillas de distintos colores desde el blanco al ocre rojizo y al gris oscuro). El color negro es obtenido a menudo por pirograbado. La pátina hecha por el uso, que produce un brillo de aspecto lacado no tiene valor plástico en sí mismo, sino que es registro o memoria de quién la ha manejado a lo largo del tiempo y sólo tiene un valor emocional.



Fig. 73 a

Boti, escultor africano. Africa occidental.



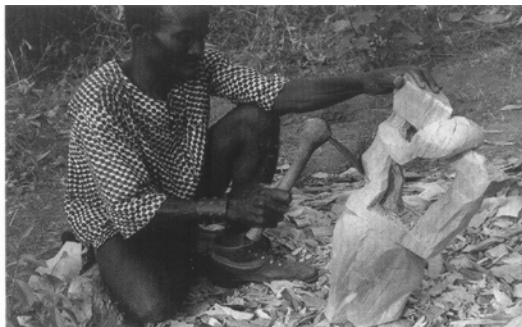
b



c



d



e



f



g



h



i

2.13.1 Materia y color en la escultura africana

El árbol no es sólo el origen del bloque para esculpir sino también de algunas materias colorantes, materias para preparados y acabados. Los colores fundamentales son el blanco, el negro y el rojo, pero hay vocabulario para los marrones, azules, amarillos, verdes y sus tonos.

El **color blanco** se suele obtener a partir del Caolín, la arcilla blanca sacada de las depresiones inundadas después de las lluvias. Otras veces se obtiene triturando la Creta, una roca calcárea cuya substancia permite obtener una coloración blanquecina y neutra. Hay informaciones de que antiguamente y según las etnias el blanco podía fabricarse a partir de la concha del caracol, de la cáscara de huevo, de los excrementos de lagarto o de la serpiente sagrada. [fig. 74] [fig. 75]

El blanco puede evocar la luz del día, el color de los dioses y simbolizar la unión vital a los antepasados.



Fig. 74

Congo, *Madre e hijo* (siglo XX). Madera y materias colorantes naturales.



Fig. 75

Etnia Fang, Gabón, *Figura femenina protectora y relicario*. Madera, incrustaciones, pátinas variadas envejecidas y caolín.

A su vez, el **color negro** se fabrica de distintos modos. El negro fino con el polvo de carbón de leña o del negro del humo. El negro espeso se puede obtener a partir de una larga ebullición de los dientes de una especie de Acacia (*Acacia nilotica*), de la que resulta una decocción espesa y bituminosa. [fig. 76]

El negro puede ser el símbolo de la muerte, del aniquilamiento, del mal, de la hechicería, de lo antisocial.



Fig. 76

Níger, *Poste figurativo*, 1920-1930. Madera, caolín, pigmentos.

2.14 Escultura en madera en Japón

Desde hace mucho tiempo el Japón utiliza la madera en muchos ámbitos creativos. La tradición de la arquitectura en madera ha permitido el conocimiento profundo de la madera y de sus usos. Algunas técnicas de preparación del bloque para la escultura habían sido ya utilizadas en arquitectura – evitaban utilizar troncos con corazón como elemento estructural principal y trabajaban a menudo con la sección mediana o de un cuarto del tronco del árbol. A lo largo de pilares y vigas hacían cortes longitudinales para que no se dilatasen o sufriesen contracciones. Los elementos de la estructura habrían de ser dispuestos entre sí de modo a ocultar los cortes. En la escultura en madera más antigua y anterior al periodo Kamakura, el método “ichiboku zukuri” seguía los mismos procesos – la escultura era tallada en un bloque sólido y único, evitando la madera del “corazón”. [Est. 52] A veces se juntaban partes hechas por separado pero las esculturas más antiguas atestiguan su sofisticación al seleccionar la madera para el bloque. La cabeza y el tronco estaban tallados en un único bloque, Aunque las partes más alejadas del centro podían ser añadidas – manos, brazos, rodillas u otros elementos, en muchas obras los miembros y parte de la base fueron tallados en el mismo bloque macizo. Abiertos desde atrás, se encuentran espacios huecos o cavidades en la cabeza, en la espalda de las figuras sentadas, en las que se podría ahuecar por la base también. [Fig. 77]

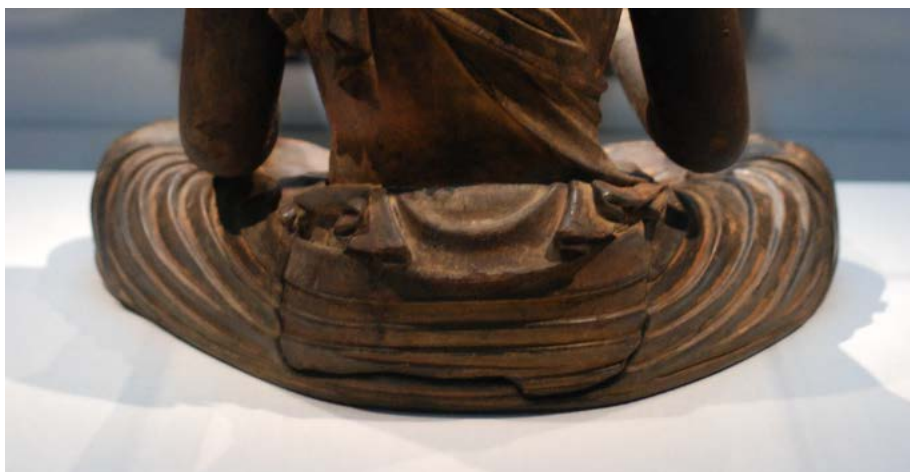


Fig. 77

Escultura japonesa antigua. Pormenor de la base en su cara posterior.

Las figuras de pie muestran sus huecos abiertos en la cabeza, la espalda y en las partes inferiores. Estos procesos ya estaban difundidos y presentes en las esculturas en madera del siglo VIII, de mediana o mayor dimensión, hechas a partir de un bloque único o central de madera maciza.

El proceso de ahuecar partes del tronco para evitar contracciones, fisuras y movimientos de la madera en la escultura, espacios huecos cerrados, ocultos o no por otros elementos de madera al final y tallados según la forma, sufrió una evolución. El desarrollo de la técnica “warihagi” ha permitido separar al medio el bloque durante el proceso de elaboración de la forma y tener acceso al interior de las partes para ahuecarlas de la manera más adecuada y completa. Al final se juntaban para terminar la forma en su volumen escultórico.

Los conocimientos profundizados adquiridos en la utilización de la madera en arquitectura y la experiencia del método “warihagi” han permitido desarrollar la técnica “yoseki-zukuri”, basada en la unión de varios elementos para la construcción del bloque. La construcción del bloque hecho por varios elementos por separado ha permitido ahuecar de la mejor manera posible su interior de modo a obtener espesores de la madera en la escultura bastante menores. Mejorando el comportamiento de la madera y disminuyendo enormemente el peso, el proceso “yoseki-zukuri” permitió a los escultores crear esculturas en madera de mediana o grandes dimensiones y gran complejidad constructiva. Esta técnica se presenta ya en la escultura de gran tamaño del periodo Heian, a partir de finales del siglo IX, y habría de ser muy utilizada durante el periodo Kamakura, durante el siglo XIII. [Fig. 78] [Est. 53]



Fig. 78

Unkei, *Agyo* (alt. 836,3 cm.) 1203, Periodo Kamakura. Templo Todaiji, Nara, Japón.

Siguiendo el proceso de la construcción del bloque según el método “yoseki-zukuri”, las partes menores como la cabeza, manos, pies, partes del traje u otros elementos a añadir al volumen dominante se incorporan e incluso se pueden ahuecar si así se desea. En las esculturas en madera de dimensiones enormes nos sorprende también la capacidad técnica y creativa de los escultores japoneses más dotados en esos siglos X, XI, XII y XIII de la escultura en madera en Japón. Siguiendo los trabajos de conservación y restauro de las esculturas en madera del Templo Todai-ji en Nara, Japón,²⁵⁹ creadas por Unkei y Kaikei a comienzos del siglo XIII, “Agyō” y “Ungyō” con más de 8 metros de altura cada una, comprendemos mejor los métodos seguidos y el ingenio necesario para la creación escultórica de obras de tan gran tamaño. Son, en sus características constructivas y creativas, un testimonio de la capacidad tecnológica y de la creación escultórica en madera en Japón, hace ochocientos años, la cual se manifiesta en otras obras escultóricas monumentales en la época. [Est. 54]

En Japón, se siguen haciendo grandes esculturas religiosas para los templos. Utilizando nuevos y antiguos procesos y técnicas, a la par de los medios tecnológicos actuales, los escultores japoneses que trabajan la madera nos ofrecen aún bellísimos ejemplos de la pervivencia y sofisticación de la escultura religiosa en madera monumental en ese país.²⁶⁰

Siguiendo a Victor Harris,²⁶¹ las maderas usadas en distintos periodos de la escultura en Japón son variadas. En el periodo “Asuka” provienen tanto de coníferas como de árboles de hoja caduca, unas eran odoríficas y otras presentaban un colorido natural interesante. En los periodos de Nara y Heyan el ciprés se volvió el material preferido a causa de su olor, su tono claro, su textura y fibra homogénea. La madera de Ciprés se mantuvo como la preferida en la escultura hasta mediados del siglo XIX.

Continuando con Victor Harris, la selección de la madera para la escultura en el Japón de entonces tenía mucho que ver con la religión y la cultura – más allá de la

²⁵⁹ Los trabajos de conservación y restauración han sido documentados en vídeo. En algunos de los vídeos documentales del proyecto podemos observar algunas características constructivas y los procesos aplicados en las esculturas referidas, hechas en los primeros años del siglo XIII (1203) por Unkei, Kaikei y la escuela Kei. Se pueden ver los vídeos siguientes:

- 1) www.youtube.com/watch?v=F4Cvilutdcw
- 2) www.youtube.com/watch?v=7cAGvYtiISA
- 3) www.youtube.com/watch?v=m3t1_le-ges
- 4) www.youtube.com/watch?v=BRLnlpVI1rg
- 5)

²⁶⁰ Sobre una obra escultórica ejemplar y actual, podemos seguir las fases del proyecto y los trabajos de taller en:

- 1) www.youtube.com/watch?v=HpMVjtEQY14
- 2) www.youtube.com/watch?v=9F4t8D2STy8
- 3) www.youtube.com/watch?v=Zpg73CEARXY
- 4) www.youtube.com/watch?v=iEFEL2xmZWo
- 5) www.youtube.com/watch?v=cHWwgrJrNAI

²⁶¹ Harris, Victor, Matsuhima, Ken; Kamakura, The Renaissance of Japanese Sculpture 1185-1333; p. 28.

cuestión de las características materiales, los árboles eran considerados sagrados, y algunos eran considerados manifestaciones de los dioses “Shintō”. Ya durante el periodo Kamakura y la difusión del método de construcción del bloque por partes ensambladas, la escultura “Shintō” mantuvo el proceso de construcción de un bloque sólido, compuesto por elementos macizos y sin huecos en su interior. Posiblemente debido a la idea de que en el centro de la figura podría alojarse el espíritu del árbol. Incluso, el mismo árbol podría servir para tallar varias figuras sagradas emparentadas entre sí de modo que el espíritu del árbol permaneciese en todas ellas. [Fig. 79]



Fig. 79

Guardián ‘Shintō’, periodo Muromachi, Japón. Madera tallada (bloque ensamblado).

El método “yosegi zukuri” ha posibilitado el desarrollo formal de la figura en el espacio y la posibilidad de otras dimensiones para la escultura. Una de las obras más conocidas de Unkei es “Agyo”, escultura realizada en 17 días durante el año de 1203 y presentando casi ocho metros y medio de altura.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.14)



Est. 52

Sacerdote Gien sentado, periodo Nara (siglo VIII), Templo Oka-dera, Japón. Madera tallada y vestigios de policromía.



Est. 53

Unkei, *Sacerdote Muchaku*, siglo XIII. Madera policromada, ojos incrustados. Nara, Japón.



Est. 54

Guardián del Oeste, Templo Todai-ji, Nara, Japón.

2.15 La escultura china en madera

En la escultura antigua china en madera, las figuras de buen tamaño presentan su torso hueco y las cabezas y miembros ensamblados. La capa de yeso aplicada suaviza la superficie y bajo la policromía puede dibujar bajos relieves con elementos decorativos. Las esculturas talladas en un solo bloque macizo suelen presentar huecos en las espaldas y cabeza. [Fig. 80] [Est. 55]



Fig. 80

China, siglo XII. Madera tallada y vestigios de policromía.

A la par de la policromía o de la utilización de la hoja de oro [Fig. 81], la escultura en madera desarrolló la técnica de la pintura laca la cual daba un acabado colorido y a la par actuaba como protección de la madera. Entre los varios métodos uno de los más relevantes en términos escultóricos consistía en aplicar a la forma tallada casi terminada una capa de una sustancia bituminosa fina compuesta de una mezcla de serrín y laca líquida. A la madera lacada se podía unir el color y el dorado como podemos observar en esculturas antiguas.



Fig. 81

Bodhisattva Guan Yin, siglo XII, China. Madera policromada y dorada.

A la par, el uso antiguo de la laca en la escultura permitió otros desarrollos técnicos - sobre la escultura en arcilla casi terminada, de gran tamaño y con una alma de madera, se aplicaban capas de tejido saturado con laca. [Est. 56]

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 2.15)



Est. 55

China, siglo XII. Madera tallada (bloque macizo ahuecado).



Est. 56

China, siglo VII. Escultura-laca y policromía.

2.16 Citas

154. (nota del autor)
155. (nota del autor)
156. Constantino Gañán Medina, *Técnicas y Evolución de las Técnicas De la Imaginería Policroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999. (p. 72)169
157. *ibidem*. (p. 74)170
158. Corrado Maltes, *Las Técnicas Artísticas*, Ed. Cátedra, Madrid 1981. (p. 70).....176
159. (nota del autor)
160. (nota del autor)
161. (nota del autor)
162. (nota del autor)
163. (nota del autor)
164. (nota del autor)
165. (nota del autor)
166. (nota del autor)
167. (nota del autor)
168. Willibald Sauerländer, *Quand les statues étaient blanches*, en *La Couleur et la Pierre: polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque, Amiens (octubre, 2000), Ed. Picard, Paris 2002. (p. 27)199
169. (nota del autor)
170. (nota del autor)
171. (nota del autor)

172. (nota del autor)	
173. (nota del autor)	
174. (nota del autor)	
175. (nota del autor)	
176. (nota del autor)	
177. (nota del autor)	
178. (nota del autor)	
179. (nota del autor)	
180. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (pp. 89, 95)	211
181. <i>ibidem.</i> (p. 102)	213
182. (nota del autor)	
183. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 116)	213
184. <i>ibidem.</i> (p. 119)	215
185. <i>ibidem.</i> (p. 119)	215
186. (nota del autor)	
187. (nota del autor)	
188. (nota del autor)	
189. (nota del autor)	
190. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 135)	219
191. (nota del autor)	
192. (nota del autor)	
193. (nota del autor)	
194. (nota del autor)	
195. (nota del autor)	
196. (nota del autor)	

197. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 150)	221
198. (nota del autor)	
199. (nota del autor)	
200. (nota del autor)	
201. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 154)	222
202. (nota del autor)	
203. (nota del autor)	
204. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (pp. 163, 165)	223
205. <i>ibidem.</i> (p. 159)	225
206. <i>ibidem.</i> (pp. 180, 181)	225
207 <i>ibidem.</i> (p. 181)	226
208. (nota del autor)	
209. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 167)	226
210. <i>ibidem.</i> (pp. 179 – 184)	227
211. (nota del autor)	
212. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 179)	228
213. <i>ibidem.</i> (p. 191)	229
214. (nota del autor)	
215. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 203)	230
216. <i>ibidem.</i> (pp. 206, 207)	230
217. (nota del autor)	
218. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 216)	231
219. <i>ibidem.</i> (p. 216)	231
220. (nota del autor)	
221. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 222)	235

222. <i>ibidem.</i> (p. 223)	236
223. (nota del autor)	
224. (nota del autor)	
225. (nota del autor)	
226. Constantino Gañán Medina, <i>vid. op. cit.</i> (p. 234)	237
227. (nota del autor)	
228. (nota del autor)	
229. (nota del autor)	
230. AA.VV., <i>La Scultura Ligneá Policroma</i> , Centro Di, Florencia 2007. (p. 209)	241
231. (nota del autor)	
232. Peter Stirbec, <i>vid. op. cit.</i> (p. 200)	243
233. (nota del autor)	
234. (nota del autor)	
235. (nota del autor)	
236. (nota del autor)	
237. (nota del autor)	
238. (nota del autor)	
239. (nota del autor)	
240. (nota del autor)	
241. Sophie Guillot de Suduirat, <i>Sainte Marie-Madeleine</i> , Ed. Musée du Louvre, Paris 1997. (p. 15)	265
242. (nota del autor)	
243. (nota del autor)	
244. (nota del autor)	

245. AA.VV., <i>Couleurs et Temps, la couleur en Conservation et Restauration</i> , Institut National du Patrimoine, Paris 2006. Myriam Serck-Dewaide – <i>Matériaux et couleurs des yeux en Sculpture</i> . (p. 163)	281
246. <i>ibidem</i> . (p. 163)	282
247. <i>ibidem</i> . (p. 163)	282
248. <i>ibidem</i> . (p. 158)	289
249. <i>ibidem</i> . (p. 158)	289
250. <i>ibidem</i> . (p. 158)	289
251. <i>ibidem</i> . (pp. 158, 159)	290
252. <i>ibidem</i> . (p. 159)	291
253. <i>ibidem</i> . (p. 159)	291
254. (nota del autor)	
255. AA.VV., <i>Couleurs et Temps, la couleur en Conservation et Restauration</i> , Institut National du Patrimoine, Paris 2006. Myriam Serck-Dewaide – <i>Matériaux et couleurs des yeux en Sculpture</i> . (p. 161)	292
256. <i>ibidem</i> . (p. 161)	292
257. Werner Schmalenbach, <i>Arts de l' Afrique Noir dans la Collection Barbier-Mueller</i> , Ed. Fernand Nathan, Paris 1988. (pp. 9-25).....	297
258. <i>ibidem</i> . (p. 13)	300
259. (nota del autor)	
260. (nota del autor)	
261. Victor Harris, Ken Matsuhima, <i>Kamakura, The Renaissance of Japanese Sculpture, 1185-1333</i> , British Museum Press 1991. (p. 28)	313

III Ejemplos en obras de escultores

3.1 Dentro el contexto del siglo XX

José Jimenez²⁶² refiere que el siglo XX, “*el siglo del lenguaje*” desde un punto de vista estético, comienza por “una especie de un cuestionamiento radical de la capacidad de significación de todo lenguaje”.²⁶³ Puede leerse en su obra citada:

“[...] justamente por que se vivía una crisis generalizada de fe en los lenguajes establecidos, precisamente por el hecho de que toso intento de hacer pasar como evidente los procesos de significación había dejado de poder seguir siendo evidente, el lenguaje ocupó el primer plano del pensamiento y de las artes desde el comienzo del siglo”.²⁶⁴

Continuando con el autor citado, la nueva concepción estética – *el arte es lenguaje* – conlleva la impugnación radical de la tradición normativa y académicamente fijada durante siglos. La crisis del academicismo y la toma de conciencia del agotamiento histórico del arte plástico como imitación reproductiva de lo real, da lugar a la reclasificación lingüística presente en las renovaciones expresivas y formales que marcan el siglo.

A la normatividad intrínseca a la perspectiva clásica del arte, la que presupone que cualquier obra de arte se crea en función de un orden o ley a la que el autor deberá someterse, la perspectiva romántica ha opuesto una perspectiva distinta de la actividad artística, para la cual el arte es invención, creación y originalidad. Tras esta valoración del sujeto y de su personalidad creativa original, de la autonomía de la creación, el arte plástico va a descubrir en el seno de la conciencia del arte como un lenguaje, la autonomía de la forma en cuanto realidad expresiva en sí misma.

Es sintomático del nuevo clima del quehacer artístico, complejo y diverso, el pensamiento del filósofo contemporáneo *Luigi Pareyson*, sobre la inexistencia de una ley general en el arte:

²⁶² JIMÉNEZ, José, *Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética*, Editorial Tecnos, Madrid 1998.

²⁶³ Vid. *ibídem.*, p. 237.

²⁶⁴ Vid. *ibídem.*, p.237.

“[...] en el arte la ley general es la regla individual propia de la obra a ser hecha [...] El arte se caracteriza precisamente por la ausencia de una ley universal que sea su norma, y la única norma del artista es la obra misma que esta haciendo. [Por otro lado] el arte implica una legalidad [la ley interna a la obra misma] a la que el artista debe obedecer [para llevar a cabo su tarea con éxito]. El artista inventa [...] la obra [...] y la legalidad interna de ella, y a tal legalidad es el primero a estar sometido [...] Podemos concluir, por lo tanto, que la ley universal del arte es que en el arte no hay otra ley que no sea la regla individual. Esto quiere decir que la obra es la ley de la actividad de que es producto; que ella gobierna y orienta las operaciones de las cuales resultará; en resumen, que la única ley es el criterio del éxito.”²⁶⁵

Preludio de la nueva sensibilidad escultórica, más inquiridora de la realidad concreta de la forma-escultura y del proceso creador, en el final del siglo XIX algunas obras de Rodin presentan ya un interés formal por el acto y el acaso sobre la materia y la forma, así como por la fragmentación y asociación de fragmentos del cuerpo, inhabituales dentro la intención figurativa hasta entonces. [Fig. 82] [Est. 57] [Est. 58]



Fig. 82

Rodin, *Assemblage: tête de Camille Claudel et main gauche de Pierre Wissant*, 1895. Yeso.

²⁶⁵ PAREYSON, Luigi, *Os problemas da Estética*, p. 139 (traducción del autor).

(“Na arte a lei general é a regra individual da obra a ser feita[...] A arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo [... Por outro lado] a arte implica uma legalidade [a lei interna da obra] pela qual o artista deve obedecer [para levar a cabo a sua tarefa com êxito] O artista inventa [...] a obra [...] e a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido [...] Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei se não a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma actividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito.”)

Con el inicio del siglo XX se asiste a la crisis del academicismo y al surgir de las renovaciones formales suscitadas por las vanguardias artísticas. Estas presuponían la unión estrecha entre teoría y práctica artísticas, la investigación del lenguaje del arte plástico profundando las implicaciones teórico-estéticas del acto creador [Est. 59 a, b]. El cambio de la sensibilidad escultórica se va a elaborar a partir de los desarrollos contemporáneos en los terrenos científico, filosófico, matemático, técnico o tecnológico, así como también en contacto con el arte de distintas tradiciones estéticas y culturales [Fig. 83] [Est. 60]. El modo perceptivo cede paso al modo conceptual (en su sentido más amplio), la escultura se afirma cada vez más como forma autónoma, objeto singular en el espacio, forma como vehículo de su contenido particular, como signo estético multidimensional.



Fig. 83

Henri Laurens, *Tête de Femme*, 1925. Construcción en madera y pintura.

En el siglo XX, paralelamente a la conservación de los principios perceptivos de la representación y del principio de unidad de la escultura y estatuaria convencionales del siglo XIX (un tema, un material, una sola modalidad de ejecución), se pone de manifiesto claramente en la modernidad escultórica una tentación “totémica”, al igual que ocurre actualmente. Dentro de la figuración y la abstracción entendemos por “Tótem” una forma de escultura en la que se combinan tres modos de monumentalidad: un modo *plástico*, uno *semántico* y otro *simbólico*. Siguiendo a *Paul Ardenne*:

1. Un modo *plástico* privilegiando el efecto (en que la forma se impone por su expresión propia).
2. Un modo *semántico* en el que la monumentalidad se afirma como un signo en si mismo (justificación conceptual de la escultura como presencia).
3. Un modo *simbólico*, haciendo valer en el efecto de monumentalidad la perspectiva (metafórica) de una representación gloriosa.

Además, la escultura figurativa moderna, por su dimensión de monumento privado – objeto singular que presenta o reproduce una realidad individual y humana – ha revelado una especial espesura antropológica que se ha expresado ya sea en la figuración imitativa, ya sea en la figuración más bien sustitutiva (como *sustitución*), en un amplio abanico de formulaciones personales, desde la reproducción hasta la desfiguración o el signo desconocido, en el seno de una idea de figuración que se va a establecer en una permanente tensión entre los polos de la representación y de la abstracción escultóricas. [Fig. 84]



Fig. 84

Germaine Richier, *Diable*, 1950. Bronce.

En muchas de sus formulaciones escultóricas en torno a la figura, según un sentido más bien existencial o espiritual laico, la escultura del siglo XX nos remite, según sus parámetros estéticos y culturales propios, para la noción inicial de *mimesis*. En esta, el “doble” de carácter no mimético, implica una expresión metapsicológica - es un *objeto estético de la angustia*²⁶⁶ (lo que quiere decir que es un objeto estético que no obedece al criterio estético del objeto bello, sino da una forma a la memoria y a las ideas). Así, cualquier forma, mismo abstracta, se puede convertir en el soporte visual de una realidad psíquica. Su antropomorfismo abstractizado (hasta el límite de la casi ausencia de rasgos humanos) expresa también el doble sentido del término *cuerpo*, lo cual se aplica tanto a seres vivos como a objetos materiales. Las formas del *doble* abstractizado se elaboran entre una economía formal y una economía psíquica. Su singularidad visual se constituye como un índice de una sobredeterminación particular. La forma que tiende a formularse como cosa en sí o presentación de algo, bajo la tendencia desfigurativa o de creación del *doble* en el marco de la referencia al cuerpo humano, se propone de algún modo como un *Totem psíquico*.

Al embellecimiento del cuerpo que la tradición suponía, algunos escultores afirman antes, como antídoto, el afeamiento del cuerpo, a través de la desfiguración o decomposición de la figura. Las esculturas en torno al cuerpo, de *Germaine Richier*, llevando al límite el inacabado de la superficie y buscando la defiguración y decomposición, son expresiones evocativas de las fuerzas de la naturaleza, o de la naturaleza mitológica y humana pero más que eso, son expresiones de sus sentimientos sobre la existencia [Est. 61]. Citando a *Hammacher*:

Lo que ella quería evocar eran imágenes alucinantes de la amenaza de la muerte que se vuelve una realidad ineluctable y afecta al hombre, física y mentalmente, hasta las profundidades de su ser... Germaine Richier ha dado al viejo miedo angustiante un nuevo aspecto, no el de una figura, sino el de una ‘anti-forma... Hay una significación profunda en el hecho de que, fascinada por la estructura de la figura escultural, ella ha puesto esta estructura al servicio del sentimiento de la descomposición. De ello resulta que estas figuras se imponen a nuestro espíritu con mucha más fuerza.²⁶⁷

²⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Cube et le Visage*, p. 221.

²⁶⁷ HAMMACHER, Hans, *La Sculpture*, p. 232, 235 (traducción del autor).

(“Ce qu’elle voulait évoquer, c’était des images hallucinantes de la menace de la mort qui devient une réalité inéluctable et affecte l’homme, physiquement et mentalement, jusque dans les profondeurs de son être... Germaine Richier a donné à la vieille peur angoissante un nouvel aspect, non pas celui d’une figure, mais celui d’une ‘anti-forme... Il y a une signification profonde dans le fait que, fascinée par la structure de la figure sculpturale, elle a mis cette structure au service du sentiment de décomposition. Le résultat c’est que ces figures s’imposent à notre esprit avec d’autant plus de force.”)

En el seno de la abstractización de la forma, *Fritz Wotruba* ha reconstruido la figura a partir del contacto estimulante entre la idea y la materia. Como Maillol o Brancusi, el escultor consideraba la talla directa como el único camino para la escultura moderna y, por supuesto, la forma debería resultar del encuentro de la idea con la materia. Su escultura revela un carácter arquitectural y volumetrico puros en torno a la comprensión de la figura [Fig. 85]. Su punto de partida es la figura humana - la analizaba morosamente, con respeto por las medidas y las proporciones pero sin fijarlas en una fórmula. Abordaba los principios geométricos y observaba la naturaleza del cuerpo como hacian los griegos, pero su desarrollo de la figura es una relación organica entre escultura y volumenes arquitectonicos puros. No exprime el gesto, el movimiento ni la anatomia del cuerpo. Sus figuras son construidas verticalmente expresando sus elementos a través del cubo, el cilindro, la esfera, según proporciones adecuadas a su composición interna. La figura es compacta y se ofrece en su unidad condensada, según un principio arquitectonicamente escultural y predominantemente vertical. Sus figuras vuelven a la posición erecta y frontal. Se reducen a una forma semi-geométrica estructurada, ofreciéndose a la mirada en su inmediatez.



Fig. 85

Fritz Wotruba, *Grosse Sitzende*, 1949. Piedra.

Practicante de la talla directa, *Eugène Dodeigne* revela un sentido megalítico de la forma de carácter arcaizante [Fig. 86]. El modo como la figura “semi-humana” surge de la piedra revela un diálogo con la materia y las formas monumentales iniciales del bloque. De carácter macizo, presentan asimetrías en la disposición de los volúmenes y una desfiguración acentuada. Su estatura en el espacio y su grado de desfiguración acentuada nos reenvía a las formas colosales primeras, en una versión moderna de la *mimésis* inicial. El escultor revela una atitute nueva con relación a la materia y a la de la nueva representación. [Est. 63]



Fig. 86

Eugène Dodeigne, *Confidence*, 1986. Piedra. Nordhorn.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.1)



Est. 57

Rodin, *Torse* (estudio para San Juan Bautista), 1878. Bronce.



Est. 58

Rodin, *Figure Volante*, 1890. Bronce.



Est. 59 a

Sophie Taeuber-Arp, *Tête DADA*, 1920. Madera policromada, cuentecillas de vidrio y alambre.



Est. 59 b

Sophie Taeuber-Arp, *Tête DADA*, 1920 (pormenor).



Est. 60

Gauguin, *Jeune Tahitienne*, 1890-1893. Madera policromada y collar de cuentas.



Est. 61

Avramidis, *Stehende Figur*, 1960. Bronze.



Est. 62

Germaine Richier, *L' Orage*, 1947-1948. Bronze.



Est. 63

Eugène Dodeigne, *Famille*, 1982. Piedra. Hannover.

3.2 El sentido actual de “lo totémico” en Christian Lapie

El escultor Christian Lapie busca la representación del hombre en un modo simbólico. Sus grupos de “figuras”, en un sentido moderno del totémico, convocan la memoria y buscan a interrogar nuestra conciencia colectiva e individual.

Son ‘figuras’ quemadas “para que sean negras, sin identidad cultural, sin época determinada en el tiempo o en la Historia del Arte. Su intención es crear “presencias” humanas que adquieren su sentido último a partir del espacio donde van a estar ubicadas. [fig. 87]



Fig. 87

Christian Lapie, *Des Ombres jusqu' au Ciel*, 2011. Madera tratada.

Sus “figuras” monumentales se imponen visualmente por su tamaño, su hieratismo, figura esbozada y su ‘cuerpo’ negro. Todas ellas resultan de un proceso escultórico muy particular. Tras buscar los árboles más adecuados en el bosque y seccionar los troncos, se los fragmenta longitudinalmente en el sentido de las fibras de la madera, rajando manualmente el volumen del tronco en varias partes. [Est.] Estos tercios o cuartos de tronco, si así desea, van a ser tallados con la sierra de cadena de modo a conseguir una figuración breve de la figura humana. Al final se los quemará para que queden ennegrecidos o se utilizará el proceso de ‘creosotaje’, obteniendo así una superficie, una “piel”, algo aterciopelada. [fig. 88]



Fig. 88

Christian Lapie, *Comme une Cosmogonie*, 2010. Madera tallada y quemada.

Le interesa 'la verticalidad del hombre' en su sentido más profundo, el hombre que se eleva hasta el cielo con sus pies bien puestos en la tierra. La relación árbol-hombre es una "escrita" que le interesa, como él mismo subraya. [Fig. 89]



Fig. 89

Christian Lapie, *Dans le bruissement du Ciel*, 2011. Madera tallada y quemada; dibujo a carboncillo sobre la pared.

Además, refiere el escultor:

“me interesa la verticalidad como algo que tiene sus raíces en el suelo y se dirige para el cielo. La ‘verticalidad’ es un valor importante para la humanidad, estar en la vertical”²⁶⁸ – estar de pie, recto, en dignidad y en voluntad de existir. [fig. 90] [Est. 64]

²⁶⁸ LAPIE, Christian, (www.youtube.com) “Metz L’ art dans les jardins Christian Lapie sculpteur”.



Fig. 90

Christian Lapie, *Comme une Cosmogonie*, 2010. Madera quemada.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.2)



Est. 64

Christian Lapie, *De part et d' autres*, 2010. Madera creosotada.

3.3 Teoría y Praxis de la escultura en madera

Dentro el clima laico del siglo XX, la escultura en madera presenta continuidades con relación a sus procedimientos tradicionales. Los escultores que buscan la interpretación imitativa de la figura siguen las enseñanzas de la construcción adecuada del bloque, la técnica de la talla y su herramienta, los acabados o los preparados adecuados a la pintura o policromía de la escultura, o de la utilización de los postizos. Del mismo modo que antes, todo se conjuga metódicamente para alcanzar la intentada interpretación mimética del modelo, singular o universal. En las palabras del escultor *Francisco López Hernández* se siente esa herencia:

Se hace un cuerpo de tablonas, a base de tablas pegadas; no puede hacerse de un solo tronco, es muy peligroso porque se abre. Con tablonas se construye un prisma que se aproxime a la figura. Si en algún sitio falta madera, por ejemplo, para modelar la rodilla, se va añadiendo, y si en otro lugar sobra, se quita. No conviene hacerlo de una sola pieza porque el movimiento de la madera está más sujeto [...].²⁶⁹

Se busca, así, la estabilidad estructural del soporte, importante y necesaria a la perfecta representación monocroma o policroma de lo real, y se acepta el enmascaramiento del soporte como condición necesaria a la misma lógica de la representación. [Fig. 91]



Fig. 91

Francisco López Hernández, *Obras en su taller.*

²⁶⁹ HERNÁNDEZ, Francisco López, *Proceso y Creación de una Obra Escultórica*, pp.210.211.

La herencia de la imitación naturalista, desarrollada a lo largo de los siglos en Europa, y en España dentro la imaginería en madera, es un sustrato que pervive, mediado por el nuevo ámbito estético, en el siglo XX y hasta el presente. *Antonio López* ofrece otro ejemplo pertinente, donde a la forma y al color se ha añadido los ojos postizos, en la búsqueda de una más eficaz *naturalidad* en su realismo. [Fig. 92]

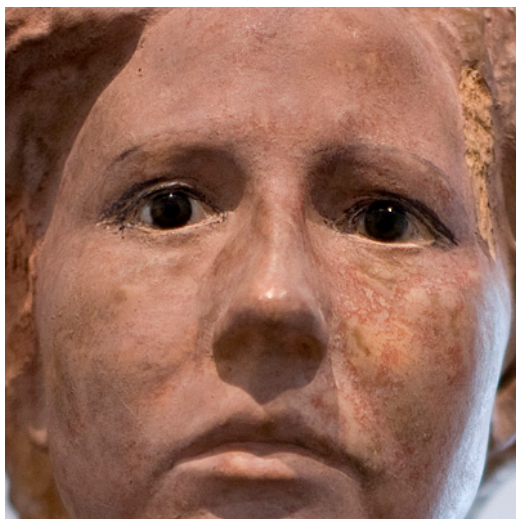


Fig. 92

António López, *Hombre y Mujer* (pormenor). Madera policromada y ojos de cristal.

Si en las aportaciones anteriores, la madera es un soporte no actuante, ocultado bajo los aparejos y la pintura, la escultura del escultor *Katsura Funakoshi* nos presenta un intento mimético donde la madera asume renovada importancia y la policromía se ofrece cualitativamente distinta [Est. 65]. El color de la madera se ve potenciado y participante en la policromía general, del mismo modo que la madera, bajo la pintura aplicada directamente sobre la madera sin aparejo, se presiente en su densidad y forma tallada. Así, los efectos de la talla no son ocultados bajo las capas de yeso, sino que se interrelacionan con el color dentro el intento mimético. Se revela un entañar efectivo entre el color natural de la madera y su apariencia material, el color añadido y la forma tallada y su superficie, en el juego de la figuración imitativa. Además, se ensambla la cabeza u otras partes del cuerpo, se añaden los ojos postizos, o elementos en otros materiales [Est. 66], en la búsqueda de una representación de la figura más conseguida, dentro la retórica de la escultura figurativa policroma en madera.

Sin embargo, al contrario de lo verificado en otros escultores, *Katsura Funakoshi* talla sus esculturas a partir de un bloque macizo, lo que explica el surgimiento de grietas en algunas de sus esculturas. Así, el valorar del procedimiento

de la talla a partir de un bloque macizo es importante a la hora de decidir sobre los procedimientos técnicos que le interesan en su representación escultórica en madera. La relación con la materia, con una nueva conciencia de la naturaleza y del arte, bien como el interés inusitado por arcaicos o nuevos procedimientos, dentro el ámbito tecnológico que nos es propio, van a marcar la práctica escultórica del siglo XX.

A lo largo del siglo anterior se verificaron cambios profundos en los terrenos de la estética, de la teoría y de la praxis de la escultura en general y de la escultura figurativa en madera en particular. Henry Moore refiere que, en los años veinte, la teoría de la talla directa, el hacer escultura en el material definitivo, invadió la escultura y fue originado por escultores como Brancusi, Lipchitz o Zadkine, que comenzaron a mirar más allá de la escultura del Renacimiento y de la Grecia y a descubrir ejemplos en el arte primitivo o arcaico, en la escultura tallada directamente en el material y no modelada previamente. El método de trabajo en aquella época seguía consistiendo en modelar la forma, duplicarla en escayola y enviarla a un profesional tallista, el cual, con la ayuda de la máquina de puntos, haría una copia perfecta.

Deseando romper con este estado, la talla directa permitió buscar la forma y determinar la textura de la superficie según el modo de hacer, la herramienta utilizada, la intención expresiva y demás recursos a la hora de expresarse escultóricamente la figura a través de la madera. Todos los procesos que influyan en su color, en su superficie o en su cuerpo son aceptables si deseados como intención expresivo-formal y se aceptan todos los procedimientos técnicos si eficaces y adecuados al resultado pretendido, ya sea en el modo y ángulo de ataque de la herramienta, o en el modo de trabajar el material o en la utilización no tradicional de utensilios y técnicas.

El intento mimético, acercamiento a la forma o apariencia de lo real, va a asistir a la búsqueda de lo expresivo en todos los elementos presentes y actuantes en el lenguaje escultórico. Se ha buscado la liberación de la estricta imitación de acorde con la realidad. Si reinventa el modo de interpretar la figura valorizando, cada vez más, la realidad plástica de la forma escultórica y del propio lenguaje. Manteniéndose los procedimientos técnicos y constructivos ya desarrollados, el evocar de la forma va a explorar las posibilidades del medio al abordar la forma-escultura, investigando lo *sugerente*, lo *elemental*, el *non finito*, lo *accidental*. Las esculturas en madera de *Pericle Fazinni* [Est. 67] y *Francisco Leiro* [Est. 68] son algunos ejemplos paradigmáticos de un hacer figurativo más libre y creativo. Además, en estas propuestas, resueltas en el seno de la experimentación del lenguaje figurativo, se acepta más favorablemente las condiciones intrínsecas a la materia misma y al acto configurador. [Fig. 93]



Fig. 93

Gerhard Demetz, *The earth is under me right now*, 2005. Madera de Tilo.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.3)



Est. 65

Katsura Funakoshi, *Number of Words Unarrived (Anthony Caro)*, 1991.

Madera de alcanforero, policromía y ojos de mármol barnizados.



Est. 66

Katsura Funakoshi, *Summer Shower*, 1985.

Madera de alcanforero, policromía, ojos de mármol y gafas.



Est. 67

Pericle Fazzini, *Ritratto de Aurelio de Felice*, 1937. Madera.



Est. 68

Francisco Leiro; *Bailaora*, 2009. Madera.

3.4 Lo “corpóreo” escultórico en madera y el espacio

Henri Focillon había definido el carácter de la escultura como “lo que es compacto”, coincidiendo con el pensamiento de Maillol – la escultura para él era “el bloque” [Est. 69]. En los inicios del siglo XX, siguiendo a Eduard Trier²⁷⁰, la identificación de la escultura con el bloque estaba en la mente de muchos escultores y dominaba también el pensamiento en las ciencias del arte, entre escritores y historiadores del Arte. [Fig. 94]



Fig. 94

Ernst Barlach, *Der Asket*, 1925. Madera tallada.

La idea de la forma escultórica como “lo que es compacto” imperaba alrededor de los años veinte. Sin embargo, a otros escultores les interesaba más bien pensar la

²⁷⁰ TRIER, Eduard, *Bildhauertheorien des 20. Jahrhundert*, p. 86.

escultura a través de otros conceptos. Siguiendo aún a E. Trier,²⁷¹ el escultor Gustav H. Wolf propuña la sustitución del concepto de “bloque” por el de “profundidad”, pues es en la profundidad que uno busca la hipotética posición de un miembro, una cabeza y la futura expresión de la figura.

Además, en la relación de la escultura con el espacio, las dos concepciones antiguas de la escultura y sus procesos – la escultura como sustracción o como adición, permiten distintos desarrollos compositivos. Si la forma posible de la figura dentro del bloque de piedra o del tronco de madera tendrá que entenderse en el interior de los volúmenes iniciales macizos de la materia, el proceso de adición de la materia en el acto escultórico va a permitir una distinta concepción del espacio ya que el mismo se puede expandir sin límites en el propio acto de la composición de la figura.

En relación con las diferentes concepciones de la práctica de la Escultura y sus conceptos de Forma y Espacio, la madera presenta características físicas y potencialidades “plásticas” que van a permitir el desarrollo espacial de todo tipo de “corpóreos” escultóricos. [Fig. 95]



Fig. 95

Axel Cassel; *S/T*, 1994-1997. Madera africana.

Desde el sentido “monóxilo” del volúmen al carácter formal abierto, “esqueletal”, o articulado de la forma en el espacio, [fig. 96] la madera se presenta

²⁷¹ TRIER, Eduard, *vid. ibidem.*, p. 86.

como una materia o material escultórico fundamental para la creación escultórica moderna y actual, dentro el proceso de sustracción de la materia. En contraste, la madera tiene igual capacidad, por su poco peso y resistencia, de dar cuerpo a las formas escultóricas en las cuales se busca un gran desarrollo de los elementos en el espacio tridimensional, en “la profundidad”.



Fig. 96

Benito Silveira; *Santo Antón*, siglo XVIII. Madera policromada.

Por sus características físicas, la madera ha permitido desarrollar complejas formas escultóricas móviles, incluso automatizadas, en su búsqueda del “doble” perfeccionado de la figura humana.

Sea a partir de la forma del árbol o construyendo todo el bloque inicial para el tallar [Est. 70] [Est. 71], sea como composición final a partir de los elementos introducidos [Est. 72], la madera sigue siendo un material fundamental para la creación escultórica, desde la intención más virtuosa y compleja a la más intuitiva y mínima. [fig. 97]



Fig. 97

José Maira Guijarro; *S/T*, madera.

En su sentido mínimo, el autor, J. M. Guijarro, piensa en estas composiciones como esculturas que son todavía dibujos.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.4)



Est. 69

Maillol, *La Méditerranée*, 1920-1930. Mármol.



Est. 70

Ernst Barlach, *Der Schwertsieher*, 1911 (bloque de madera macizo, encolado y tallado).



Est. 71

Francisco Leiro, *Sansón*, 1984. Madera tallada policromada.



Est. 72

Vic Gentils, *Portrait de Paul Delvaux*, 1971. Madera y policromía (elementos ensamblados).

3.5 La totalidad y el fragmento en la figuración escultórica

A lo largo de la historia de la escultura occidental, la representación del hombre estuvo casi siempre centrada en la totalidad de su cuerpo. En la representación escultórica de la figura desnuda está presente la dependencia mutua entre el tema y su forma. El cuerpo, siendo una realidad física presente y no algo abstracto, la forma del cuerpo - el cuerpo es siempre una forma, implica simultáneamente lo corpóreo del medio escultórico y la afirmación de una “presencia” en el interior de su representación. A la forma del cuerpo humano se contrapone la forma de lo escultórico (la materialidad de la obra es un corpóreo y simultáneamente una forma que le confiere su calidad de ‘presencia’ singular). La corporeidad de lo escultórico abre ‘espacio’ a una figura-otra que se nos comunica y con la que nos relacionamos psicológicamente de alguna manera.

Sin embargo, ni siempre la representación de lo humano estuvo centrada en la totalidad de su cuerpo o figura. Nos damos cuenta de que hubo excepciones si pensamos en el Busto-retrato y Medio-cuerpo [Fig. 98] [Fig. 99], en la imitación a partir de fragmentos arqueológicos, en la Cariátide o en algunas formas de simbolismo religioso. A finales del siglo XIX, Rodin sustrajo partes al cuerpo humano en sus elaboraciones escultóricas en torno a la figura humana. Con eso permitió nuevos fundamentos para el todo escultórico – el corpóreo escultórico y el cuerpo humano no tenían que ser coincidentes. Su afirmación escultórica de la figura parcial desafió las nociones imitativas tradicionales y el ideal clásico de la relación armoniosa de las partes entre sí y de estas con el todo, y liberó también la escultura de las convenciones de los temas y de la retórica convencional en la expresión [Est. 73]. Así, las formas se comunican más con la sensibilidad e inteligencia de cada uno, y su conocimiento y relación con su propio cuerpo. A la par, al sustraer partes del cuerpo humano y afirmar intencionalmente el fragmento como totalidad permitió centrar la atención en lo corpóreo escultórico y en sus características formales y expresivas intrínsecas, en relación con el “acontecimiento” de la materia y los procesos y procedimientos implicados en la obra escultórica.

La figura humana parcial o fragmentada fue fundamental para la progresiva afirmación de la lógica y apariencia intrínsecas al corpóreo escultórico, en sus disposiciones y proporciones de acuerdo con armonías formales creadas por el escultor mismo, en nuevas configuraciones y formulaciones en la expresión de las ideas, pensamientos y sentimientos. A muchos escultores eso les facilitó el paso del naturalismo a la abstracción o, por lo general, favoreció la estrategia figurativa más

liberada de la sujeción a la apariencia de lo natural, lo que se verificó con mucha evidencia a partir del siglo XX. [Est. 74 a,b]



Fig. 98

Francesco da Valdambino; *San Crescenzo*. Madera policromada, 1409.



Fig. 99

Pericle Fazzini; *Ritratto de Ungaretti*, 1936. Madera.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.5)



Est. 73

Rodin, *L'Homme qui marche*, 1900. Yeso.



Est. 74 a

Katsura Funakoshi, *Sphinx of a far hand*, 2006. Madera policromada, ojos postizos, cuero y otros materiales.



Est. 74 b

Katsura Funakoshi, *Sphinx of a far hand*, 2006 (la talla sin la base).

3.6 Un nuevo sentido para la matéria y la forma

A la par de la valorización e investigación del lenguaje, en cuanto universo de posibilidades formales, nunca se ha valorado y investigado tanto la materia en el arte como ocurrió en el siglo XX. Los materiales en determinadas condiciones se comportan de determinada manera, revelan ciertas aptitudes. Además, las características intrínsecas de cada materia influyen en la calidad de la forma, sus cualidades propias originan la metamorfosis de la misma forma cuando ésta se expresa en materias diversas. Los materiales nobles tradicionales hasta el siglo XIX fueron la piedra, el bronce y la madera, prevaleciendo la opacidad del volumen, así como se mantiene subyacente a menudo la oposición entre el arte del modelado y el de la talla en el pensamiento sobre la práctica escultórica y sus métodos. Al comparar los dos se puede argumentar²⁷², en sentido genérico y desde las condiciones de las materias, que en el arte de la talla se privilegia la forma ya que el material en sí mismo no es el soporte del acto, sino más bien el residuo del acto, se llega a la forma a través de una proyección externa y de la eliminación del informe de la materia, volviéndose así el escultor en un cumplidor de la causa formal. La deformación posible es la de la forma y no la de la materia en el momento de la intención expresiva.

A lo largo de su historia, la madera ha sido tocada, tallada, cortada de modos diversos, destrozada, quemada, carbonizada... Las posibilidades de utilización expresiva del material han sido delimitadas e interiorizadas en el seno de cada cultura. A finales del siglo XIX, la escultura europea redescubrió la madera, tras la permanente valoración del mármol y del bronce como materiales más nobles para la escultura. A partir del contacto con la escultura africana, primitiva y popular, desde entonces y más fuertemente a principios del siglo XX, se redescubre la naturaleza y las capacidades expresivas de la madera. Si en la escultura europea la madera se vio ocultada a menudo por razones estéticas y económicas, la progresiva valoración de sus cualidades intrínsecas va a interferir de modo evidente en la creación de la forma escultórica en madera a lo largo del siglo XX, ya en el ámbito abstracto o en el figurativo, a la par del mimetizar de aportaciones no habituales por vía de las nuevas influencias artísticas. Siguiendo a *Florence de Mèredieu* y citando:

²⁷² *Gaston Bachelard* en su pensamiento en torno a las materias, como nos revela *Florence de Mèredieu*, explica que la talla privilegia la forma ya que toda la acción de crear no se funda en la elasticidad del material. Sino que se presupone la proyección externa de una forma buscando en la materia preexistente.

(MÈREDIEU, Florence de , *Histoire Matérielle et Imatérielle de L'Art Moderne*, p. 98)

Este respeto por la forma y la dimensión del material en estado bruto se encuentra en bastantes artistas. “Analizar la madera, nos dice Viallat, es también bucear en su textura interna y externa, un feje de fibras que puede ser desagregado, el trabajo de las fibras de la madera (pasta de papel o, aplastamiento, ostentación de las fibras, etc.), es también considerar el descortezamiento o la apariencia exterior por separado, y los nudos, las raíces, los bejucos, etc.”²⁷³

La afirmación de Viallat es ilustrativa del nuevo interés en torno a las cualidades expresivas de la madera en la creación escultórica, considerándola materia viva. Continuando con la autora citada, se verifica que en la práctica de la escultura en madera del siglo XX se acepta, valora e integra los nudos, las fisuras y diversas suertes de madera, la cual puede ser dada según la forma de un madero o un tablero, una cepa, una raíz o un tronco. Incluso, se puede perfectamente valorar e integrar las torsiones barrocas de una madera nudosa en estado bruto o utilizarla en forma de fragmentos, virutas o recortes. Los residuos de los procesos naturales pueden ser asimilados y formar parte de la forma escultórica final. La forma y el volumen pueden mantener en mucho el aspecto natural inicial del material. Como refiere *Florence de Mèredieu*, la distinción entre “las materias de la naturaleza” y “las materias del arte” hecha por *Henri Focillon* se ha diluido y “a veces el material de soporte es más relevante que la forma propiamente dicha, o la constante experimentación que provoca la utilización de materiales y acabados muy diferentes a los tradicionales.”²⁷⁴

Con el recuperar de la talla directa, a la par del bloque construido que ya permitía composiciones abiertas y desarrolladas en el espacio, así como una mayor estabilidad del bloque de madera, se vuelve a utilizar también la viga y el tronco, como bloque inicial. Tal como sucede en la escultura africana, arcaica o popular, o aún en la medieval, la viga o el tronco ofrecen y condicionan el desarrollo espacial del volumen escultórico. Si en la escultura en madera europea se ha desarrollado la técnica de construcción del bloque, ya con un alto grado de perfeccionamiento observado en el barroco, la sujeción al tronco o a la viga es algo aceptado y deseado por los escultores que trabajan a partir de ellos. Entre los expresionistas alemanes de la primera generación, la composición de la postura y masas de la figura se establece naturalmente a partir del tronco o viga que permite o propone algo [Fig.100]. En verdad, buscaban explorar las condiciones naturales del material y entendían sus cualidades como partes esenciales de su intención estética.²⁷⁵ En oposición al enmascaramiento de la madera de la escultura policromada y dorada, la forma natural

²⁷³ MÉREDIEU, Florence de, *vid. Op. Cit.*, p.101.

²⁷⁴ MEDINA, Constantin Gañan, *Técnicas y Evolución de la Imagen Polícroma en Sevilla*, p. 19.

²⁷⁵ La opción por el primitivismo es la elección de un paradigma distinto y alejado de nuestra civilización. En nuestra sociedad tecnológicamente desarrollada, la manufactura es un hecho marginal y asume un sentido estético transgresivo. La talla directa, sobretodo a partir del tronco o de la viga, implica la proyección de una vivencia del arte pretecnológico del hombre aislado de nuestra normatividad social y cultural.

y densidad de la madera van a ser aspectos significantes en la escultura expresionista alemana policroma. [Est. 75]



Fig. 100

Ernst L. Kirchner, *Liegende*, 1912. Madera policromada.

En la línea expresionista, la escultura a partir del tronco mantiene su relación con las culturas primitivas mediada por la cultura estética europea. Los neo expresionistas enfrentan el tronco de modo espontáneo, la resolución se mantiene en abierto durante todo el proceso, descuidando las condicionantes formalistas y compositivas, sustrayendo la materia por medio de gestos intensos e inmediatos. Georg Baselitz ofrece un ejemplo claro de esta práctica. [Est. 76]

Aunque fuera de la línea neo expresionista, pero pensando igualmente una confluencia de la materia, y del tronco en la figura escultórica tallada, es oportuna y pertinente la visión del árbol como metáfora del hombre, en Francisco Leiro. Citando al escultor:

Un tronco de árbol es el fuste del árbol. Es la columna. La columna es un árbol y la columna es un hombre y el hombre es el árbol. La madera es un ser vivo y la hay de colores como los hombres [...] y la hay blanda u dura, como los hombres [...].²⁷⁶

Además, sobre su utilización del tronco, Miguel Logroño refiere:

²⁷⁶ LOGROÑO. Miguel, *Soy un escultor tradicional* (entrevista con Francisco Leiro), Diario 16, 1986.

El árbol es un elemento vivo, un ser con vida y eso es la materia de Francisco Leiro, como el árbol, una transferencia de actitudes, de condiciones, por las que un material, un soporte no es algo estático, principio y fin de lo inerte, sino una densidad [...] y por ello su materia, su ser árbol antes que madera.²⁷⁷

Así, la realidad estructural del tronco puede dominar la idea inicial y ser, de algún modo, el germen de la obra. La figura se puede originar desde un tronco irregular y su brazo desde una rama, la torsión de un tronco puede sugerirle la forma a buscar [Fig. 101] Aunque no exclusiva en Leiro, en esta relación con el tronco se revela una transformación cualitativa de la tricotomía tradicional *idea-forma-materia*, dentro la escultura en madera. En su modificada dialéctica, el material se puede revelar, aunque limitadamente, como potencia de la idea y de la forma.



Fig. 101

Francisco Leiro, *Retrato de Antón Lamazares*, 1984. Madera de Roble policromada.

(En esta obra, la figura se desarrolló a partir del tronco y sus raíces en posición invertida.)

En nuestra sociedad tecnológicamente desarrollada, la manufactura es un hecho marginal y asume un sentido estético transgresivo. La talla directa ha implicado, sobre todo a partir del tronco o de la viga, la proyección de una vivencia del arte pre tecnológico, del hombre aislado de nuestra normatividad social y cultural. Sin embargo, esta herencia ha sido revista dentro el ámbito tecnológico que nos es propio.

²⁷⁷ LOGROÑO, Miguel, *Sentir la escultura*, Futura (nº 1), 1988.

A la par de retomar de la técnica de la talla directa en madera, surgen otros y nuevos modos conformadores importantes para la escultura figurativa en madera. Citando a *Gañán Medina*:

Aunque se ha usado desde hace tiempo [el ensamblaje/composición] es una técnica escultórica considerada recientemente como tal a la que también se le llama montaje. Algunos autores la nombran al hablar de los movimientos artísticos revolucionarios franceses, rusos y alemanes del primer cuarto del siglo XX. Aquí se incluirían trabajos en los que se van uniendo diversos elementos de diferentes características por procedimientos varios – pegados, perforados, remachados...- o materiales de iguales características [...].²⁷⁸

El *montaje* va a ser una técnica privilegiada en Subirá-Puig [Est. 77], Vic Gentils [Fig. 102] o en Mario Cerolli [Est. 78] [Est. 79 a, b, c] para citar solamente tres escultores entre muchos otros. Las posibilidades constructivas que resultan del proceso les permiten nuevos parámetros formales dentro el terreno amplio de la figuración escultórica, de carácter más conceptual o abstracto.



Fig. 102

Vic Gentils, *El Grande Ray Charles*, 1974. Madera policromada.

²⁷⁸ MEDINA, Constantino Gañán, *vid. op.cit.*, p. 97.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.6)



Est. 75

Hermann Scherer, *Mujer y niño dormiendo*, 1926. Madera policromada.



Est. 76

Georg Baselitz, *Torso*, 1993. Madera pintada.



Est. 77

Subirà-Puig, *Cabeza Gordiana*, 2003. Madera y contrachapado.



Est. 78

Mario Ceroli, *Cavallo con paramenti per la Quintana*, 1985 (primer plano). Elementos de madera ensamblados.



a



b



c

Est. 79

Mario Ceroli, a) *Ritratto de un mio amico greco I*, 1982. Madera (montaje).

b) *Ritratto di un mio amico greco II*, 1982. Madera (montaje).

c) Interior de la Iglesia de Porto Rotondo, 1971-1975.

3.7 YVES BOSQUET y la escultura en madera

El escultor Yves Bosquet suele mirar hacia la Antigüedad. Observa atentamente la documentación visual sobre las estatuas romanas, góticas, las “koré” del Partenón, los dibujos de Picasso entre otras obras, y al pensar en síntesis más radicales penetra en la escultura africana. En sus procesos constructivos y expresivos [Fig. 103] [Fig. 104] sus obras hacen pensar igualmente en algunas esculturas egipcias en madera.



Fig. 103

Yves Bosquet, *Taller y obras en proceso.*



Fig. 104

Yves Bosquet, *Obra en proceso.*

La madera y el proceso de talle imponen al autor cierto estreñimiento en el tratamiento de los rostros y eso le permite llegar al mínimo de expresión y al máximo de intensidad en su figuración escultórica. Le interesa más bien expresar el interior a través la expresión del rostro más adecuada según sus pautas formales, expresivas y compositivas personales. Por ello busca la intensidad de la mirada frontal, hacia la distancia y el horizonte, en la que se presiente la expresión del Alma, una idea que pervive desde la antigüedad greco-romana. El proceso configurador y la síntesis conllevan a esos rostros tranquilos e intensos, de emociones contenidas y en apariencia sin tiempo. [Fig. 105]

Además del uso del color sobre la madera [Fig. 106], la sobreposición de tejidos encolados en la superficie [Fig. 107], y distintos modos de cambiar su apariencia y desarrollar la figuración en torno a la figura, Yves Bosquet intenta la convivencia “plástica” de dos materias diferentes – la madera y terracota. El escultor hace retratos en Terracota, más sutiles en los detalles figurativos por las posibilidades de la técnica del modelado, y los relaciona con los cuerpos tallados en madera. [Est. 80] La relación de los dos materiales en cualidad diferentes, le proporciona un lenguaje escultórico menos clásico e investigador de otras posibilidades formales dentro la figuración en madera en torno a la figura humana. [Est. 81]



Fig. 105

Yves Bosquet, *Taller, obra en proceso*. Madera policromada.



Fig. 106

Yves Bosquet, *Los Músicos*, 2000. Madera policromada.



Fig. 107

Yves Bosquet, *Taller*, obra en proceso. Madera, tejido encolado pintado.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.7)



Est. 80

Yves Bosquet, *Taller, obra en proceso*. Terracota, madera policromada.



Est. 81

Yves Bosquet, *Taller, obra en proceso*. Madera policromada, terracota.

3.8 La escultura en madera en Francisco Leiro

Francisco Leiro se considera un escultor “imaginero”, en el sentido que trabaja con imágenes, imágenes de figuras. Pero sus figuras no obedecen a una voluntad de representación objetiva de la realidad. Francisco Leiro tiene un sustrato surrealista que le da libertad a interpretar la figura tal y como se le antoja, como él mismo refiere.²⁷⁹ En sus figuras podemos dar cuenta de posturas inverosímiles, movimientos de poses convulsas, desarrollos musculares exagerados, pero que harán todo el sentido en el momento de su creación escultórica. Además, por sus orígenes gallegos, su imaginario se abre “a los problemas de la condición humana, sus símbolos y sus fantasmas”.²⁸⁰

En la escultura de Francisco Leiro la madera es un material omnipresente. Para Leiro, el árbol es metáfora del hombre - el tronco del árbol es un hombre y el hombre es un árbol. La madera es un ser vivo y la hay de variados colores como los hombres y de distintas durezas, como los hombres. Más que material, el árbol es la verdadera materia de Francisco Leiro, un ser con vida, una circunstancia formal con la que dialoga, el ser árbol antes que madera. [Fig. 108]



Fig. 108

Francisco Leiro, *Plañideras*, 2009. Madera policromada.

²⁷⁹ En entrevista de Jacinta Cremades a Francisco Leiro.

(intothewildunion.blogspot.com/2011/01/entrevista-francisco-leiro.html?zx=d8a8327e490822df)

²⁸⁰ Olmo, Santiago B., *La tinta del calamar en Leiro, Esculturas*, (catálogo de exposición), p. 24.

Francisco Leiro trabaja frecuentemente las masas del tronco como una unidad. La forma sugerente del tronco puede dominar la idea inicial, pero ni siempre se mantiene en su realidad estructural. La forma se puede imponer a la estructura del tronco o aprovecharla, en todas las particularidades. Él descubre las formas en esos troncos, a las cuales añade el color sin jamás identificar imitativamente. Así, el tronco puede condicionar la escultura: el *Xan Quinto* [Est. 82] se hace a partir de un tronco cilíndrico y el *Benito Soto* se origina desde un tronco irregular. Su brazo era una rama [fig. 109]. El tratamiento general del volumen del tronco o de la masa se realiza en cortes sucesivos hasta delimitar la forma. Usa la motosierra y sus huellas se mantienen siempre que sean expresivas para un todo. Del mismo modo, las huellas de otras herramientas se mantienen: el hacha, las gubias, las escofinas... El “non finito” es habitual en Leiro. [Est. 83]



Fig. 109

Francisco Leiro; *Benito Soto*, 1986. Madera de Tejo (255x88x50 cm.).

El color es importante en su quehacer escultórico. No utiliza una sola técnica. Todos los procedimientos, tradicionales o contemporáneos, son válidos si interesantes en un momento dado. [Est. 84, 85, 86, 87] “Todo ello acentuado por una policromía, unas veces atenuada a modo de mera pátina que resalta los accidentes de la madera y

en otras ocasiones tendente a la agudeza chillona, tal como está aplicada en la 'Eva' expulsada del paraíso. [Fig. 110]

Así, el color puede ser total o más bien parcial en la forma. Puede cubrir o mantener el color natural de la madera. Incluso, utiliza y deja a la vista los barnices y productos protectores.



Fig. 110

Francisco Leiro; *Eva*, 1982. Madera de Pino policromada (265x50x50 cm.).

El uso del color en Leiro es emocional y no descriptivo, su planteamiento es esteticista. Su reivindicación de una libertad creativa le conduce hacia una actitud pura, emocional e intuitiva en la aplicación del color. El escultor añade:

“Algunas esculturas las pinto porque son más bonitas pintadas. Además las cosas tienen color. Una vez que la escultura está acabada pruebas a darle aquí un toque y si queda bien lo dejas. Si queda mal lo quitas. O lo vuelves a pintar.”²⁸¹

²⁸¹ Francisco Leiro (en entrevista de Miguel Logroño: “Soy un escultor tradicional”, 1986).

Su método de trabajo pasa por la elaboración de un proyecto con dibujos y bocetos en materiales varios, que organiza el bloque a tallar o se orienta a partir del bloque dado. [Fig. 111] Siguiendo a Francisco Leiro:

“Hay veces que trabajo a partir de unos dibujos [...] preparo una maqueta pequeña y luego los paso al material definitivo. Otras, la torsión de un tronco me sugiere una forma y voy a sacarla.” “Voy haciendo lo que me gusta, lo que me sale, porque yo soy muy intuitivo. [...] El material es lo de menos y la técnica tampoco es importante. Yo no sólo tallo sino también hago ensamblajes.”²⁸²



Fig. 111

Francisco Leiro, *Escarranchada*, 1997. Madera de cerezo, castaño y nogal.

²⁸² Francisco Leiro (en entrevista de Miguel Logroño: “Soy un escultor tradicional”, 1986).

ESTAMPAS
(Sub-capítulo 3.8)



Est. 82

Francisco Leiro; *Xan Quinto*, 1983. Madera de pino policromada (220x65x55 cm.).



Est. 83

Francisco Leiro, *Plañideras* (pormenor), 2009. Madera policromada.



Est. 84

Francisco Leiro; *Cartero*, 2007. Madera policromada.



Est. 85

Francisco Leiro; *Pigmalión*, 1998. Madera policromada (216 x 145 x 66 cm.)



Est. 86

Francisco Leiro; *Cuzqueña*, 2010. Madera de Cedro policromada (129x47x35 cm.).



Est. 87

Francisco Leiro; *Faldita*, 2010. Madera policromada (235x85x73 cm.).

3.9 La escultura en madera en Katsura Funakoshi

La madera es un material abundante en Japón. Se ha utilizado mucho desde siempre. Los edificios seculares y religiosos siguen siendo construidos en madera en su mayoría. El uso de la madera en la escultura es muy antiguo y fue el material elegido durante el periodo Heian (VIII-XII). Entonces se desarrollaron las formas y las técnicas típicas de la escultura japonesa – el quitar la madera del corazón y el ensamblar bloques de madera cuidadosamente elegidos. A continuación, durante el periodo Kamakura los intentos escultóricos más realistas se practican en bloques hechos de partes adecuadamente encoladas, más o menos complejos, y se insertan ya ojos de cristal desde el interior de la cabeza.

Las herencias de la escultura en madera japonesa y europea han influido en la sensibilidad de Funakoshi. Desde la imaginería del Románico, del Gótico y siglos siguientes hasta la escultura en madera más reciente, el escultor sigue observando los distintos caminos creativos.

Katsura Funakoshi, japonés y católico, ha sido influenciado por la escultura figurativa en madera japonesa y europea. La escultura de Tilman Riemenschneider y las esculturas japonesas del periodo Kamakura han sido puntos de referencia para él. Durante el periodo Kamakura (1185-1333) la escultura en madera se desarrolló hacia el realismo. En las representaciones de los monjes y sacerdotes se buscaba más bien expresar la tranquilidad introspectiva. Algo similar se nos comunica en la escultura de Tilman Riemenschneider. Su claridad formal y cuidadosa ejecución del rostro ha atrapado la atención de Katsura Funakoshi. [Fig. 112] [Est. 88]



Fig. 112

Unkei, *Sacerdote Muchaku*, siglo XIII. Madera policromada, ojos incrustados.

En la imaginería cristiana europea, la obra escultórica de Tilman Riemenschneider le ofreció un desarrollo plástico-escultórico poco común en la época. A finales del siglo XV el escultor alemán dejó de policromar sus esculturas en madera de tilo y usó el color simplemente en algunos detalles. Las superficies a la madera vista muy bien acabadas y barnizadas valoraban la materia y el lenguaje escultórico contrastando con la mayoría de la imaginería europea al tiempo.

Su relación con el arte, con su historia y su producción a lo largo de los tiempos es singular. Al mirar la evolución del arte moderno y al contrario de muchos otros, no le preocupa la búsqueda de la novedad en sí misma sino la originalidad dentro la representación de lo humano, buscando su singularidad con las imágenes escultóricas que crea. [Fig. 113] [Fig. 114]



Fig. 113

Katsura Funakoshi, *Man in a Jacket*, 1982.



Fig. 114

Katsura Funakoshi, *Saving the Wind*, 1983.

Además, sus herramientas y modos de hacer son antiguos, incorporando postizos, agregando ojos y colores de distintos modos, recibiendo la enseñanza de las herencias japonesa y occidental, incluso la española a la que mira con mucha curiosidad e interés (el ejemplo de la escultura catalana en madera del período Románico) sobre la cual reflexiona en torno a juegos formales en la composición y sus posibles contenidos expresivos en el desarrollo de la figuración. Su técnica es anciana – el talle de la madera con las herramientas japonesas, los ensambles, la policromía, el agregar de elementos extraños, pero su mirada es muy actual y personal. Para Katsura Funakoshi, la historia del arte y su producción escultórica es más bien un fondo para el desarrollo imaginativo en cualquier momento de su quehacer, con lo cual busca siempre crear algo no visto todavía. [Fig. 115]



Fig. 115

Katsura Funakoshi, *The Moon sleeps on the shoulder*, 1996. Madera de canforero policromada, mármol (ojos).

Los escultores del medievo tallaban sus figuras a partir de un tronco grueso de madera. Hacían el desbaste grosero hasta los contornos más externos. Solían ensamblar las partes más salientes o que se alejaban del bloque original. Las tallaban en separado y las juntaban al cuerpo central de la figura intentando ocultar lo mejor posible las uniones. El interior de las imágenes se ahuecaba para evitar que aparecieran grandes grietas. Después del bloque haber sido cortado a lo largo, se quitaba rápidamente la madera del corazón y habría que reducir el grueso de las paredes hasta quedar con algunos centímetros de espesor, de 2 a 8 centímetros. Así la madera se secaba más pronto y uniformemente. El hueco que se presentaba en la parte posterior, por detrás de la imagen, se quedaba abierta o se cerraba con una plancha o más para que quedara oculto el hueco interior y además así se podría completar su forma en todo el bulto, con más o menos detalle.

Desde el siglo VIII que en Japón se empezó a ahuecar el bloque de madera. Las esculturas que han permanecido se presentan esculpidas a partir de un bloque macizo o ya en un bloque lo cual se ahuecó desde detrás o debajo. Tras el siglo XI una técnica

especial fue perfeccionada para la realización de estatuas de madera de mayor dimensión – el bloque resultaba del ensamblaje de bloques más pequeños los cuales habían sido ahuecados antes de encolados.

En la figuración escultórica de K. Funakoshi los aparentes retratos dan más bien paso a la evocación y representación de la existencia humana. Sus figuras realistas se alejan de la realidad a través de su busto largo o medio cuerpo seccionado por el bajo vientre. En su parcialidad se unen la cabeza e intelecto al orgánico cuerpo, en un modo verosímil pero que puede volverse más misterioso, sorprendente, simbólico, metafórico o poético incluso [Est. 89, 90, 91, 92, 93]. La parcialidad del cuerpo que presentan nos ofrece un relativo alejamiento de la naturaleza y el acercamiento al hombre como espiritualidad. Nos ofrecen una espiritualidad silenciosa, la ausencia de una gestualidad narrativa – tampoco suelen tener manos. A la par, si la utilización de los ojos postizos les permite acercarse al real de modo aún más ilusorio, sus miradas señalan antes la introspección comunicada. Sus figuras se encuentran entre la realidad y lo sublime. [Fig.116]



Fig. 116

Katsura Funakoshi, *With no Horns, Herbivorous*, 2004. Madera policromada, mármol (ojos postizos).

Para K. Funakoshi el término “originalidad” significa crear algo a nuestro modo con la intención de hacer algo no copiado. Delante la realidad nuestra intención creativa y singularidad imaginativa ayudarán a que lleguemos a crear algo original. Aunque la figuración en torno al hombre se haga ya hace miles de años, sigue siendo posible crear con originalidad, según él. [Fig. 117]



Fig. 117

Katsura Funakoshi, *With no Horns, Herbivorous*, 2004. Madera de alcanforero policromada, mármol (ojos postizos).

El escultor japonés se centra sobre todo en la expresión de la idea. [Fig. 118] Hace dibujos preparatorios de sus formas y proporciones. Desde siempre ha hecho sus esculturas con la madera de alcanforero, la cual se talla bien y tiene un color claro. Desarrolla sus formas siempre a partir de un sólo bloque de madera. Cada una de las partes de la escultura, cabeza y cuerpo, son talladas a partir de partes del mismo bloque. Deja e incluye las huellas de las herramientas sobre la superficie. Su aspecto final puede presentarse como superficie lisa y pulida o más bien surcada por las herramientas del talle y acabado manual. La textura y la coloración de la madera se notan siempre por debajo de la superficie pintada sobre la sección del cuerpo como si se tratara de una veladura colorida. Sigue utilizando algunos métodos y procedimientos antiguos empleados en la escultura japonesa en madera – el uso de ojos postizos y el ahuecar del bloque de madera para que se vuelva más estable.



Fig. 118

Katsura Funakoshi, *El escultor en su taller.*

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.9)



Est. 88

Tilman Riemenschneider, *John, the Evangelist*, 1490-1492. Madera tallada.



Est. 89

Katsura Funakoshi, *With no Horns, Herbivorous*, 2004. Madera policromada, mármol (ojos).



Esc. 90

Katsura Funakoshi, *Words Remain*, 2004 . Madera policromada, mármol.



Est. 91

Katsura Funakoshi, *A Lunar Eclipse in a Forest*, 2007. Madera policromada (de alcanforero y otras maderas), mármol (ojos).



Est. 92

Katsura Funakoshi, *By the Water, deep in the Forest*, 2009. Madera de alcanforero policromada, mármol (ojos).



Est. 93

Katsura Funakoshi, *Sphinx*, 2010. Madera policromada, caucho, mármol.

3.9.1 Los procesos escultóricos y aspectos técnicos en Katsura Funakoshi

En las esculturas de Funakoshi, la superficie y la textura de la madera es visible bajo la capa de color añadida sobre la sección del cuerpo. Las huellas del talle y acabado surgen a veces, dentro los límites del lenguaje y sus intentos. En los rostros prefiere el color de la madera. [Fig. 119]

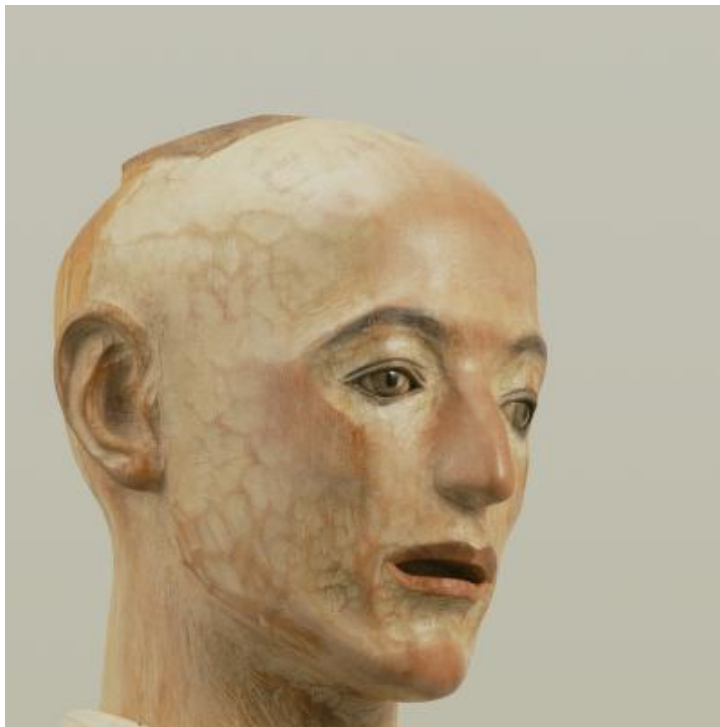


Fig. 119

Katsura Funakoshi; *Touch of Winter*, 1996. Madera policromada, mármol barnizado (ojos).

Su comprensión de la materia resulta de la tensión entre el material y la imagen que desea alcanzar. Da atención a los aspectos que pueden influir en el resultado final, como sea el movimiento de la madera, siguiendo los procedimientos técnicos correctos para estabilizar el bloque.

Katsura Funakoshi sigue el método de esculpir sus figuras a partir de la madera de un mismo bloque o fragmento de un tronco. Tras seccionarlo obtiene dos bloques similares en calidad, los cuales servirán para tallar uno la cabeza y el otro el tronco de la figura. Sigue además el método de ahuecar cada uno de los bloques que habrá de tallar pero lo hace de modo distinto en cada uno de ellos. Tras esculpir la cabeza, abre

el bloque y lo ahueca por dentro. El grueso de las paredes del volumen tendrá que ser menor que el del volumen del tronco. Lo hace con más perfección y más uniforme para que la forma final no se agriete con el tiempo. También tendrá que abrir los agujeros delanteros para insertar los ojos postizos, por lo que es un trabajo menos sencillo que el de ahuecar el bloque del cuerpo. En este, el hueco lo hace de modo más grosero y las paredes del volumen cerrado se quedarán más gruesas, siendo más fácil que surjan las grietas con el pasar del tiempo.

El distinto tratamiento interior de los dos bloques tiene sus consecuencias ya determinadas e incluso se adecuan al tratamiento exterior de los dos mismos volúmenes. Desde el cuerpo hasta la cabeza el tratamiento de las superficies de la escultura va cambiando de textura y acabamiento. En el cuerpo las grietas serán toleradas y cambiarán el valor plástico de su volumen escultórico. A la par, las huellas de las herramientas intervinientes en las fases del talle y acabado pueden quedarse relativamente visibles – las huellas de una cuchilla para tallar o de una escofina en la superficie de la madera [Fig. 120]. El tratamiento del rostro es más acabado, la superficie se presenta alisada y pulida y con una coloración blanquecina de piel [Fig.121]. Más próximo de la realidad todavía, los ojos postizos de mármol, lisos, perfectos y brillantes, crean la ilusión de la existencia del ser. [Est. 94 a, b, c, d, e]

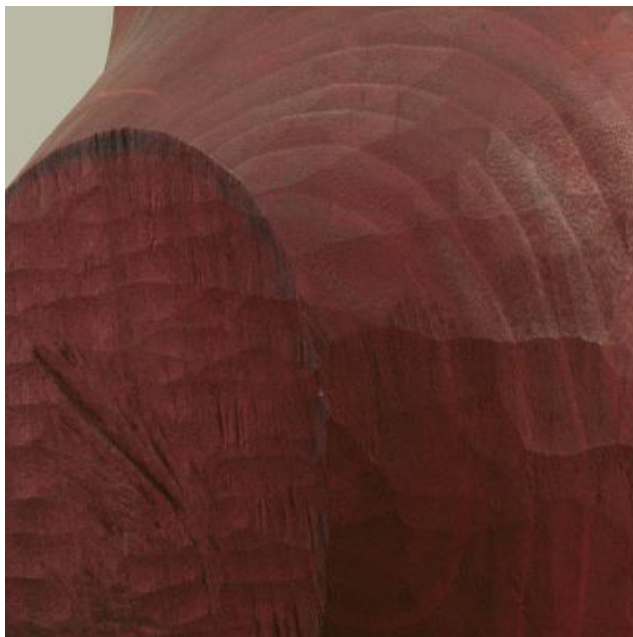


Fig. 120

Katsura Funakoshi, *Touch of Winter* (pormenor). Madera de alcanforero policromada.



Fig. 121

Katsura Funakoshi, *Touch of Winter* (pormenor). Madera de alcanforero policromada.

Tras realizar los dibujos separa los bloques correspondientes a la cabeza y al medio cuerpo. Cada uno va a ser esculpido separadamente. Empieza trabajando el bloque de la cabeza con la sierra de cadena. A continuación lo trabaja con un cuchillo largo repetidas veces siguiendo las líneas que traza sobre el bloque. Los ojos se mantienen sin forma durante largo tiempo y son señalados con tinte prieto hasta que se abran los agujeros correspondientes desde dentro. Tras definición y perfeccionamiento de la forma del rostro, le da el pulimento. En seguida le aplica tiza en polvo o 'blanco de España' de modo a conseguir una superficie algo colorida que presenta un color blanquecino similar al color de la piel. Al final la cabeza es cortada, abierta y ahuecada en el interior hasta dejar las paredes con un grueso adecuado a un secado más uniforme y estabilizado. Abre los agujeros para insertar los ojos postizos, los fija y cierra los espacios vacíos que se quedan. Los ojos, en su apariencia externa esferoidal (en verdad son volúmenes ovoidales), son de mármol, que pinta y sobre los cuales aplica hilos rojos de algodón, antes de barnizarlos para que presenten brillo a la superficie. [Est. 95]

La sección que corresponde al busto es tratada de modo similar. Es desbastada y esculpida de modo menos cuidado. Su interior es ahuecado con más tosquedad y las paredes se quedan más gruesas que las de la cabeza. Esto puede provocar la aparición de grietas en la forma acabada lo que es aceptable para él. La superficie del cuerpo suele ser pintada de modo delicado, sin ocultar totalmente la madera o eliminar los visibles desperfectos. Funakoshi usa una pequeña variedad de colores.

Las partes de la cabeza y del cuerpo son ensambladas al final, tras acabadas totalmente. No le importa que se vea que son dos partes en separado ensambladas. Al no aplanar perfectamente la sección inferior, las partes no se quedarán totalmente ajustadas.

Tras haber sido ensamblada, la escultura es puesta sobre una base de acero compuesta de una varilla vertical y un plato superior que sirve de base a la escultura. La figura se queda así al nivel de la mirada aproximadamente. [Fig. 122]



Fig. 122

Katsura Funakoshi, *Alternative Humanities*. Exposición, 2010.

Además, Funakoshi introduce elementos y objetos reales en las esculturas – gafas, bandas de caucho, pedazos de hojalata, e investiga la convivencia de distintos materiales dentro las estrategias de la figuración que más le interesen en cada momento de su camino creativo. [Fig. 123]

La madera es un material muy particular porque es materia cambiante y obliga al escultor a aceptar dialogar con ella. Porque es materia natural su estructura interna es cambiante y presenta distintas características específicas que tienen que ver con la singularidad de cada tipo y especie de madera. Requiere del escultor conocimientos válidos de su organicidad y naturaleza variada. La madera es materia viva, es transitoria y vulnerable. Por esto, coloca problemas muy particulares al escultor a la hora de utilizarla en su quehacer escultórico.



Fig. 123

Katsura Funakoshi, *Sphinx talking with the Forest*, 2008. Madera de alcanforero policromada, mármol (ojos) y caucho.

Desde hace mucho se han buscado similitudes entre el árbol y el hombre, entre sus raíces, el tronco y el cuerpo humano, entre las ramas, los miembros y los dedos, o entre la copa y la cabeza. Hay semejanzas entre la cáscara de los árboles y la piel humana.

La forma escultórica como busto largo en Katsura Funakoshi retiene algo de la forma del tronco – el tronco de la figura es condensado y centrado en sí mismo, un volumen vertical sin otros desarrollos espaciales que no su bulto cerrado. Este encierra a menudo los brazos en su volumen original. La estaticidad del cuerpo figurado.

La escultura en madera de Funakoshi, con sus ojos de mármol pintados y brillantes, nos ofrece un lenguaje escultórico realista muy distinto del presentado por la escultura hiperrealista hecha con resinas sintéticas o cera. El modo como utiliza la materia madera y como desarrolla la forma en su relación con la realidad proporciona un espacio abierto de interpretación más amplio y menos reduccionista. La tensión creada entre la presencia verosímil y la artificialidad propuesta hace con que la forma escultórica sea bien más viva y comunicativa. [Fig. 124]



Fig. 124

Katsura Funakoshi, *Numbers of words unarrived* (Anthony Caro) 1991. (pormenor)

Madera de alcanforero policromada, mármol (ojos).

ESTAMPAS
(Sub-capítulo 3.9.1)



Est. 94 a, b

Katsura Funakoshi, *Touch of Winter*, 1996. Madera de alcanforero policromada, mármol.



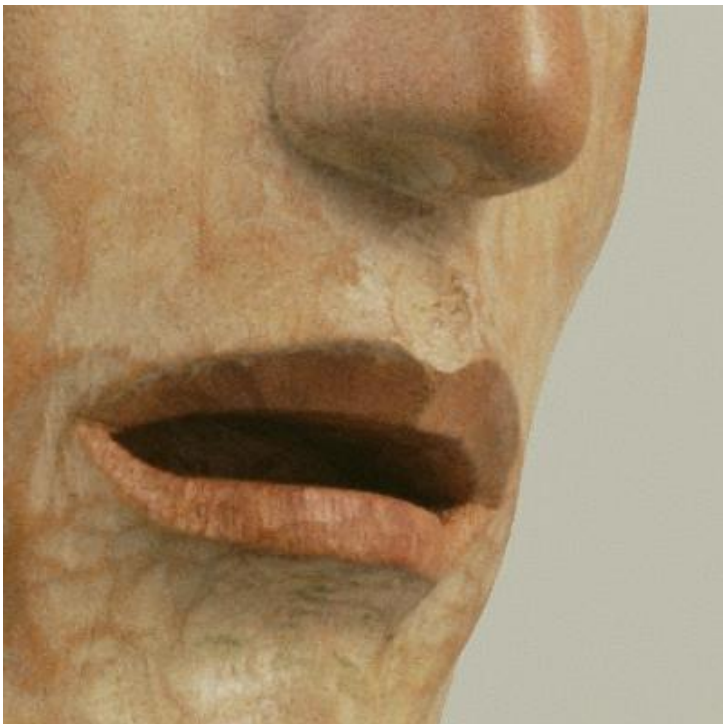
Est. 94 c

(pormenor)



Est. 94 d

(pormenor)



Est. 94 e

(pormenor)



Est. 95
Katsura Funakoshi (pormenor de una cabeza). Madera de alcanforero policromada, mármol pintado y barnizado (ojos).

3.10 El interés actual por la escultura africana en madera

A finales del siglo XIX empezó a manifestarse el interés por las culturas artísticas más ajenas a la tradición escultórica europea. Con Gauguin y a continuación con los artistas escultores y pintores implicados de algún modo en las vanguardias artísticas o desarrollando sus recorridos creativos de modo más personal pero dentro el territorio de la escultura moderna, en madera – Picasso, Constantin Brancusi, Ossip Zadkine, Ludwig Kirchner, entre tantos otros, el arte se ha abierto a las expresiones escultóricas en madera que contrastaban fuertemente con las normas escultóricas más vigentes en el Occidente. A lo largo del período del arte escultórico moderno nos damos cuenta de que el pasado es revisitado permanentemente y aunque de modo no evidente, la curiosidad por las culturas artísticas más antiguas, arcaicas o populares se mantiene en todo el siglo XX y en la actualidad.

Entre las varias manifestaciones escultóricas de las culturas más ajenas al Occidente, la escultura africana en madera sigue siendo un ámbito cultural importante para muchos escultores que trabajan con la madera. Por sus características formales o más bien culturales, la escultura en madera de África influye en distintos direccionamientos escultóricos personales. En Picasso y en Ludwig Kirchner nos damos cuenta de las iniciales y diferentes miradas sobre la escultura africana. Además y a lo largo de las décadas siguientes, el estudio más aturado de las varias culturas, en su sentido antropológico y artístico, a la par de la evolución moderna del arte europeo, ha permitido las distintas lecturas personales de las generaciones sucesivas y las de hoy, en el arte escultórico.

Más cercano a nosotros, Axel Cassel es ejemplo de un escultor interesado en las cuestiones antropológicas y culturales al mirar el arte de las regiones no europeas. Sus esculturas más recientes reflejan su interés por el hombre, lo vegetal y la naturaleza, las diferentes culturas en el mundo y la existencia humana. Sus figuras son solamente la presencia de lo humano, por veces proyectadas sobre el mundo botánico, como “presencia en sí” – el ser, el estar ahí, el ser y existir en el espacio y en el mundo. [Est. 96] No son retratos sino figuras del hombre. La madera en la forma del tronco es la afirmación directa de lo orgánico, con sus fibras vegetales, como una planta, un árbol que sube verticalmente a partir del suelo y al cual se liga profundamente. La verticalidad del hombre y la verticalidad del tronco, la escultura figurativa con sentido monóxilo, el bloque, la empatía y la proyección psicológica que opera en el sentido de sus formas, sus preocupaciones antropológicas en torno a la existencia del hombre, son algunos elementos que permiten adentrarnos en su universo creativo escultórico.

En sus inicios, el interés de Axel Cassel por los ámbitos de una arqueología ficcional urbana o por el movimiento cultural y artístico “Arte y Arqueología”, desarrollado durante los años setenta en Francia, es conforme al deseo de conocer otras culturas. A Axel Cassel siempre le ha gustado la escultura africana [Fig. 125] [Est. 97]. El Museo del Hombre, en París, le permitió descubrir las máscaras africanas y de Oceanía. Le fascinan las pátinas resultantes de los rituales sacrificiales o por el uso permanente con las manos. Los varios elementos añadidos a las formas, los pigmentos naturales, las fuertes texturas, la forma escultórica y sus procesos técnicos, la madera y las materias naturales son testigos de un universo creativo que ha interesado a Axel Cassel.²⁸³

De la sublimación de la naturaleza resulta el objeto de cultura como obra escultórica en madera, siendo ésta la forma intermediaria entre el autor y el espectador. En su carácter monóxilo y singularidad estético-formal, las esculturas de Axel Cassel interpelan al espectador actual de un modo profundo.



Fig. 125

Axel Cassel; *Home is Afrika*, 1997-99. Madera de roble (alt. 224 cm.).

²⁸³ A partir de las palabras de Axel Cassel, en entrevista en [www. artween.com](http://www.artween.com).

En relación con la escultura africana en madera y en contraste con el direccionamiento escultórico de Axel Cassel, la obra escultórica de Georg Baselitz nos ofrece el ejemplo del territorio creativo basado en la intensidad expresiva dentro la figuración escultórica en torno a la figura humana.

Baselitz es uno de los escultores para los cuales lo primitivo o lo elemental es un ámbito de interés. Le interesa la diferencia, el pluralismo, la diversidad de aportaciones que el mundo de la escultura ofrece, tanto geográfica como temporalmente. La radicalidad formal libre de prejuicios y cánones, afuera de lo establecido, intuitiva o primaria, es algo pertinente para él [Fig. 126]. Su aprecio por la escultura africana se justifica por sus formas intensas y poco vistas. No se confronta con el primitivismo de la escultura africana en particular, sino con su vivencia en la cultura europea y el interés por el origen de las formas. Su interés por el arte africano es intelectual, dentro la perspectiva europea de invención y autoría de cada pieza escultórica. Al propósito, el escultor afirma:

Me siento fascinado por los artistas que me han precedido [...] no obstante tengo que ir contra ellos, contra sus esculturas, para encontrar [...] mi vitalidad. Esa es la razón por la cual el arte europeo se construye destruyendo lo que se ha hecho.²⁸⁴



Fig. 126

Georg Baselitz; *Volk Ding Zero*, 2009. Madera, pintura, papel y clavos (308 x 120 x 125 cm.).

²⁸⁴ (en entrevista con Jacques Kerchache, citado por Kosme de Barañano en BASELITZ, *Escultura frente a Pintura*, p.25.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.10)



Est. 96

Axel Cassel, *Transis*, 2005. Madera y monocromia.



Est. 97
Axel Cassel; *Homme et enfant*, 1994. Madera.

3.11 La escultura en madera en Georg Baselitz

Con la acentuación de los valores abstractos que el lenguaje en sí mismo proporciona, la forma escultórica abstracta va a proporcionar un polo gravitacional a partir de lo cual el límite del concepto de figuración es revisado. Las esculturas talladas en la madera, de *Georg Baselitz*, conllevan una afirmación radical de la idea de figuración. Su investigación del lenguaje escultórico se rehace en el ámbito de lo *desfigurado*, lo *destrutivo*, lo *sin conexión* [28]. Como él propio refiere, su escultura es figurativa, aunque la figura humana sea más bien su pretexto para la descubierta de una forma plástica autónoma, cuya relación con el real se reestructura dentro el ámbito del lenguaje en sí mismo, como creador de mundos. En sus figuras totémicas, se implica emocionalmente el sujeto creador. Contrastada con los intentos imitativos, sus esculturas se ofrecen como signos de una transformación radical de la realidad y afirmación del valor plástico y estético de su interpretación. [Fig. 127] [Est. 98]



Fig. 127

Georg Baselitz; *S/T*, 1982. Madera policromada.

Baselitz es uno de los escultores recientes para quien lo primitivo es un ámbito de interés. La radicalidad formal libre de prejuicios y cánones, afuera de lo establecido o previamente determinado, intuitiva e intensa, es algo pertinente para él. Le interesa el primitivo en cuanto capacidad de generar formas, por lo que no sólo los ejemplos del africano le interesan, por ser *no visto*, pero también en cuanto idea de una energía formante actuante, bajo la energía psíquica del sujeto creador. En sus obras se da la acumulación y concentración de imágenes y sus cargas afectivas y emocionales. Las figuras y fragmentos de Baselitz son forma y significado simultáneamente, formas completas y auto referenciales. Aunque figurativas, sus esculturas exploran permanentemente los límites del término, en constante tensión entre los polos de la representación y abstracción. [Fig. 128] [Est. 99]



Fig. 128

Georg Baselitz, *Meine neue Mütze*, 2003. Madera policromada.

En Baselitz, el método se vuelve creativo, el proceso igualmente expresivo. El arrancar de la madera con la azuela es un elemento expresivo. La sensación de la presencia de la materia, del acto y del uso de los instrumentos - la huella del hacha, de la gubia, de la motosierra – son constantes. Su mirada es intensa y espontánea, ignora el detalle y busca ilustrar el todo, organizado entre los volúmenes densos y el trazo de la motosierra. En sus volúmenes inmóviles, totémicos, se da el encuentro de la forma, del color y de la línea. Sus superficies son rugosas, accidentadas, heridas, de rasgos

profundos y rotos, sus poses son arrancadas por la sierra, establecidas en el tiempo del acto y de la mirada. Sus tallas primitivistas son soluciones personales para la integración del dibujo y la pintura, de la abstracción y la figuración, de la masa y el plano cortado. [Fig. 129] [Est.]



Fig. 129

Georg Baselitz, *Cabeza azul*, 1984. Madera y pintura.

Kosme de Barañano señala que no hay en sus esculturas cualquier interés por la anatomía o por la idealización del cuerpo. “Baselitz, en su escultura, se concentra [...] en la unidad orgánica del bloque de madera, no en la del cuerpo a representar [...] No hay ni representación, ni idealización, ni tan siquiera expresionismo [...] sino pura construcción orgánica.”²⁸⁵ En sus esculturas no destaca una fisonomía de la figura humana²⁸⁶, sino más bien un orden de valores visuales que las constituye y construye

²⁸⁵ BARAÑANO, Kosme de, *vid. op. cit.*, p.35.

²⁸⁶ Baselitz esclarece que al indicar pormenores anatómicos, estos no tienen significación anatómica, sino se incorporan para animar la forma-escultura.

orgánicamente como realidades formales. Las realidades plásticas de la forma esculpida y del color no se constituyen como signos reconocibles fácilmente. Son sobre todo sensaciones fuertes que implican emociones fuertes. Donald Kuspit²⁸⁷ refiere como uno de los méritos de Baselitz, el restaurar de la imaginación plástica para la escultura en madera, al reformular la idea de escultura en madera a partir del tronco, y al darle nuevo sentido como expresión de la imaginación plástica en sí misma, la cual crea formas primordiales y simultáneamente humanas, en su intensidad.

A la par de la huella de motosierra que modela, dibuja y sombra, del corte duro e incisivo de la superficie y de su tosquedad resultante, el color, casi siempre presente, añade una segunda piel a sus esculturas. Como los expresionistas alemanes de la primera mitad del siglo XX, Baselitz aplica colores puros. Los colores puros se incorporan a la superficie y nunca ocultan la estructura de la madera y los resultados de la talla [30]. Su uso del color es más radical – es más abstracto que reproductor o imitador de la realidad. Junto con las irregularidades en la superficie de la madera, que se muestran y no se enmascaran, y a los volúmenes, el color no es necesariamente un complemento a la forma tallada. Él establece antes una dialéctica con la forma tridimensional, llegando a competir con ella y a establecer nuevas relaciones y reformular el todo. El color es tan activo cuanto la talla, compete con los gestos lineales tallados, intensificándose mutuamente o discordando. Crea así un tipo de doble imagen, manteniendo la interdependencia y independencia mutuas de la superficie esculpida y de la pintura, en que la pintura y la forma esculpida dialogan de modo abstracto, sin obligadas coincidencias o relaciones. [Est. 101]

Las incongruencias, la inconsistencia formal deliberada, son aspectos de sus deseos exploratorios de la forma escultórica figurativa, más que constructivos de una idea presupuesta o de una exigencia semántica. Para Baselitz, la escultura figurativa hace sentido como invención completa, independiente de las formas naturales. Cada escultura figurativa es una abstracción dinámica, existiendo por sí misma, al mismo tiempo que es una representación de una vida humana en su búsqueda destrucción.

Además, la madera le permite poner en práctica su método directo de trabajo, basado en la agresión directa, inmediata. Es en este contexto que se comprende la importancia del trabajo directo de la motosierra, del hacha, de la gubia o de otros útiles, cuyas marcas permanecerán visibles y participantes del todo.

Para él, la escultura es entendida como la posibilidad de hacer algo, en la que no se presupone un proceso de análisis, sino un acto agresivo. Baselitz afirma que hace figuración, aunque no ilustrativa o alegórica, o vehículo de mensajes. La figura es más

²⁸⁷ KUSPIT, Donald, *To Draw and Paint in and on Wood: Georg Baselitz's New Sculptures*.

bien el pretexto perfecto para expresarse escultóricamente, a través de la discordancia, de la desarmonía y la asimetría.

Al seguir su pensamiento, sus métodos o procedimientos, comprendemos mejor lo que está implicado en su escultura. Baselitz entiende como esencial poder abordar la forma a partir del tronco y no a partir de un bloque previamente construido y a modificar si necesario. El soporte adecuado a su método agresivo de creación de la forma es el tronco o la viga. Así, cuando coge un trozo de madera, su deseo no es comprender la materia en su forma sugerente, sino enfrentar ese mismo bloque inicial. Lo que es decir, trabajar a contra fibra, o sea, de modo libre, no correcto, no adecuado, no normal, no premeditado, no armonioso, no evidente. Esta actitud de principio se verifica en el dibujo subyacente, en la pintura añadida, en la estructura creada, en el color, en la textura. Su método de trabajo es la posibilidad de hacer lo que desea, de modo directo y agresivo. [Fig. 130]

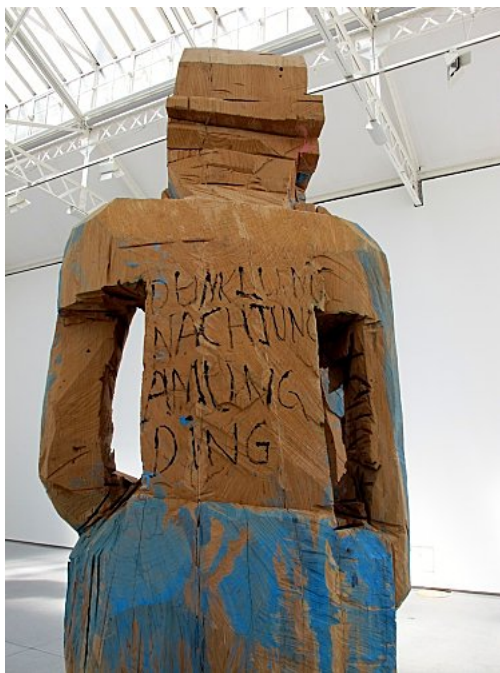


Fig. 130

Georg Baselitz, *Volck Ding Zero*, 2009. Madera, pintura, papel y clavos.

Así, Baselitz intenta lo más posible evitar la destreza manual, la elegancia artística, la construcción premeditada. Su pensamiento escultórico es esencialmente destructivo – destruir la forma, transformar y destruir la simetría del cuerpo - buscando la sorpresa y el interés. Evitar la simetría se revela un método artístico, por lo que presupone de alejamiento de la forma natural. [Fig. 131]



Fig. 131

Georg Baselitz, *Mujer de Dresden*, 1990. Madera pintada.

El problema de sus esculturas se centra en la forma-escultura y no en la naturaleza. Su trabajo figurativo no se basa en el análisis, sino en la calidad del acto creador, de enfrentamiento al bloque y respuesta emotiva, inmediata, agresiva, y de huida a lo obvio.

Su formalismo se caracteriza por el carácter destructivo que se revela en su expresión no reproductora de la figura. Entre la representación y la abstracción, crea sus formas nuevas, evitando de todo el contenido semántico. Sus esculturas se originan en el acto de formación propiamente dicho, y rechazan connotaciones o asociaciones, de modo a asumir plenamente su existencia plástica y física en el espacio. La autoafirmación de la escultura como algo diferente, no visto, le concede una calidad de presencia cuyo mensaje fundamental es su afirmación de una existencia autónoma. [Est. 102]

El árbol es un punto de partida temático, así como la figura en su estado latente. El tronco puede formar la base y revela la estrecha relación entre la figura y el tronco. La impulsividad con que trabaja, produce una escultura en la que se revela una intensa relación entre la figura, el árbol y la materialización. [Est. 103]

Sus colores aparecen a menudo destruidos por cortes posteriores. Baselitz nos explica que, al empezar a trabajar una forma, suele cubrirla de color y empieza a tallar. A la indefinición del volumen y falta de calidad escultórica creada, sucede progresivamente una forma cada vez más clara. Es en este momento que empieza a evidenciarse el color en su presencia deseada. Al final, trabaja con el color en el estadio último de la figuración. Si no funciona, vuelve a cortar la madera y a repintar.

ESTAMPAS
(Sub-capítulo 3.11)



Est. 98

Georg Baselitz, *Volk Ding Zero (I)*, 2009. Madera policromada.



Est. 99

Georg Baselitz, *Kopf G*, 1987. Madera de Haya roja, pintura al óleo.



Est. 100

Georg Baselitz, *Holanda sentimental*, 1986. Madera de Tilo, pintura al óleo.



Est. 101

Georg Baselitz, *Torso*, 1993. Madera tallada y pintura.



Est. 102

Georg Baselitz, *Flaschekopf*, 1990. Madera de ácer tallada y pintada.



Est. 103

Georg Baselitz, *Volck Ding Zero (II)*, 2009. Madera policromada, papel, clavos.

3.12 La escultura en madera en Aron Demetz

Nacido en el seno de la tradición escultórica del Val Gardena, su formación académica y artística se centra en la figura humana en madera. Como él mismo afirma, la figuración en torno a la figura humana sigue siendo “un modo de creer en el hombre, en la persona y en su potencialidad positiva”²⁸⁸. El escultor nos revela que a través la representación de la figura humana habla del alma y que expresar un concepto o pasar un mensaje a través la figura sigue siendo un reto aún fascinante y actual. En su obra pervive mucho de la herencia escultórica de su entorno familiar e incluso de su paisaje y, en simultáneo, es ejemplo de evolución contemporánea de la escultura actual en madera. [Fig. 132]



Fig. 132

Aron Demetz, *S/T (confessionale)*, 2008. Madera tallada.

A partir de su conocimiento de la tradición y práctica escultóricas, Aron Demetz ha investigado a su modo la relación del color con la forma, de las técnicas y materiales de la policromía con nuevas aportaciones compositivas y, más recientemente, de las materias y los procesos dentro la figuración del hombre. En su curso nos damos cuenta

²⁸⁸ Entrevista a Aron Demetz por Silvia Conta (www.vanillaedizioni.com/news/aron-demetz-3/).

que en su práctica e investigación escultórica se presente un diálogo, sea con la escultura más antigua, sea con la escultura moderna o la más contemporánea. Los contrastes, las aparentes coincidencias o conformidades con otras obras o momentos de la escultura en madera nos ofrecen una reflexión personal en torno a la creación escultórica en madera hoy. [Fig. 133] [Est. 104, 105, 106, 107]



Fig. 133

Aron Demetz, *Escultura* (pormenor). Bienal de Venecia, 2009.

Uno de los materiales que investiga es la resina natural de pino. [Fig. 134] La recoge en los bosques de su entorno y se la aplica en sus figuras talladas desde hace algún tiempo, como lo ha presentado en la Bienal de Venezia de 2009. Aron Demetz explica que “aplicarla en mis esculturas [...] conlleva a una transfigurazione mediante una materia que es producida por la madera misma pero utilizada de modo a aportar

una importancia y un valor diverso apropiado al encuentro entre los dos elementos.”²⁸⁹ [Est. 108]



Fig. 134

Aron Demetz, *Busto di Donna*, 2009. Madera, resina de pino.

Más recientemente elaboró algunas esculturas utilizando la técnica de la combustión como acto creativo relacionado con el tiempo, [Fig. 135] sobre lo cual añade:

Mis combustiones son un labor sobre el tiempo [...] Versa una metamorfose en la cual, a pesar de que el cambio permanece la forma, emerge sobretodo la fragilitá en tonos muy trágicos, pero por cierto ligada a la vida.²⁹⁰

([...]un modo per credere ancora nell'uomo, nella persona e nelle sue potenzialità positive.)

²⁸⁹ *vid. ibidem.*

(Applicarla alle mie sculture [...] corrisponde ad una trasfigurazione mediante una matèria che è prodotta dal legno stesso, ma utilizzata in modo da conferire un peso e una valenza diversi proprio all'incontro tra i due elementi.)

²⁹⁰ *vid. ibidem.*

(Le mie combustioni son un lavoro sul tempo [...]. Si tratta di una metamorfosi in cui nonostante il cambiamento rimane la forma, emerge soprattutto la fragilitá dei toni molto tragici, ma pur sempre legati alla vita.)



Fig. 135

Aron Demetz, *S/T*, 2010. Madera carbonizada.

En algunas de sus últimas obras, Aron Demetz ha buscado definir la forma final utilizando la técnica del Laser sobre la madera. [Fig. 136][Est. 109] Esta investigación formal es a la par técnica y nos introduce en cuestiones fundamentales de la reflexión sobre el quehacer escultórico. Resulta pertinente seguir las palabras del autor:

Por cuanto respecta a la utilización del laser entran en juego diferentes componentes: aunque el modelo provenga del natural, hay una renuncia voluntaria a la manualidad, lo que conduce al corazón del debate sobre la relación entre el arte y la tecnología, entre arte y destreza manual y además intervención directa del artista.²⁹¹

²⁹¹ *vid. ibidem.*

(Por quanto riguarda l'utilizzo del laser entrano in gioco componenti differenti: benché il modello provenga dal vero, c'è una volontaria rinuncia alla manualità che porta nel cuore del dibattito sul rapporto tra arte e tecnologia, tra arte e abilità manuale nonché intervento diretto dell'artista.)



Fig. 136

Aron Demetz, *Pholiota Denuuntians*, 2011. Madera tallada al Laser, silicona.

En su quehacer, la escultura propone una experiencia del tiempo, un tiempo más bien lento y extenso. La creación es movimiento orgánico de pensamiento y acción, un durante prolongable incluso hasta crear diferentes extractos formales en una misma obra.

ESTAMPAS

(Sub-capítulo 3.12)



Est. 104

Aron Demetz, *Iniziazione*, 2004. Madera de Tilo policromada.

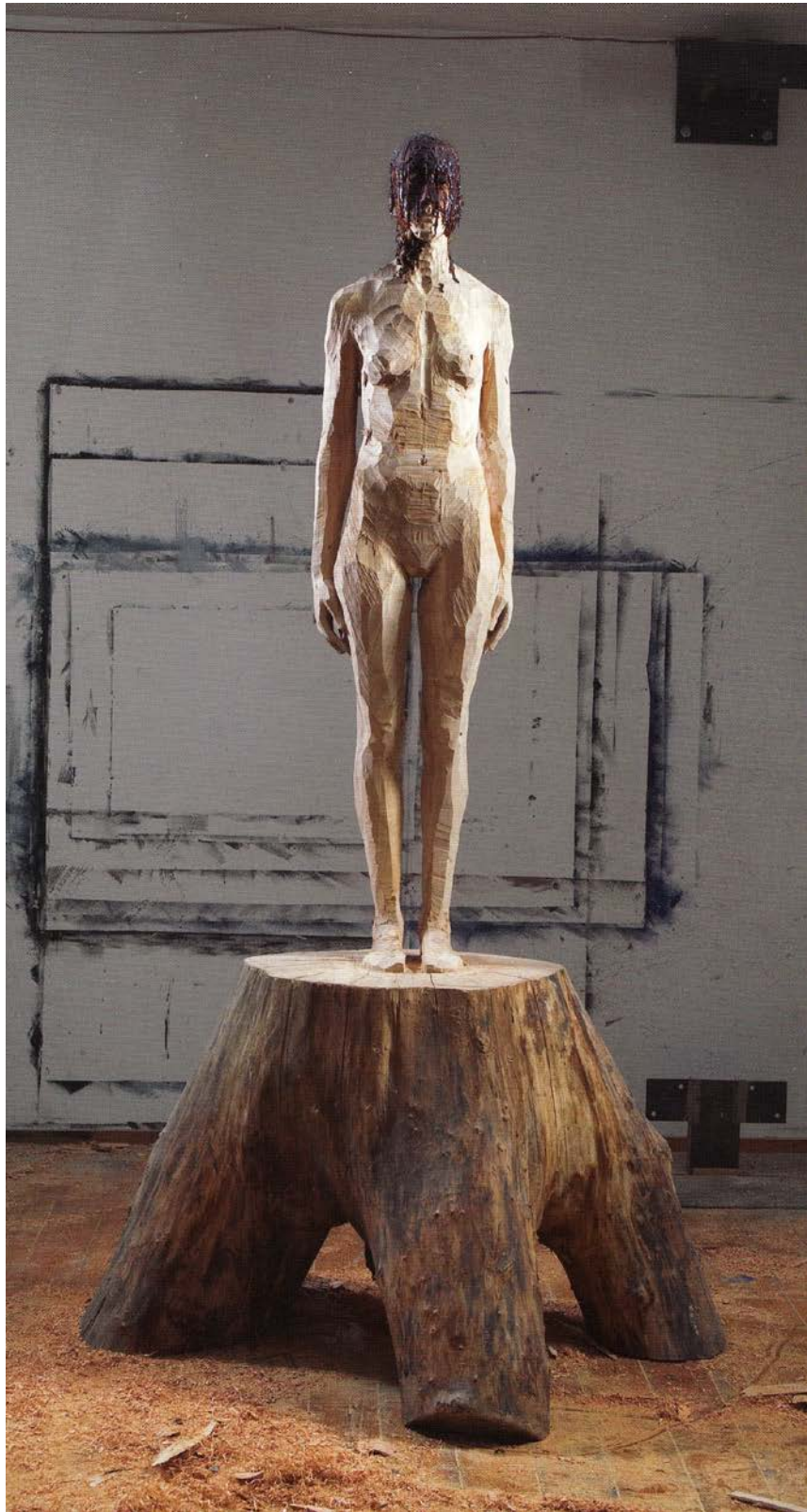


Est. 105

Aron Demetz, *Altrimenti ti baccio*, 2002. Madera policromada.



Est. 106
Aron Demetz, *Metamorfosi II*, 2006. Madera de cedro, hoja de plata.



Est. 107
Aron Demetz, *S/T*, 2007. Madera de cedro, resina de pino.



Est. 108

Aron Demetz, *Cabeza de resina*, 2007. Madera, resina de pino.



Est. 109
Aron Demetz, *Pholiota Denuuntians*, 2011. Madera, silicona (alt. 200 cm.).

3.13 La escultura en madera en Ana Maria Pacheco

Ana Maria Pacheco es una escultora brasileña. Hizo su formación académica en Brasil y más tarde decidió quedarse en Inglaterra.

En las esculturas de Ana Maria Pacheco se presenta la relación con la memoria histórica y el imaginario cultural como elementos fundamentales del impulso creativo de la autora. Su obra escultórica se relaciona con la literatura, las historias, los mitos. Busca referencias en la cultura erudita, en los ámbitos de lo religioso y simbólico y reflexiona sobre lo humano y su dimensión psicológica, sociológica y política. Su mundo interior es religioso y humanista en simultáneo.

En sus obras nos damos cuenta de la emocionalización de las formas, similar al desarrollo emocional buscado en la escultura española o alemana, más evidente en los períodos del Gótico, Barroco, Romanticismo y Expresionismo. Ana Maria Pacheco crea contextos ficcionales, narrativos a través sus grupos de figuras. En su obra escultórica se siente el gusto por la teatralización, al igual que en la imaginería europea – en las composiciones del descendimiento de Cristo de la cruz, en las cenas narrativas de los Pasos de las Confradías o en muchas otras obras realizadas en el período del Barroco.



Fig. 137

Ana Maria Pacheco; *Dark Side of the Soul*, 1999. Madera policromada, cuerda.

Pero en el trasfondo cultural de Ana Maria Pacheco se mezclan distintas herencias culturales y artísticas. [Fig. 137] A la influencia y presencia de la imaginería portuguesa en madera se suma la influencia de la cultura artística

africana y el arte autóctono. Así, en el barroco brasileño se observa la adopción de técnicas escultóricas africanas e indígenas y materiales propios de la expresión escultórica en África – la presencia de las materias y los modos singulares de policromía, las cuerdas y otros objetos o materiales añadidos, el pelo natural y otros elementos, a la par de la fuerte influencia de la escultura portuguesa y occidental. [Fig. 138]



Fig. 138

Ana Maria Pacheco, *Man and His Sheep* (pormenor), 1989. Madera policromada, prótesis dentales, piedra.

Si en la escultura barroca europea la evocación de las dimensiones psicológica y física de lo humano y espiritual es más bien formal, en la escultura barroca brasileña se vuelve ambigua la frontera entre lo formal y lo mágico. En ella se presienten las fuerzas de culturas ancestrales no europeas y su carácter primitivo o primordial. En la búsqueda de la imitación de lo real, la escultura en madera brasileña se abre más a confundir el arte y la vida, contrastando con la retórica de la figuración en el arte europeo hasta el siglo XIX.

Ana Maria Pacheco entiende la creación escultórica como proceso. Sigue practicando las técnicas manuales del talle y del policromar, utiliza los postizos e introduce elementos extraños en sus esculturas por veces. Cada tronco de árbol se transforma en una figura. En ellas se siente la rigidez del bloque inicial. Sus figuras, o personajes, son inquietantes o misteriosos, con sus prótesis dentarias y ojos de piedra, sus expresiones del rostro y actitudes. En ellas se mezcla su interés por la escultura europea moderna, por algunos tipos

de arte africano y por el arte brasileño indígena. El hecho de vivir en Inglaterra desde los años setenta le ha permitido estar más cerca de las fuentes del arte europeo y darse cuenta de su propio trasfondo cultural singular.

Al crear sus grupos de figuras o personajes, busca alguna coherencia dramática, hace sugerencias pero no desea comprometerse con ninguna. No desea ser ilustrativa o permitir que la potencialidad comunicativa de su obra se agote en lo inmediato. Así, la coherencia dramática que busca es abierta y ambigua, permitiendo al espectador distintas interpretaciones. [fig. 139]



Fig. 139

Ana Maria Pacheco; *Man and his Sheep*, 1989. Madera policromada.

“Recientemente me han interesado más los grupos que las figuras solas. [...] Así que se quedan juntas, los espectadores empiezan de inmediato a construir una historia [...]”²⁹²

²⁹² Palabras de Ana Maria Pacheco em SZIRTES, Georges, *Exercício de Poder, a arte de Ana Maria Pacheco*; p. 57.

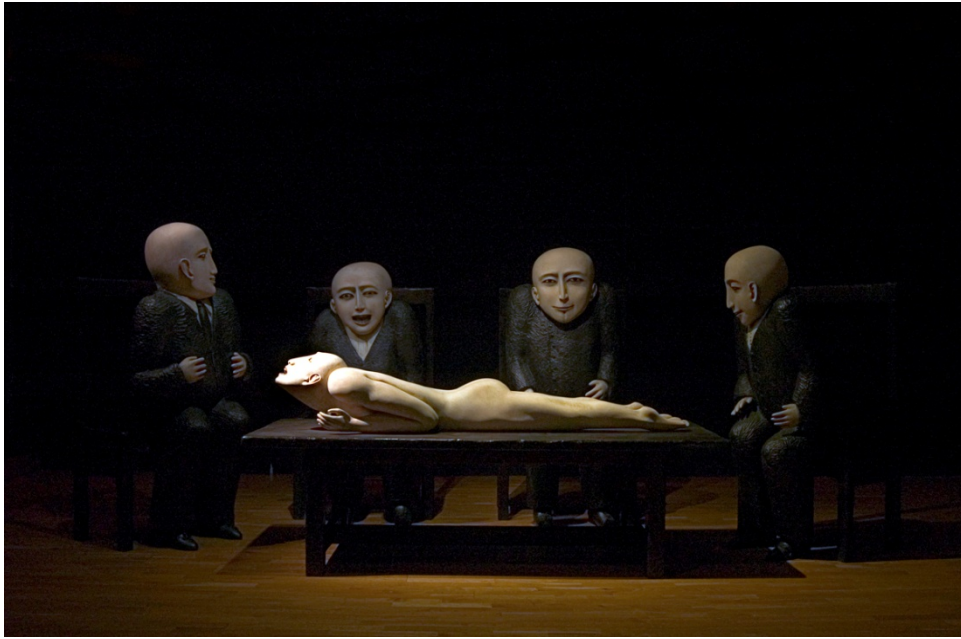


Fig. 140
Ana Maria Pacheco; *The Banquet*, 1985. Madera policromada.

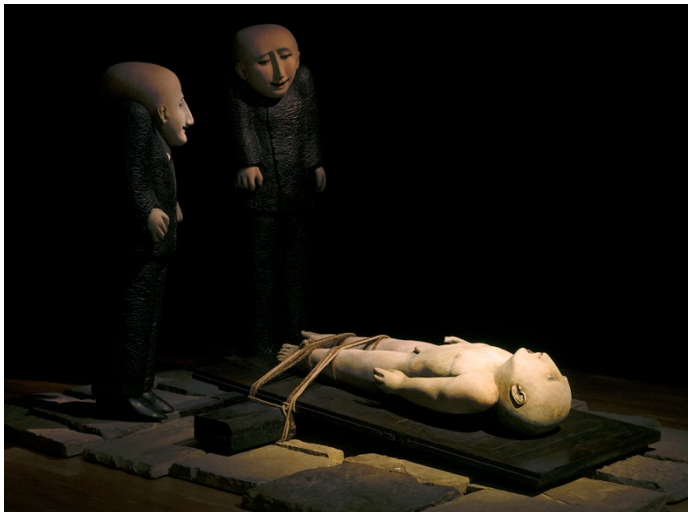


Fig. 141
Ana Maria Pacheco; *Some Exercise of Power*, 1980. Madera policroma, piedra de York y cuerda.

En "The Banquet" [Fig. 140] y en "Some Exercise of Power" [Fig. 141, 142] las figuras no intentan imitar la anatomía humana ni confundirse con seres humanos vivos – sus "cuerpos" son densos, con hombros estrechos, brazos curtos, cabezas enormes...



Fig. 142

Ana Maria Pacheco, *Some Exercise of Power*, 1980. Madera policromada, piedra de York, cuerda.

La utilización de los ojos de piedra, las prótesis dentarias como dientes – por veces más pequeños y más inhumanos, el carácter de personaje, todo contribuye para que sus figuras se presenten como seres misteriosos e inquietantes. [Fig. 143]



Fig. 143

Ana Maria Pacheco, *The Three Graces (figura III)*, 1983. Madera policromada, prótesis dentales, piedra y pelo.

Por las proporciones y rigidez que presentan, sus figuras se proponen más bien como efigies. En ellas, todas las marcas, incluso las fisuras del rostro, existen y se justifican en el plan narrativo. [Est. 110]

Aparece una figura, a continuación un contexto cénico. Aparecen más figuras entonces, una tras otra. Ana Maria Pacheco pasa del Dibujo al Grabado, de éste a la Pintura, de las imágenes bidimensionales a las formas tridimensionales. El tema se va desarrollando más y más... [Est. 111]

La escultora utiliza habitualmente el color en sus esculturas en madera. Su modo de policromar es personal y se lo busca en el diálogo permanente con el volumen, la forma y el carácter intencionado. [Est. 112]

ESTAMPAS
(Sub-capítulo 3.13)



Est. 110

Ana Maria Pacheco; *Shadows of the Wanderer*, 2008. Madera policromada.



Est. 111

Ana Maria Pacheco; *Shadows of the Wanderer*, 2008. Madera policromada.



Est. 112
Ana Maria Pacheco, *Man and his Sheep* (pormenor), 1989. Madera Policromada.

3.14 Citas

262. José Jiménez, *Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética*, Editorial Tecnos, Madrid 1998.329
263. *ibidem.* (p. 237)329
264. *ibidem.* (p. 237)329
265. Luigi Pareyson, *Os Problemas da Estética*, Editora Martins Fontes, São Paulo 1989. (p. 139)330
266. Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le Visage, Autour d' une Sculpture de Alberto Giacometti*, Ed. Macula, Paris 1993. (p. 221).....333
267. Hans Hammacher, *La Sculpture*, Éditions Cercle d' Art, Paris 1988. (pp. 232, 235)333
268. Christian Lapie, (www.youtube.com/) "Metz, L' art dans les jardins Christian Lapie sculpteur"347
269. Francisco López Hernández, *Proceso y Creación de una Obra Escultórica*, Univ. Complutense de Madrid, Madrid 1988. (pp. 210, 211).....351
270. Eduard Trier, *Theorie des Bildhauerei in der XX Jahrhundert*, GEBR. MANN Verlag, Berlín 1992. (p. 86)361
271. *ibidem.* (p. 86)362
272. (nota del autor)
273. Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et Imatérielle de L' Art Moderne*, Ed. Bordas, Paris 1994. (p.101)378
274. Constantino Gañán Medina, *Técnicas y Evolución de la Imaginería Policroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1999. (p.19).....378
275. (nota del autor)
276. Miguel Logroño, (entrevista a Francisco Leiro: "Soy un escultor Tradicional") Diario 16, 1986379
277. Miguel Logroño, "Sentir la Escultura", Futura (nº 1), Santiago de Compostela, 1988380
278. Constantino Gañán Medina, *vid. op. cit.* (p. 97)381
279. Jacinta Cremades (entrevista a F. Leiro) (intothewildunion.blogspot.com/)395

280. Santiago B. Olmo, <i>La tinta del Calamar</i> , en <i>Leiro: Esculturas</i> , Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid 2003. (p. 24).....	395
281. Francisco Leiro (en entrevista de Miguel Logroño: “Sou un escultor Tradicional”) Diario 16, Madrid 1986	397
282. Francisco Leiro (en entrevista de Miguel Logroño: “Sou un escultor Tradicional”) Diario 16, Madrid 1986	398
283. (nota del autor)	
284. Georg Baselitz (entrevista de Jacques Kerchache) en <i>Georg Baselitz, Escultura frente a Pintura</i>	433
285. Kosme de Barañano, <i>Georg Baselitz, Escultura frente a Pintura</i> , IVAM, Valencia 2001. (p. 35).....	441
286. (nota del autor)	
287. Donald Kuspit, <i>To Draw and Paint in and on Wood:</i> <i>Georg Baselitz New Sculptures</i> , The Pace Gallery, New York 1993.	442
288. Aron Demetz (entrevista) (www.vanillaedizioni.com/news/aron-demetz-3/)	455
289. <i>ibidem</i>	457
290. <i>ibidem</i>	457
291. <i>ibidem</i>	458
292. Georges Szirtes, <i>Exercício de Poder, a Arte de Ana Maria</i> <i>Pacheco</i> , Editora Universidade Católica de Goiás, Goiás 2004. (p. 57).....	469

IV Conclusiones

Para muchos de los artistas más jóvenes el misterio de la materia ya no es fundamental en el lenguaje escultórico. En toda Europa resulta claro el cambio de sensibilidad y una distinta concepción y percepción de la escultura. La aproximación de lo “escultórico” a cualquier otro objeto de arte se ha hecho evidente y en muchas de sus manifestaciones creativas más contemporáneas ha llegado a asumirse como algo transitorio o efímero. Sin embargo, la tradición en el arte no es una amenaza a su libertad creativa sino un patrimonio que hay que hacer fructificar. La pervivencia de la escultura convencional nos permite conservar una herencia rica en aportaciones creativas y que sigue siendo un horizonte fundamental de la creación escultórica actual.

Para el escultor Katsura Funakoshi el término “originalidad” significa crear algo a nuestro modo con la intención de hacer algo no copiado. Según él, aunque la figuración en torno al hombre se haga ya hace miles de años, sigue siendo posible crear con originalidad.

La escultura en madera se relaciona con los elementos fundamentales de toda práctica escultórica convencional – materia, forma y espacio. En ella sigue perviviendo la relación entre la materia y la idea. En su quehacer, la destreza de la mano y el dominio del oficio suelen ser cuestiones importantes, de un modo o de otro, y tampoco se consideran como restricciones o inconvenientes a las distintas posibilidades de expresión de uno mismo en el territorio de lo escultórico.

Casi todas nuestras ideas sobre el arte son recientes pero el uso de la madera en la creación de formas tridimensionales escultóricas es tan antiguo como el deseo y la capacidad del hombre para plasmar sus ideas en imágenes. Aunque apenas podamos sospechar de la enorme cantidad de obras hechas a lo largo de los siglos y la calidad de sus mejores ejemplos, quedamos fascinados con las que permanecieron y conocemos.

La creación escultórica en madera es indisociable de la herencia artística de la figura humana como tema central en la figuración escultórica. Permitiendo la evocación de lo humano en los planos físico y espiritual, la figuración en torno a la figura humana siempre ha servido para reflejar nuestras inquietudes, nuestros valores culturales individuales y comunales, nuestras experiencias y pensamientos hasta hoy.

A partir de las obras observadas y estudiadas, en el período de tiempo abarcado en la presente investigación y más bien durante el siglo XX y en el presente, comprobamos que la escultura figurativa en madera en torno a la figura humana sigue siendo un universo creativo muy rico y sorprendente en aportaciones escultóricas.

A la par, la producción de la escultura en madera nos muestra que ha sido desde siempre un territorio de investigación formal y “plástica”, confluencia de aportaciones escultóricas y pictóricas en convivencia con distintos materiales y elementos formales muy variados. La calidad polimaterica y pluridisciplinar evidente en sus creaciones escultóricas hizo que contrastara fuertemente con varios de los fundamentos escultóricos más subrayados en distintos momentos del Arte en Europa.

Desde finales del siglo XIX y con el siglo XX se abrieron nuevos caminos para la figuración escultórica en torno a la figura humana. Con la *crisis del academicismo*, ya manifestada en Rodin, pero más acentuada a partir de las renovaciones expresivas y formales de las artes en las primeras décadas de novecientos, se operó progresivamente la consecuente reclasificación del campo de la escultura y el rechazo generalizado de la tradición figurativa basada únicamente en el concepto de representación como imitación de lo visible o del natural.

El cambio de sensibilidad se elaboró a partir del contacto con otras tradiciones artísticas y culturales, distintas en el tiempo y latitud. Gauguin fue uno de los primeros a mirar a otro lado y en las siguientes generaciones más escultores buscaron otras referencias para la escultura y para la escultura figurativa en madera específicamente.

A lo largo de la evolución de la figuración escultórica en el arte moderno del siglo XX, la creada en madera nos ofrece un horizonte muy largo de creaciones individuales singulares, en el contexto de las distintas circunstancias temporales, culturales y sociales de cada momento y dentro las perspectivas personales de cada escultor. Sin embargo, por su antigüedad la escultura en madera nos introduce en una dimensión temporal propia, en la que pasado y presente dialogan o contrastan, a menudo, en sus variados modos dentro de cada investigación escultórica.

En nuestro tiempo de sensibilidad más difusa, el rechazo de todo prejuicio artístico y cultural posibilita el renovado interés por distintos momentos de la producción escultórica en madera y diferentes espacios geográficos. El descubrimiento de todas esas herencias ricas de procedimientos técnicos desarrollados, fórmulas expresivas y composiciones formales variadas, a menudo bastante alejadas de las pautas artísticas occidentales más convencionales y aceptadas por el gusto común, sigue invitando a la evolución creativa de la figuración escultórica en madera en torno a la figura humana.

Al mirar las obras de muchos escultores modernos nos damos cuenta de que el contacto o diálogo con las formas escultóricas del pasado o del longinco es habitual o muy evidente. El rechazo continuado de la tradición figurativa anclada en los fundamentos escultóricos de ochocientos conllevó cada vez más a la afirmación del individualismo en la creación – en la actualidad cada escultor es un universo de intereses artísticos y culturales muy personales, dentro el cual se deciden los posibles puentes con la cultura y el arte de su entorno y demás intereses.

A partir del Renacimiento y en los siglos siguientes, la escultura figurativa en general siguió siendo el telón de fondo con el cual la escultura en madera contrastaba a menudo, en gran parte por su convivencia permanente con el color. En Italia, al relacionarse con la producción escultórica general y los gustos dominantes, la escultura en madera solía ser un modo más dentro la producción artística del escultor y su taller. Sin embargo, en los casos en que la madera era el material preferido para la escultura en torno a la figura humana, el desarrollo técnico y creativo fue más evidente y consecuente. Nos damos cuenta de que en algunas zonas del espacio europeo se practicó más intensamente la escultura en madera en toda su complejidad – en la Península Ibérica y Alemania, incluso llegando a ser la expresión dominante en la creación escultórica.

En todas las zonas europeas nos deparamos con grandes obras de la creación escultórica en madera. A ejemplo, los numerosos e imponentes retablos en madera desde el Gótico, algunos todavía en su sitio de origen, los bellísimos púlpitos figurativos en madera presentes en las Iglesias de Bélgica, los espacios interiores de algunas Iglesias en el norte de Portugal totalmente revestidos en madera tallada dorada, con sus elementos decorativos y figuras policromadas, el virtuosismo técnico y formal en las técnicas pictóricas sobre madera al imitar los materiales pétreos en los altares alemanes o aún la calidad escultórica de las inúmeras figuras talladas en la madera, policromadas o no, realizadas a lo largo de los últimos siete siglos.

A partir de esas obras escultóricas damos cuenta de las potencialidades “plásticas” y constructivas de la madera como material para la escultura y su adecuación como soporte para la pintura y sus técnicas. Al observar la escultura en madera en torno a la figura humana en Europa, desde el Renacimiento hasta nuestros días, comprendemos su importancia artística y en particular escultórica.

En los últimos años, los estudios científicos en torno a la policromía de la escultura clásica antigua nos ha permitido descubrir que la escultura griega había tenido siempre una relación con el color, incluso bastante sorprendente en sus concepciones tan singulares. Al estudiarse la evolución del color en su relación con la figuración escultórica en los distintos períodos del Arte occidental, somos sorprendidos a cada momento – así en el Medievo, en el Renacimiento y en los siglos siguientes.

Los recientes estudios de conservación y restauro de las obras escultóricas en madera nos van permitiendo tener una imagen más nítida de las varias fases y modos creativos, en sus procedimientos y procesos técnicos y en sus pautas estético-formales. El nuevo interés por el estudio del color en la escultura, entre historiadores y críticos del arte y restauradores, desde la escultura antigua hasta la más cercana, en piedra, en madera o en otros materiales, va a invitar a un renovado interés en las posibles relaciones entre volumen escultórico y color.

Al abarcar un período de tiempo tan largo y un espacio geográfico extenso, la observación de las obras ejemplares de la gran producción escultórica figurativa en madera, presente en nuestros días, se vuelve pertinente al comparar y contrastar obras próximas o dispares en el tiempo, espacio y en sus fundamentos estético-escultóricos.

Tanto en el dominio de la Imaginería como en el de la escultura profana, a lo largo del tiempo los diferentes artesanos, escultores y pintores han participado y contribuido para su evolución técnica, formal y estética. Resultando del trabajo de varias manos especializadas en distintas tareas, la escultura figurativa en madera ha alcanzado alto nivel técnico y escultórico, bien evidente hasta el siglo XVIII.

Durante bastante tiempo y en algunos casos, el escultor había podido hacer el papel de pintor al policromar sus esculturas en madera, porque era maestro en los dos oficios y se lo permitía que se lo hiciera. A finales del siglo XIX, Gauguin fue el ejemplo del nuevo escultor pintor. Desde entonces muchos pintores se dedicaron a la escultura en madera y viceversa. Dentro el nuevo clima de renovación constante del arte y de creciente afirmación de la individualidad creativa, evidenciado a partir de inicios del siglo XX, la evolución estético-formal da la escultura en madera en torno a la figura resulta mucho más evidente y se ha abierto a todo y cualquier intento creativo personal deseado.

En el ámbito moderno de la figuración escultórica, la madera se ha revelado una materia o material apropiado a todas las experimentaciones formales y formulaciones conceptuales. A la par, el desarrollo técnico ha permitido experimentar y utilizar herramientas novedosas para la práctica de la escultura en madera, así como diferentes materiales industriales derivados de la madera, los cuales ofrecen nuevas características físicas y potencialidades “plásticas” para la investigación escultórica, o aún materiales pictóricos novedosos o de otros tipos, para muy variadas aplicaciones.

Llegados al siglo XXI y en un tiempo libre de prejuicios como el actual, la figura del hombre sigue siendo la forma escultórica fundamental a la hora de reflejar el drama de la existencia humana. A través las configuraciones escultóricas posibles, en ella se expresen sus inquietudes, miedos, sus valores culturales o expectativas

personales. La escultura en madera, a partir de su enorme herencia artística y cultural, ha revelado ser uno de los más actuantes e interesantes ámbitos de la creación escultórica, tanto en el pasado como en el presente, dentro la figuración escultórica en torno a la figura humana. A lo largo de su camino creativo ha afirmado progresivamente su especificidad como lenguaje escultórico singular, hoy reflejando autónomamente sobre sus fundamentos prácticos y teóricos específicos.

V Índice de Documentación

I) Bibliografía

AA.VV., *Christian Lapie, Sculptures et Installations*, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, Adam Biro, Paris 2002.

AA.VV., *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, Akal/Bellas Artes, Madrid 2006.

AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.

AA.VV., *German Art in the 20th Century, painting and sculpture 1905-1985*, Prestel Verlag, München 1975.

AA.VV., *I colori del bianco, policromia nella scultura antica*, Musei Vaticani, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004.

AA.VV., *La Couleur de la Pierre*, Actes du Colloque, Amiens 2000, Ed. A. et J. Picard, Paris 2002.

AA.VV., *La Scultura Ligneá Policroma*, Centro Di, Florencia 2007.

AA.VV., *Retablos*, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, nº 2 – 2003.

ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el Siglo XX*, Editorial Blume [1ª edición], Barcelona 1981.

ARDENNE, Paul, *Art, L'âge Contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XX siècle*, Éditions du Regard, Paris 1997, (1ª edición).

BARILI, Renato, *La Otra Escultura, treinta años de escultura italiana*, Fabbri Editori, Milano 1990.

BARRON, Stephanie, *German Expressionist Sculpture: an Introduction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1983.

BAXANDALL, Michael, *The Limewoodsculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, Yale 1980.

- BAZIN, Germain, *Présence de la Sculpture, du paléolithique à nos jours*, VNU Books International, Amsterdam 1981.
- BAUDRY, Marie-Thérèse, BOZO, Dominique, *Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, Imprimerie National [5ª edición], Paris 2002.
- BLÜHM, Andreas, *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Waanders Publishers, Zwolle 1996.
- BOCOLA, Sandro, *El Arte de la Modernidad; estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1999
- BORDES, Juan, *Imagineria Pagana, 1986-1992*, Ediciones de Servicio de Publicaciones Principado de Asturias, 1993.
- BORDES, Juan, *La Figura: teatro y paysage*, EDIRCA, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
- BOZAL, Valeriano, *Mimésis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid 1987.
- BUTLER, Augustin de, *Auguste Rodin, Èclairs de pensée, écrits et entretiens*, Éditions Olbia, Paris 1998.
- BUTLER, Ruth, *Western Sculpture, Definitions of Man*, Harper and Row, Publishers, London 1979.
- CALINESCU, Matei, *Cinco Caras de la Modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid 1991
- CAUQUELIN, Anne, *Les Théories de L'Art*, Presses Universitaires de France, Paris 1998
- CAUSEY, Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1998
- CHALUMEAU, Jean Luc, *As Teorias da Arte*, Instituto Piaget, Lisboa 1997
- CURTIS, Penelope, *Sculpture 1900-1945*, Oxford University Press, Oxford 1999
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Cube et le Visage, Autour d' une sculpture d'Alberto Giacometti*, Ed. Macula, Paris 1993.
- DÜRER, Albrecht, *Los Cuatro Libros de la Simetria de las Partes del Cuerpo Humano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- ELSEN, Albert, *Modern European Sculpture 1918-1945*, George Braziller, Inc., New York 1979.
- ELSEN, Albert, *Rodin Rediscovered*, National Gallery of Art, Washington 1981.

- FERRARI, Giulio, *Il Legno e la Mobilia nell'Arte Italiana*, Ed. Hoepli, Milano 1973.
- FERRY, Luc, *Le Sens du Beau, aux origines de la culture contemporaine*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1998
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus, a Invenção do Gosto na Era Democrática*, Ed. Almedina, Coimbra 2003.
- FIZ, Simón Marchán, *La Estética en la Cultura Moderna*, Alianza Editorial, Madrid 1992.
- FIZ, Simón Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Ediciones Akal, Madrid
- FLYNN, Tom, *El Cuerpo en la Escultura*, Akal, Madrid 2002.
- GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, London 1984.
- GARCÍA, Agustín Bustamante, *El Canon en la Escultura Española del Siglo XVI*, en *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Departamento de História del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos (CSIC), V Jornadas de Arte, Ed. Alpuerto, Madrid 1993.
- GOR, Antonio Barbero, *Sistemas de Reproducción de la Escultura Tallada en Madera, Su acabado y ornato*, Universidad de Granada, Granada 1989.
- FISCHER, Eberhard und Barbara, HIMMELHEBER, Hans und Ulrike, *Boti, ein Maskenschnitzer der Guro Elfenbeinküste*, Museum Rietberg, Zürich 1993.
- HAMMACHER, Hans, *La Sculpture*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1988
- HERNÁNDEZ, Francisco López, *Proceso y Creación de una Obra Escultórica*, (Tesis de Doctorado) Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- HARRIS, Victor, MATSUSHIMA, Ken, *Kamakura, The Renaissance of Japanese Sculpture, 1185-1333*, British Museum Press, London 1991.
- JIMENEZ, José, *Imágenes del Hombre*, Editorial Tecnos, Madrid 1998.
- JIMENEZ, Marc, *Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona 1999.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Éditions Macula, Paris 1997
- LARFOUILLOUX, Jacques, *Sculptures et Philosophies*, Éditions Arguments, Paris 1999.

LE GAC, Agnès, ALCOFORADO, Ana, *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Ed. Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003.

MALTESE, Corrado, *Las Técnicas Artísticas*, Ed. Cátedra, Madrid 2003.

MARIACHER, Giovanini, *Scultura Ligneá nel Mondo Latino*, Fratelli Fabbri editori, Milano 1966.

MARTÍ, Juan Antonio Valle Martí, *El Comportament de la Fusta i de l'Arbre com a Paradigm Escultóric*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1990.

MARTÍN, Domingo Sánchez-Mesa, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, Universidad de Granada, Granada 1971.

MARTINEZ, Manuel Arias, LUNA, Luis, *Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de la Cultura, 1995.

MEDINA, Constantino Gañán, *Técnicas y Evolución de la Imaginería Polícroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1999.

MENEGUZZO, Marco, *La Scultura Italiana del XXI Secolo*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2010.

MÉREDIEU, Florence de, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Bordas, Paris 1994.

PAREYSON, Luigi, *Os Problemas da Estética*, Editora Martins Fontes, São Paulo 1989.

PERNIOLA, Mario, *A Estética do Século XX*, Editorial Estampa, Lisboa 1998

PERRAULT, Gilles, *Dorure et Polychromie sur Bois, Techniques traditionnelles et modernes*, Éditions Faton, Dijon 1992.

READ, Herbert, *La Escultura Moderna*, Ediciones Destino, Barcelona 1994

RIVERO, Manuel Gomez, *Prevención, Protección y Análisis de la Madera*, Universidad de Granada, Granada 1986.

ROWELL, Margit, *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?*, Centre Georges Pompidou, Paris 1986.

SCHMALENBACH, Werner, *Arts de l' Afrique Noir dans la Col. Barbier-Mueller*, Ed. Fernand Nathan, Paris 1988.

SCHNECKENBURGUER, Manfred, *Art of the 20th Century, vol.II*, Benedikt Taschen Verlag, Koln 1998.

- SEUPHOR, Michel, *La Sculpture de ce Siècle*, Ed. Griffon, Neuchâtel 1959.
- STRACHAN, W. J., *Towards Sculptur, maquettes and sketches from Rodin to Oldenburg*, Thames and Hudson, London 1976.
- SUDUIRAUT, Sophie Guillot de, *Gregor Erhart, Sainte Marie-Madeleine*, Ed. Musée du Louvre, Paris 1997.
- TATARKIEVICZ, Wladyslaw, *Historia de Seis Ideas*, Editorial Tecnos, Madrid 1995
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estética I. La estética antigua*, Ediciones Akal, [2ª edición], Madrid 2000.
- TIRADRITTI, Francesco, *Egyptian Treasures from the Egyptian Museum in Cairo*, Harry N. Abrams Inc., New York 1999.
- TONELLI, Marco, *La Statua Impossibile, Scultura e figura nella modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2008.
- TONELLI, Marco, *La più mirabil cosa, Teoria della Statua da Donatello a Rodin*, De Luca Editori d'Arte, 2006.
- TRIER, Eduard, *Bilhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1992.
- TUCKER, William, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London 1994
- PENNY, Nicholas, *The Materials of Sculpture*, Yale University Press, 1993.
- SPIAZZI, Anna Maria, MAJOLI, Luca, *La Scultura Lignea*, Silvana Editoriale, Milano 2005.
- WATTENBERG, Federico, *Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, Editorial Aguilar, Madrid 1963.

II) Monografias

BELDA, Cristóbal, GARCÍA, Carlos Moisés, *Francisco Salzillo, La plenitud de la escultura*, CajaMurcia, 2001.

CRISPOLTI, Enrico, *Ceroli, Analisi di un linguaggio e di un percorso*, Federico Motta Editore, Milano 2003.

DUMITRESCO, N., ISTRATI, A., HULTEN, P., *Constantin Brancusi*, Flammarion, Paris 1995.

ECCHER, Danilo, *Aron Demetz*, Electa, Milano 2008.

GALLI, Paolo, *Gehard Demetz*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

LECOMBRE, Sylvain, *Ossip Zadkine, L' Oeuvre Sculpté*, Paris-Musées, Paris 1994.

MADÉLINE, Laurence, *Ultra-sauvage Gauguin, sculpteur*, Adam-Biro, Paris 2002.

MAUR, Karin von, *Ernst Ludwig Kirchner, der Maler als Bildhauer*, Hatje Cantz, 2003.

SZIRTES, George, *Exercício de Poder, A Arte de Ana Maria Pacheco*, Pratt Contemporary Art, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiás 2004.

III) Catálogos

Alonso Cano y la escultura andaluza hacia 1600, Caja Sur, Córdoba 2000.

Cuerpos de Dolor, a Imagem do Sagrado na Escultura Espanhola (1500-1750), Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa 2011.

El cel pintat, El Baldaquí de Tost, Museu Episcopal de Vic, MNAC, Barcelona 2008.

Floriano Bordini (exp. antológica), XI Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara, Carrara 2002.

Francisco Leiro, IVAM Centre del Carme, Valencia 2000.

Francisco Leiro: Esculturas y Dibujos, Galeria Clave, Murcia 1998.

Leiro, Esculturas, Arte Español para el exterior, Madrid 2003.

Leiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2004.

Fazzini, Giuseppe Appeda (Vila d' Este, Tivoli), De Luca Editori d' Arte, Roma 2005.

Francisco López Hernández, exposición antológica, Centro Cultural de conde Duque, Madrid, 1996.

Francisco Salzillo, imágenes de culto, Fundación Central Hispano, Madrid, 1998.

Georg Baselitz, Escultura frente a Pintura, IVAM, Valencia, 2001.

Gregório Fernández, Fundación BSCH, Madrid 1999.

Katsura Funakoshi, Ernst Barlach, a Map of the Time, Annely Juda Fine Art, Ernst Barlach Haus – Hamburg, Kerber Verlag, Bielefeld 2005.

Katsura Funakoshi, Sculpture and Drawing, Annely Juda Fine Art, Städtische Museen Heilbronn 1999-2000, Kerber Verlag, Bielefeld 2000.

Lo Sagrado Hecho Real, Pintura y Escultura Española 1600-1700, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid 2010.

Marino Marini, Centro Conde Duque, Madrid 2011.

¿Olvidar a Rodin?, Escultura en Paris, 1905-1914, Musée d' Orsay, Fundación Mapfre, Madrid 2010.

Románico y Gótico de la colección Francisco Godia, Fundación Francisco Godia, Barcelona, 2001.

Scultura Dipinta, Pinacoteca Nazionale, Siena, Ed. Centro Di, Florencia 1987.

Subirá-Puig, esculturas, Fundación Arte y Tecnología, Madrid 1997.

Tilman Riemenschneider , Master Sculptor of the Late Middle Ages, National Gallery of Art, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 1999.

Un Bosque en Obras, vanguardias en la escultura española en madera, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2000.

Vic Gentils, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Ed. Gemeentekrediet, 1992.

IV) Índice de Ilustraciones

(Fig.)

1. *Virgen y niño en Majestad*, siglo XII. Auvergne. Madera de nogal, policromía, Yeso Y lino.
www.flickr.com(21)
2. Donatello, *Santa Maria Magdalena*, 1455. Madera, yeso, policromía y dorado.
www.flickr.com(22)
3. Gil de Siloé, *Retablo Mayor*, 1486-1501. Cartuja de Miraflores. Madera policromada.
www.flickr.com(23)
4. Tilman Riemenschneider, *Marienltar*, 1505. Creglingen, Alemania.
www.flickr.com(24)
5. Efraim Rodríguez, *Niño de la Bata*, 2007. Madera de sicomoro, tablero de Contrachapado y pintura.
www.efraimrodriguez.net(24)
6. Georg Baselitz, *Volk Ding Zero*, 2009. Madera, pintura al óleo, papel, clavos.
www.flickr.com(25)
- 7a. Francisco Asorey, *San Francisco*, 1926. Madera policromada.
(foto del autor)(27)
- 7b. Francisco Asorey, *San Francisco*, 1926. Madera policromada.
(foto del autor)(28)
8. Magdalena Abakanowicz, *Andrógino III*, 1985. Arpillera, resina, madera, clavos y cuerda.
www.flickr.com 30

9. Vittorio Tavernari, <i>Calvario</i> , 1965. Madera. www.vittoriotavernari.it	30
10. Eugène Dodeigne, 2010. Galeria Jean Brolly. www.flickr.com	53
11. Georg Baselitz, <i>en su taller</i> . www.flickr.com	54
12. Marino Marini, <i>Miracolo</i> , 1955. Madera policromada. www.flickr.com	66
13. Lucciano Minguzzi, <i>Grande Contorsionista</i> , 1950. Bronce. www.flickr.com	67
14. Marisol Escobar, <i>LBJ</i> , 1967. Madera, pintura polímera sintética y lápiz. www.flickr.com	68
15. Della Robia, <i>Madonna col Bambino</i> , siglo XV. Terracota policroma. www.flickr.com	72
16. Donatello, <i>Habakuk</i> , 1427-1436. Mármol. www.flickr.com	73
17. Gregório Fernández, <i>Cristo Yacente</i> , 1608-1618. Madera policromada. www.flickr.com	75
18. Gil de Siloé, <i>Altar Mayor</i> (pormenor), 1486-1501. Cartuja de Miraflores. www.flickr.com	76
19. Alonso Berruguete, <i>Ecce Homo</i> , 1525. Madera policromada. www.flickr.com	80
20. José de Mora, <i>Cristo de la Misericordia</i> , 1695. Madera policromada, cristal, marfil. www.flickr.com	82

21. Gregório Fernández, <i>Bautismo de Cristo</i> , 1624-1628. Madera policromada. www.flickr.com	82
22. Gregório Fernández, <i>Cristo Yacente</i> , 1625-1630. Madera policromada, Cuerno, cristal, corteza y marfil o hueso. www.flickr.com	83
23. Gregório Fernández, <i>Cristo Yacente</i> (pormenor), 1625-1630. www.flickr.com	84
24. Francisco Salzillo, <i>Jesús</i> (Paso de La Última Cena), 1761. Madera, policromía. www.flickr.com	85
25. Alonso Berruguete, <i>Ecce Homo</i> , 1525. Madera policromada. www.flickr.com	104
26. Alonso Berruguete, <i>San Sebastián</i> , 1527. Madera policromada. www.flickr.com	105
27. Gaspar Becerra, <i>Asunción de María</i> , 1558-1563. Retablo Mayor de la Catedral de Astorga (pormenor). Madera policromada y dorada. www.flickr.com	115
28. Olivier de Gand, Jean d' Ypres, <i>Altar Mayor</i> , 1499-1508. Catedral vieja. Coimbra. Madera policromada y dorada. www.flickr.com	158
29. Veit Stoss, <i>Anunciación</i> (pormenor), 1517-1518. Madera policromada y dorada. Lorenzkirche, Nuremberga, Alemania. www.flickr.com	159
30. Ossip Zadkine, <i>Orfeo</i> , 1930. Madera de Olmo. (295x100x76 cm) www.flickr.com	160

31. Manolo Valdés, <i>Lillie</i> , 2006. Madera policromada.	
www.flickr.com	161
32. <i>Virgen del Descendimiento de la Cruz de Durro</i> , siglo XII. Madera y vestigios de policromia.	
(foto del autor)	170
33. Martin Hoffmann, <i>La Virgen com el Niño</i> , 1510. Madera de tilo.	
www.flickr.com	170
34. <i>El Cristo Gero</i> , 976. Madera policromada y dorada. Catedral de Colonia.	
www.flickr.com	176
35. Gregório Fernández, <i>Paso del camino del Calvario</i> , 1614-1615. Madera Policromada.	
www.flickr.com	177
36. Paul Gauguin, <i>Rostros de Tahiti</i> , 1899. Carboncillo y papel.	
www.flickr.com	178
37. Paul Gauguin, <i>Cilindro decorado de Hina</i> , 1892. Madera policromada.	
www.flickr.com	178
38. Ossip Zadkine, <i>Esculturas en el Museo Zadkine</i> . Paris.	
(foto del autor)	179
39. Constantin Brancusi, <i>El Rey de los Reyes</i> , 1938. Madera de Roble.	
www.flickr.com	180
40. Ronald Moody, <i>Johanaan</i> , 1936. Madera.	
www.tate.org	181
41. Arturo Martini, <i>Maternità</i> , 1932. Madera.	
www.flickr.com	182

42. Pericle Fazzini, <i>Autoritrato</i> , 1931. Madera. (56x38x35 cm)	
www.flickr.com	182
43. Georg Baselitz, <i>Modelo para escultura</i> , 1980. Madera policromada.	
www.flickr.com	183
44. Hans Scheib, <i>Phaeton</i> , 1996. Madera policromada.	
www.flickr.com	184
45. Antonio da Pollaiolo, <i>Virtù</i> , 1470. Terracota policromada (pormenor).	
www.flickr.com	195
46. Antonio da Pollaiolo, <i>Virtù</i> , 1470. Terracota policromada.	
www.flickr.com	196
47. Ignaz Günther, <i>Hl. Sebastien</i> , 1761. Altar lateral, Iglesia de San Pedro y San Paolo. Altenhohenau.	
www.flickr.com	199
48. <i>Frontón Occidental, Templo de Afaia</i> , 490-480 a.C., Egina (reconstrucción de la policromia original).	
www.flickr.com	200
49. Max Klinger, <i>Elsa</i> , 1900. Mármol blanco y colorido, estuco.	
www.flickr.com	201
50. Grecia, <i>Kore del peplo</i> , 520 a.C. (reconstrucción de la policromia original).	
www.flickr.com	202
51. Grecia, <i>Cabeza de Guerrero</i> , Frontón occidental, 490-480 a.C., Templo de Afaia (reconstrucción de la policromia original).	
www.flickr.com	203

52. Donatello, <i>Santa Maria Magdalena</i> , 1455, Madera policromada y dorada (pormenor).	
www.flickr.com	245
53 a,b,c. Escultura (región francesa), 1500. Madera.	
www.flickr.com	250
54 a,b,c,d. Escultura (bajo Reno), 1500. Madera.	
www.flickr.com	250
55. Gregor Erhart, <i>Madonna d' Azeglio</i> , siglo XVI. Madera policromada y dorada.	
www.flickr.com	251
56. Agnolo Romanelli, <i>Vergine Annunziata</i> (pormenor) 1380-1390. Madera policromada.	
www.flickr.com	252
57. Gregor Erhart, <i>Santa Maria Magdalena</i> , 1510. Madera policromada.	
www.louvre.fr	261
58. Gregor Erhart, <i>Santa Maria Magdalena</i> (pormenor), 1510.	
www.louvre.fr	263
59. Michael Erhart, Bartholomäus Zeitblom, <i>Hochaltar</i> , 1493-1494, St. Johannes der Täufer, Blaubeuren.	
www.flickr.com	264
60. Gregor Erhart, <i>Santa Maria Magdalena</i> (pormenor), 1510.	
www.louvre.fr	266
61. Elisabeth Kattlet, <i>Woman fixing her hair</i> , 1993. Madera, ópalo.	
www.flickr.com	275
62. Egipto, <i>Máscara de Ataúd</i> , 1550-1196 a.C. Madera, pastas de vidrio.	
www.flickr.com	276
	500

63. Escultura portuguesa. Madera policromada, globos de vidrio soplado. Catedral vieja, Coimbra, Portugal. (foto del autor)	277
64. Peter Senoner, <i>Lem</i> , 2004. Madera, Kryolith glass. (www.petersenoner.com)	277
65. Maestro Heinrich de Constanza, <i>Cristo y San Juan</i> , 1320. Madera de nogal Policromada y dorada. (www.flickr.com)	279
66. <i>San Juan</i> , siglo XIII, Toscana. Madera y policromia del siglo XIV. (foto del autor)	280
67. Francisco Salzillo, <i>Santa Clara</i> , 1740. Madera policromada, ojos postizos. (www.flickr.com)	281
68. Escultura portuguesa. Madera policromada, globos de vidrio soplado y Pintados en el interior. Catedral vieja, Coimbra, Portugal. (foto del autor)	282
69. <i>Ka-âper</i> , 2.465-2.458 a.C., Egipto. Madera de Sicomoro, ojos incrustados. (www.flickr.com)	290
70. <i>El escriba sentado</i> , 2.620-2.220 a.C., Egipto. Piedra policromada, ojos Incrustados. (www.flickr.com)	290
71. <i>Par de ojos</i> , siglo V a.C., Bronce y materiales petreos. (www.flickr.com)	291
72. Etnia Fang, <i>Cabeza protectora y relicario</i> . Madera, ojos de cobre o latón, Clavos de hierro, pátina de resina negra. (www.flickr.com)	300

73 a-i. Boti, <i>escultor africano tradicional</i> . Africa occidental. (“Boti, ein Maskenschnitzer der Guro Elfenbeinküste”, Museum Rietberg, Zürich.)	302-305
74. Congo, <i>Madre e hijo</i> , siglo XX. Madera y materias colorantes naturales. www.flickr.com	307
75. <i>Figura femenina protectora y relicario</i> , Etnia Fang, Gabón. Madera, incrustaciones, Pátinas variadas envejecidas y caolín. www.flickr.com	308
76. Níger, <i>Poste figurativo</i> , 1920-1930. Madera, caolín, pigmentos. www.flickr.com	309
77. Escultura japonesa antigua. Bloque huecado (pormenor). www.flickr.com	311
78. Unkei, <i>Agyo</i> , 1203, Periodo Kamakura. Nara, Japón. (Alt: 836,3 cm.) www.flickr.com	312
79. <i>Guardian Shintô</i> , periodo Muromachi, Japón. Madera. www.flickr.com	314
80. Escultura china, siglo XII. Madera, vestigios de policromía. www.flickr.com	319
81. <i>Bodhisattva Guan Yin</i> , siglo XII, China. Madera policromada y dorada. www.flickr.com	320
82. Rodin, <i>Asemblage: cabeza de Camille Claudel y mano izquierda de Pierre de Wissant</i> , 1895. Yeso. (32,1 x 26,5 x 27,7 cm) www.flickr.com	330

83. Henri Laurens, <i>Tête de Femme</i> , 1925. Construcción en madera y pintura. www.flickr.com	331
84. Germaine Richier, <i>Diable</i> , 1950. Bronce (función 1994) www.flickr.com	332
85. Fritz Wotruba. <i>Grosse Sitzende</i> , 1949. Piedra. www.flickr.com	334
86. Eugène Dodeigne, <i>Confidence</i> , 1986. Piedra. Nordhorn. www.flickr.com	335
87. Christian Lapie, <i>Des Ombres jusqu' au Ciel</i> , 2011. Madera tratada. (430 x 300 x 200 cm) www.christianlapie.com	345
88. Christian Lapie, <i>Comme une Cosmogonie</i> , 2010. Madera tallada y quemada. www.christianlapie.com	346
89. Christian Lapie, <i>Dans le bruissement du Ciel</i> , 2011. Madera quemada, dibujo a carboncillo sobre la pared. (790 x 570 x 65 cm) www.christianlapie.com	347
90. Christian Lapie, <i>Comme une Cosmogonie</i> , 2010. Madera tallada y quemada. www.christianlapie.com	348
91. Francisco López Henández, <i>Obras en su taller</i> . www.flickr.com	351
92. António López, <i>Hombre y Mujer</i> (pormenor). Madera policromada, ojos de cristal. www.flickr.com	352

93. Gehard Demetz, <i>The earth is under me right now</i> , 2005. Madera de Tilo. (www.geharddemetz.com)	354
94. Ernst Barlach, <i>Der Asket</i> , 1925. Madera. (www.flickr.com)	361
95. Axel Cassel, <i>S/t</i> , 1994-1997. Madera exótica. (www.flickr.com)	362
96. Benito Silveira, <i>Santo Antón</i> , siglo XVIII. Madera policromada. (www.flickr.com)	363
97. José Maira Guijarro, <i>S/T</i> . Madera. (www.flickr.com)	364
98. Francesco da Valdambriño, <i>San Crescenzo</i> , 1409. Madera policromada. (www.museiinmostra.it)	372
99. Pericle Fazzini, <i>Ritratto de Ungaretti</i> , 1936. Madera. (www.flickr.com)	372
100. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Liegende</i> , 1912. Madera policromada. (www.flickr.com)	379
101. Francisco Leiro, <i>Retrato de Antón Lamazares</i> , 1984. Madera de Roble policromada. (www.flickr.com)	380
102. Vic Gentils, <i>El Grande Ray Charles</i> , 1974. Madera policromada. (www.flickr.com)	381
103. Yves Bosquet, <i>Taller y obra en proceso</i> . (www.yvesbosquet.com)	389

104. Yves Bosquet, <i>Taller y obra en proceso</i> . (www.yvesbosquet.com)	389
105. Yves Bosquet, <i>Taller y obra en proceso</i> . (www.yvesbosquet.com)	390
106. Yves Bosquet, <i>Les Musiciens</i> , 2000. Madera policromada. (foto del autor)	391
107. Yves Bosquet, <i>Taller y obra en proceso</i> . Madera, tejido. (www.yvesbosquet.com)	391
108. Franciso Leiro, <i>Plañideras</i> , 2009. Madera policromada. (Galería Moisés Pérez de Albéniz)	395
109. Francisco Leiro, <i>Benito Soto</i> , 1986. Madera de tejo. (www.flickr.com)	396
110. Francisco Leiro, <i>Eva</i> , 1982. Madeira de pino policromada. (www.flickr.com)	397
111. Francisco Leiro, <i>Escarranchada</i> , 1997. Madera de cerezo, castaño Y nogal policromada. (www.flickr.com)	398
112. Unkei, <i>Sacerdote Muchaku</i> (pormenor), siglo XIII. Madera policromada, ojos incrustados. Nara, Japón. (www.flickr.com)	407
113. Katsura Funakoshi, <i>Man in a Jacket</i> , 1982. Madera policromada, mármol. (www.katsurafunakoshi.com)	408
114. Katsura Funakoshi, <i>Saving the Wind</i> , 1983. Madera policromada, mármol. (www.katsurafunakoshi.com)	408

115. Katsura Funakoshi, <i>The Moon sleeps on the shoulder</i> , 1996. Madera de alcanforero policromada, mármol (ojos). (www.flickr.com)	409
116. Katsura Funakoshi, (pormenor). Madera policromada, mármol pintado barnizado (ojos). (www.flickr.com)	410
117. Katsura Funakoshi, <i>With no Horns, Herbivorous</i> , 2004. Madera de alcanforero policromada, mármol. (www.katsurafunakoshi.com)	411
118. Katsura Funakoshi, <i>El escultor en su taller</i> . (www.flickr.com)	412
119. Katsura Funakoshi, <i>Touch of Winter</i> , 1996. Madera de alcanforero policromada, mármol. (www.flickr.com)	421
120. Katsura Funakoshi, <i>Touch of Winter</i> , 1996 (pormenor). Madera de alcanforero policromada. (www.flickr.com)	422
121. Katsura Funakoshi, <i>Touch of Winter</i> , 1996 (pormenor). Madera de alcanforero policromada. (www.flickr.com)	423
122. Katsura Funakoshi, <i>Alternative Humanities</i> , 2010. (www.flickr.com)	424
123. Katsura Funakoshi, <i>Sphinx talking with the Forest</i> , 2008. Madera de Alcanforero policromada, mármol, caucho. (www.flickr.com)	425

124. Katsura Funakoshi, <i>Numbers of Words unrarried (Anthony Caro)</i> , 1991. Madera de alcanforero policromada, mármol. www.flickr.com	426
125. Axel Cassel, <i>Home is Afrika</i> , 1997-99. Madera de roble. www.axelcassel.com	432
126. Georg Baselitz, <i>Volk Ding Zero</i> , 2009. Madera, pintura, papel, clavos. www.flickr.com	433
127. Georg Baselitz, <i>S/T</i> , 1982. Madera policromada. www.flickr.com	439
128. Georg Baselitz, <i>Meine neue Mütze</i> , 2003. Madera policromada. www.flickr.com	440
129. Georg Baselitz, <i>Cabeza Azul</i> , 1984. Madera y pintura. www.flickr.com	441
130. Georg Baselitz, <i>Volk Ding Zero</i> , 2009. Madera, pintura, papel, clavos. www.flickr.com	443
131. Georg Baselitz, <i>Mujer de Dresden</i> , 1990. Madera pintada. www.flickr.com	444
132. Aron Demetz, <i>S/T (confessionale)</i> 2008. Madera y monocromía. www.flickr.com	455
133. Aron Demetz, <i>Escultura (pormenor)</i> . Bienal de Venecia, 2009. www.flickr.com	456
134. Aron Demetz, <i>Busto di Donna</i> , 2009. Madera, resina de pino. www.flickr.com	457
135. Aron Demetz, <i>S/T</i> , 2010. Madera carbonizada. www.flickr.com	458

136. Aron Demetz, <i>Pholiota Dennuntians</i> , 2011. Madera tallada al laser, silicona. www.flickr.com	459
137. Ana Maria Pacheco, <i>Dark Side of the Soul</i> , 1999. Madera policromada, cuerda. www.flickr.com	467
138. Ana Maria Pacheco, <i>Man and his Sheep</i> , 1989 (pormenor). Madera policromada, protesis dentales, piedra. www.flickr.com	468
139. Ana Maria Pacheco, <i>Man and his Sheep</i> , 1989. Madera policromada. www.flickr.com	469
140. Ana Maria Pacheco, <i>The Banquet</i> , 1985. Madera policromada. www.flickr.com	470
141. Ana Maria Pacheco, <i>Some Exercice of Power</i> , 1980. Madera policromada, piedra de York, cuerda. www.flickr.com	470
142. Ana Maria Pacheco, <i>Some Exercice of Power</i> , 1980. Madera policromada, piedra de York, cuerda. www.flickr.com	471
143. Ana Maria Pacheco, <i>The Three Graces</i> (figura III), 1983. Madera policromada, prótesis dentales, piedra Y pelo. www.flickr.com	472

Estampas:

1. António López, *Hombre y Mujer*, 1968-1990. Madera policromada,
ojos de cristal.
www.flickr.com 56
2. Vittorio Tavernari, *Torso Femine*, 1959. Madera.
www.vittoriotavernari.it 57
3. Ana Maria Pacheco, *Shadows of the Wanderer*, 2008. Madera policromada y
postizos.
www.vittoriotavernari.it 70
4. Mario Ceroli, *L' Icona di Maria Madre del Redentore*, 1987.
Madera, policromia.
www.vittoriotavernari.it 70
- 5a,b. Verbruggen, *Pulpito*, 1695-1699. Madera de roble.
www.flickr.com 88
6. Gregório Fernández, *Bautismo de Cristo*, 1624-1628. Madera policromada.
www.flickr.com 89
7. Gregório Fernández, *Ecce Homo*, 1621. Madera policromada, cristal.
www.flickr.com 90
8. Gregório Fernández, *Cristo de la Luz*, 1630. Madera policromada,
cristal, marfil, corcho y asta.
www.flickr.com 91
- 9 a,b. Pedro de Mena, *La Dolorosa*, 1670-75. Madera policromada,
lienzo enyesado.
www.flickr.com 92

10. Luis Salvador Carmona, <i>Santa Librada</i> , 1760-1770. Madera policromada. www.flickr.com	93
11 a-d. Alonso Berruguete, Retablo de San Benito el Real, 1526-1532. Madera Policromada y dorada. www.flickr.com	110-111
12. Alonso Berruguete, <i>Patriarca</i> , 1526-1532. Madera policromada y dorada. www.flickr.com	112
13. Alonso Berruguete, <i>Retablo de San Benito el Real</i> (pormenor), 1526-1532. www.flickr.com	112
14. Gaspar Becerra, Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, 1558-1584. Madera policromada y dorada. www.flickr.com	120
15. Esrasmus Grasser, <i>Cristo montado sobre el burro</i> , 1500. Madera policromada. www.flickr.com	128
16. Domenico di Niccolò, <i>San Regolo</i> , 1430-1440. Madera policromada. www.museiinmostra.it	129
17. Francesco di Valdambrino, <i>Annunciazione</i> , 1410-1411. Madera policromada. www.museiinmostra.it	130
18. Matteo Civitali, <i>Annunziata</i> , 1490. Madera policromada. www.flickr.com	131
19. Georg Petel, <i>San Sebastián</i> , 1630-1631. Madera. Kath. Pfarrkirche St. Georg, Aislingen, Alemania. www.flickr.com	132

20. Tilmann Riemenschneider, <i>Altar de la Cruz sagrada</i> , 1505-1508. Madera. Detwang, Alemania. www.flickr.com	133
21. Meister H. L., <i>Altar Mayor</i> , 1526. Madera a la vista y policromia. Breisach, Münster, Alemania. www.flickr.com	134
22. Ernst Barlach, <i>Der Einsame</i> , 1911. Madera. www.flickr.com	164
23. Ossip Zadkine, <i>Le Sculpteur</i> , 1939-1940. Madera de olmo policromada. www.flickr.com	165
24. Karl Schmidt-Rottluff, <i>Cabeza de Hombre</i> , 1917. Madera pintada. www.flickr.com	166
25. Ronald Moody, <i>Midonz</i> , 1937. Madera de olmo. www.tate.org	167
26. Coskun, <i>Femme Blanche</i> , 2006. Madera policromada. www.flickr.com	168
27 a,b,c. Luísa Roldán, <i>San Ginés de la Jara</i> , 1692. Madera de pino y cedro Policromada, ojos de cristal. www.nationalgallery.org	172-173
28. Egipto, <i>Esposa de Merti</i> , Saqqara, 2.380-2.323 a.C.. Madera de acacia. www.flickr.com	186
29 a,b. Bernt Notke, <i>San Jorge y el Dragón</i> , 1487 / 1489. Madera policromada. www.flickr.com	187

30 a. Franz Ignaz Günther, <i>Engel</i> , 1770. Madera de tilo pintada.	
30 b. Franz Ignaz Günther, <i>Heilige Kunigunde (Hochaltar)</i> , 1762. Madera pintada y dorada. Rott am Inn.	
www.flickr.com	188
31. Albert Müller, <i>Dos mujeres</i> , 1924-1925. Madera policromada.	
www.flickr.com	189
32. Vittorio Tavernari, <i>Torso</i> , 1979. Madera.	
www.vittoriotavernari.it	190
33. Floriano Bodini, <i>Madre e figlia</i> , 1956. Madera de nogal.	
www.flickr.com	190
34. Lucciano Minguzzi, <i>San Vitale e Agricola</i> , Porta del Bene y del Male, (pormenor), 1970-1977. Vaticano. Madera.	
www.flickr.com	191
35. Subirá-Puig, <i>El Idolo</i> , 2003. Madera de Olon.	
www.subira-puig.com	191
36. <i>Frontal de Altar de de Durro</i> , siglo XII. Pintura al temple sobre madera.	
www.mnac.es	198
37. <i>Baldaquí de Tavèrnoles</i> , siglo XIII. Pintura al temple sobre madera.	
www.mnac.es	198
38. <i>Altar Mayor</i> , 1759-1763. Iglesia Beneditina de St, Marinus y St, Anianus, Rott am Inn.	
www.flickr.com	206
39 <i>Arquero</i> , Frontón occidental, 490-480 a.C., Templo de Afaia, Egina.	
www.flickr.com	207

40. Egina, <i>Frontón occidental</i> , 490-480 a.C., Templo de Afaia, Egina, (reconstrucción de la policromía original).	
www.flickr.com	207
41. Donatello, <i>Santa Maria Madalena</i> , 1455. Madera policromada y dorada.	
www.flickr.com	248
42 a,b,c. Jacopo della Quercia, <i>Madonna col Bambino</i> , 1430-1438. Madera policromada.	
www.flickr.com	258-259
44, a,b,c,d. Gregor Erhart, <i>Santa Maria Magdalena</i> , 1510. Madera policromada.	
www.louvre.fr	270-274
45. Egipto, <i>Tutankamon joven</i> , 1320-1400 a.C.. Madera pintada y dorada.	
www.flickr.com	286
46. Egipto antiguo. <i>Fragmento de cabeza masculina</i> . Madera policromada.	
www.flickr.com	286
47. <i>Majestat Batló</i> , siglo XII. Talla, policromía al temple.	
www.mnac.es	287
48. <i>Busto relicario de Santa</i> , 1520-1530, Bruselas. Madera policromada y dorada.	
www.flickr.com	287
49. Amberes, <i>San Pedro</i> , siglo XVII. Madera y monocromía.	
www.flickr.com	288
50. Egipto, <i>Nefertiti</i> , XVIII dinastía. Piedra policromada, ojos incrustados.	
www.flickr.com	294
51. Egipto, <i>Reina Tiy</i> , 1365 a.C. Madera de tejo, ojos de pasta de vidrio, otros materiales.	
www.flickr.com	295
	513

52. <i>Sacerdote Gien sentado</i> , siglo VIII. Madera y vestigios de policromía. Nara, Japón. (www.flickr.com)	316
53. Unkei, <i>Sacerdote Muchaku</i> , siglo XIII. Madera policromada, ojos Incrustados. Nara, Japón. (www.flickr.com)	317
54. <i>Guardián del Oeste</i> , Templo Todai-ji, Nara, Japón. (www.flickr.com)	318
55. China, siglo XII. Madera. (www.flickr.com)	322
56. China, siglo VII. Escultura-laca, policromía. (www.flickr.com)	322
57. Rodin, <i>Torso</i> , 1878. Bronce. (www.flickr.com)	338
58. Rodin, <i>Figure Volante</i> , 1890. Bronce. (www.flickr.com)	338
59 a,b. Sophie Taueber-Arp, <i>Tête DADA</i> , 1920. Madera policromada, Cuentecillas de vidrio y alambre. (www.flickr.com)	339
60. Gauguin, <i>Jeune Tahitienne</i> , 1890-1893. Madera policromada y collar de cuentas. (www.flickr.com)	340
61. Avramidis, <i>Stehende Figur</i> , 1960. Bronce. (www.flickr.com)	341

62. Germaine Richier, <i>L' Orage</i> , 1947-1948. Bronce.	
www.flickr.com	342
63. Eugène Dodeigne, <i>Famille</i> 1982. Piedra. Hannover.	
www.flickr.com	343
64. Christian Lapie, <i>De part et d' autres</i> , 2010. Madera creosotada.	
www.christianlapie.com	350
65. Katsura Funakoshi, <i>Number of words unrarived (Anthony Caro)</i> , 1991.	
Madero de alcanforero, policromia, ojos de mármol barnizados.	
www.flickr.com	356
66. Katsura Funakoshi, <i>Summer Shower</i> , 1985. Madera de alcanforero,	
policromia, mármol y gafas.	
www.flickr.com	357
67. Pericle Fazzini, <i>Ritratto de Aurelio de Felice</i> , 1937. Madeira tallada.	
www.flickr.com	358
68. Francisco Leiro, <i>Bailaora</i> , 2009. Madeira policromada.	
www.flickr.com	359
69. Maillol, <i>La Mediterranée</i> , 1920-1930. Mármol.	
www.flickr.com	366
70. Ernst Barlach, <i>Der Schewertsieher</i> , 1911. Bloque ensamblado.	
www.flickr.com	367
71. Francisco Leiro, <i>Sansón</i> , 1984. Madera policromada.	
www.flickr.com	368
72. Vic Gentils, <i>Portrait de Paul Delveaux</i> , 1971. Madera (elementos	
ensamblados).	
www.flickr.com	369

73. Rodin, <i>L' Homme qui marche</i> , 1900. Yeso.	
www.flickr.com	374
74 a,b. Katsura Funakoshi, <i>Sphinx for a far Hand</i> , 2006. Madera policromada, ojos postizos, cuero y otros materiales.	
www.flickr.com	375
75. Hermann Scherer, <i>Mujer dormida y niño</i> , 1926. Madera policromada.	
www.flickr.com	384
76. Georg Baselitz, <i>Torso</i> , 1993. Madera pintada.	
www.flickr.com	385
77. Subirá-Puig, <i>Cabeza Gordiana</i> , 2003. Madera y contrachapado.	
www.subira-puig.com	386
78. Mario Ceroli, <i>Cavallo con paramenti per la Quintana</i> , 1985. Elementos de madera ensamblados.	
www.flickr.com	387
79. a. Mario Ceroli, <i>Ritratto de un mio amico greco (I)</i> . 1982.	
b. Mario Ceroli, <i>Ritratto de un mio amico greco (II)</i> . 1982.	
c. Interior de la Iglesia de Portoretondo, 1971-1975.	
www.flickr.com	387
80 Yves Bosquet, <i>Taller, obra en proceso</i> . Terracota, madera policromada.	
www.yvesbosquet.com	394
81 Yves Bosquet, <i>Taller, obra en proceso</i> . Terracota, madera policromada.	
www.yvesbosquet.com	394
82 Francisco Leiro, <i>Xan Quinto</i> , 1983. Madera policromada.	
www.flickr.com	400

83. Franciso Leiro, <i>Plañideras</i> , 2009. Madera policromada.	
www.flickr.com	401
84. Francisco Leiro, <i>Cartero</i> , 2007. Madera pintada.	
www.flickr.com	402
85. Francisco Leiro, <i>Pigmalión</i> , 1998. Madera policromada.	
www.flickr.com	403
86. Franciso Leiro, <i>Cusqueña</i> , 2010. Madera de cedro policromada.	
www.flickr.com	404
87. Francisco Leiro, <i>Faldita</i> , 2010. Madera policromada.	
www.flickr.com	405
88. Tilman Riemenschneider, <i>John, the Evangelist</i> , 1490-1492. Madera.	
www.flickr.com	414
89. Katsura Funakoshi, <i>With no Horns, Herbivorous</i> , 2004.	
Madera policromada, mármol.	
www.katurafunakoshi.com	415
90. Katsura Funakoshi, <i>Words remain</i> , 2004.	
Madera policromada, mármol.	
www.katurafunakoshi.com	416
91. Katsura Funakoshi, <i>A Lunar Eclipse in a Forest</i> , 2007. Madera policromada	
(de alcanforero y otras maderas), mármol.	
www.katurafunakoshi.com	417
92. Katsura Funakoshi, <i>By the Water, deep in the Forest</i> , 2009.	
Madera de alcanforero policromada, mármol.	
www.katurafunakoshi.com	418
93. Katsura Funakoshi, <i>Sphinx</i> , 2010. Madera policromada, caucho, mármol.	
www.katurafunakoshi.com	419
	517

94 a,b,c,d,e. Katsura Funakoshi, <i>Touch of Winter</i> , 1996. Madera policromada, mármol. (www.katsurafunakoshi.com)	428-429
95. Katsura Funakoshi, (pormenor de una cabeza). Madera de alcanforero policromada, ojos de mármol pintados y barnizados. (www.katsurafunakoshi.com)	430
96. Axel Cassel, <i>Transis</i> , 2005. Madera y monocromía. (www.flickr.com)	436
97. Axel Cassel, <i>Homme et enfant</i> , 1994. Madera. (www.flickr.com)	437
98. Georg Baselitz, <i>Volk Ding Zero (I)</i> , 2009. Madera policromada. (www.flickr.com)	448
99. Georg Baselitz, <i>Kopf G</i> , 1987. Madeira de haya roja, pintura al óleo. (www.flickr.com)	449
100. Georg Baselitz, <i>Holanda Sentimental</i> , 1986. Madera de tilo, pintura al óleo. (www.flickr.com)	450
101. Georg Baselitz, <i>Torso</i> , 1993. Madera y pintura. (www.flickr.com)	451
102. Georg Baselitz, <i>Flaschekopf</i> , 1990. Madera de ácer pintada. (www.flickr.com)	452
103. Georg Baselitz, <i>Volk Ding Zero (II)</i> , 2009. Madera policromada, papel. clavos. (www.flickr.com)	453
104. Aron Demetz, <i>Iniziazione</i> , 2004. Madera de tilo policromada. (www.flickr.com)	462

105. Aron Demetz, <i>Altrimenti ti baccio</i> , 2002. Madera policromada. www.flickr.com	462
106. Aron Demetz, <i>Metamorfosi (II)</i> , 2006. Madera de tilo, hoja de plata. www.flickr.com	463
107. Aron Demetz, <i>S/T</i> , 2007. Madera de cedro, resina de pino. www.flickr.com	464
108. Aron Demetz, <i>Cabeza de resina</i> , 2007. Madera, resina de pino. www.flickr.com	465
109. Aron Demetz, <i>Pholiota Denuciants</i> , 2011. Madera, silicona. www.flickr.com	466
110. Ana Maria Pacheco, <i>Shadows of the Wanderer</i> , 2008. Madera policromada. www.flickr.com	474
111. Ana Maria Pacheco, <i>Shadows of the Wanderer</i> , 2008. Madera policromada. www.flickr.com	474
112. Ana Maria Pacheco, <i>Man and his Sheep</i> , 1989. Madera policromada. www.flickr.com	475

