

EL ESTUDIO DE LOS ESTOFADOS EN LA CATALOGACIÓN DE ESCULTURAS NOVOHISPANAS. LA IMAGEN DE SANTA BÁRBARA, MÁGUEZ (LANZAROTE)

Pablo F. Amador Marrero

En ocasiones la falta de documentación sobre el patrimonio escultórico, determina su análisis desde el punto de vista formal, partiendo de sus trazados y detalles más significativos. Estos análisis, y su comparación exhaustiva con las realizadas sobre otras piezas han repercutido en la correcta catalogación de obras.

Frente a acertadas adscripciones, nos encontramos otros casos en los que las tallas quedan catalogadas erróneamente como de “carácter popular” o piezas de escuela, lo que se mantiene publicación tras publicación a la espera de necesarias revisiones.

Nos detenemos ahora en uno de esos ejemplos, la imagen de Santa Bárbara de Máquez (Lanzarote), cuyo profundo análisis formal y la confrontación de sus decoraciones nos permiten dilucidar su procedencia, incorporándola al catálogo de imaginería novohispana conservada en nuestro Archipiélago.

LA IMAGEN

Prácticamente desconocida para la historiografía del arte insular, la talla lanzaroteña de Santa Bárbara sólo ha sido estudiada por los investigadores Zait de León y Perera Betancort, cuyas indagaciones han aportado los escasos datos históricos que se conocen sobre la pieza. Sabemos así que fue adquirida con las aportaciones económicas de los vecinos de Haría efectuadas desde 1729 para levantar un templo bajo la advocación de la santa mártir, estando su fábrica al cuidado del párroco José Luzardo.¹ Diez años más tarde, ya se encontraba en la localidad la imagen, quedando en depósito en la iglesia de la Encarnación de la misma localidad hasta la finalización del templo de Máquez, al que fue trasladada una vez finalizado en 1769.²

Hasta aquí los conocimientos que se tienen de la pieza pero, ¿a dónde encargó el párroco su realización? ¿Quién fue su escultor? Estas preguntas no encuentran respuesta en las referencias documentales conocidas, lo que nos lleva a aplicar otros métodos de análisis para proponer una catalogación más detallada de la obra.

La incorporación de la pieza lanzaroteña por parte de la comisaria María de los Reyes Hernández Socorro a la exposición *Arte en Canarias, siglos XV-XIX. Una Mirada retrospectiva*, donde figuró en la parte itinerante de la muestra, nos facilitó acceder a la obra, llamando nuestra atención su calidad, y en particular los motivos de decoración de sus vestimentas, muy alejados de los que habitualmente se empleaban en la imaginería española.

La imagen de Santa Bárbara, en bulto redondo y de 70 centímetros de alto, muestra a la mártir dentro de su tradicional iconografía; la torre donde fue cautiva a sus pies, la palma del martirio en su mano izquierda, la corona que indica su nobleza, y particularmente una custodia en la mano derecha. Se trata de una efigie en madera policromada y ricamente estofada, donde queda claro el conocimiento de la técnica del tallado y el empleo de otros recursos constructivos. Entre éstos hemos de citar la aplicación de telas encoladas sobre la madera, previa al estucado, perfectamente visibles debido a pérdidas de los diferentes estratos policromos, siendo su finalidad muy variada, como así se recoge en tratados y estudios de escultura policromada. En este caso el artífice emplea pequeños retales de lienzo envejecido que encola a la madera en aquellas zonas donde el soporte debido a los movimientos propios, pudiera, una vez terminada la obra, remarcar las uniones de piezas o algún nudo. Este recurso se localiza en uno de los pliegues del manto o en la peana junto a la torre y deja entrever cómo el artista desfleca los bordes del tejido para que no se marque excesivamente luego en el estucado.

En cuanto a las labores de talla, los movimientos ondulantes y la suavidad de los plegados de las telas repercuten en la armonía de conjunto donde destaca el tallado de la cabeza. En este punto hemos de anotar una serie de detalles que nos adelantan su filiación americana, nos referimos a la particular forma de resolver el peinado de la santa mediante una cinta, también tallada, que le recoge el pelo. Esta peculiaridad nos remite a otra pieza americana, la titular de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Icod de los Vinos (Tenerife). Esta imagen está perfectamente documentada y se sabe que fue encargada a la capital mexicana por su donante, Marcos de la Torre en 1741;³ muestra igualmente el tallado del pelo recogido con una cinta. Pero no sólo este detalle del cabello nos vincula ambas esculturas,⁴ también observamos otras afinidades como son el tamaño, el trazado del rostro, el modo de resolver el tallado de las orejas o las formas de los ojos y globos oculares de cristal de casi idéntica resolución de las pupilas. A todo ello hemos de sumar la coincidencia cronológica de ambas piezas, sólo dos años anteriores la Santa Bárbara respecto a la Dolorosa icodense.

Pero sin duda alguna es el análisis de las decoraciones lo que nos aporta la información más significativa para la catalogación de la obra dentro de la producción novohispana de mediados del setecientos. Gracias nuevamente, a los desperfectos que evidencia la obra podemos acceder a la manera en la que el artista la estofó y la decoró. Primeramente, sobre la madera pudo aplicar en el momento de la colocación de los tejidos, a los que aludíamos antes, una capa de cola a modo de imprimación cuya función fue la de adherir los tejidos y crear un estrato intermedio que positibara la adhesión de las capas de aparejo y policromía y a su vez, favorecer que la madera no absorbiera el agua de constitución de las primeras manos de estuco. Posteriormente, procedió al estucado dando menor o mayor volumen según requería cada zona, por lo que este estrato es más fino en las carnaciones que en las vestimentas. Como es habitual en la imaginería hispana, en aquellas partes donde posteriormente se iban a imitar tejidos bordados en oro, se aplicó una capa de bol que sirviera de asiento para las láminas de oro, a continuación se pintó con temple reservando aquellas zonas más significativas donde a modo de galones quedaría el oro totalmente a la vista, por lo que es lógico pensar en un dibujo previo de los motivos seleccionados. Este hecho queda constatado por el empleo de plantillas decorativas que como veremos se empleaban en repetidas ocasiones y en diferentes piezas por lo que es relativamente fácil su identificación siendo ésta una de las herramientas más claras para catalogar obras de este periodo y procedencia.

Frente a los ornamentos de la imaginería española, en la escultura barroca americana sobresale el gran tamaño de las ornamentaciones florales y su riqueza de variedad, algo

comprensible si valoramos la exuberancia de su vegetación. Los talleres virreinales hacen acopio en sus realizaciones de una gran diversidad de motivos que se entremezclan en todo el ancho del tejido tallado, como nos lo describe la investigadora María del Consuelo Maquívar; con respecto a los diseños del siglo XVIII, la gama de colores se enriquece y las tonalidades son más claras. Los motivos florales son de variadas formas, en algunas ocasiones sus corolas están abiertas y en otras encerradas, aunque las más de las veces sus tallos son cortos y gruesos y de éstos salen zarcillos, hojas y otros elementos que complementan los espacios. En ocasiones los dibujos son tan grandes que hasta parecen desproporcionados en relación con el tamaño de la imagen, sin embargo, puede decirse que, en la mayoría de los casos, los diseños son adecuados al atuendo de la talla, de manera que se adaptan a los pliegues de las vestimentas”.⁵

En la Santa Bárbara de Máguez podemos distinguir varios tipos de motivos, aquéllos que se encuentran en los galones y las decoraciones florales que ocupan amplias zonas de los ropajes. En los primeros, el artífice dibuja formas ondulantes, a veces motivos florales, ayudándose del picado de lustre⁶ y remarcando únicamente con un trazo de pincel negro los bordes del galón, donde prescinde de estofado alguno. Entre las diferentes cabezas de embutidores que emplea para el picado de lustre, se aprecian redondas de diferente grosor, circulares que solamente hundan los bordes y aquellas otras que forman retícula y que usa para dar textura a las superficie que previamente ha silueteado con el punteado. En otros casos, y en función de la búsqueda de destellos, algunas de estas formas silueteadas las deja en oro plano, obteniendo de ese modo un rico contraste de texturas y brillos a los que, en casos, sobrepone un barniz coloreado que da al conjunto gran vistosidad como si de un verdadero galón se tratara.

Tanto en el traje como el manto sí aparecen ya estofados, consistentes en colores planos aplicados sobre las láminas de oro, realizados a base de pigmentos aglutinados con huevo. Una de las particularidades de esta técnica es la facilidad con la que se puede raspar este estrato dejando ver el oro subyacente, lo que se obtiene con palos como el de boj, que levanta el temple pero no afecta al oro. La especialización que de las diferentes labores se produjo en México trajo consigo la división del trabajo, supervisado de forma reglada obteniendo con ello verdaderos maestros en cada una de las fases de ejecución de las imágenes.⁷ Esta maestría queda patente en la talla estudiada resuelta de diferente modo según la zona a tratar. En el traje de la santa, ya sea corpiño, sobrefalda o falda, el artífice opta por estofados sin decoración a punta de pincel, pero siempre con el silueteado de los motivos mediante un trazo negro de pincel. Para el corpiño resuelve aquellas partes que dejan los galones mediante tallos simétricos con hojas y estofado a base de pequeños círculos que completan toda esta pieza, siempre con el empleo de diferentes picados de lustre. En la sobrefalda y en la falda los motivos cambian, adquiriendo protagonismo grandes flores que abarcan la mayor parte de la superficie. Dichas flores parten de un grueso tallo y quedan centradas por una flor de cuatro o cinco pétalos que terminan en punta; a su vez, otras hojas mayores, en el mismo número que pétalos tiene la flor central, surgen de forma radial terminando en diferentes puntas. Como anteriormente los diferentes picados de lustre complementan los motivos vegetales con una rica textura que se remata con trazos negros que dibujan, resaltan y dan cierto volumen a la decoración como si de sombras se tratara. En la falda y mangas localizamos un estofado plano sin decoración a pincel, que a modo de retícula y con flores lobulares de cuatro hojas completan la decoración de los textiles tallados, y que junto a los motivos florales anteriores nos proporcionan la pauta fundamental para adscribir la pieza a la escuela novohispana.

En cuanto al manto, volvemos a encontrar las mismas flores de gran tamaño, a las que se añaden hojas y frutos redondeados ejecutados a punta de pincel. La retícula de la falda es sustituida por un estofado en rojo realizado a base de pequeñas líneas horizontales dispuestas en formas ondulantes que crean un efecto de muaré en el tejido. Finalmente, a modo de complemento y de forma puntual en el cinto y en los zapatos aparece un nuevo diseño de estofado imitando escamas.

Analizada ya la particular elección, realización y la riqueza de los motivos empleados en la imagen lanzaroteña, quedó de manifiesto que nos encontrábamos con una obra de gran calidad por lo que para nosotros era de suponer que el obrador que la realizó tuvo que desplegar una amplia producción. Esto nos llevó a un rastreo de las fuentes gráficas en busca de piezas similares por lo que, partiendo de nuestra estimación de que se tratara de una imagen americana y teniendo la fecha de ejecución, nos centramos en este periodo de la escultura americana y en especial de la mexicana.

Esta búsqueda finalizó con la localización de dos imágenes conservadas en México que comparten prácticamente el mismo diseño de estofados y cuyos estudios por parte de investigadores americanos han señalado su adscripción a los talleres mexicanos de la mitad de la centuria del Setecientos. Se trata de las imágenes que representando a San Juan y la Virgen fueron realizadas en el siglo XVI y nuevamente estofadas a mediados del siglo XVIII. Según Toussaint⁸ ambas imágenes pasaron del convento de Santo Domingo a la Iglesia de Santa Catalina de Sena, y de ésta al museo de la Catedral metropolitana.⁹ Las piezas, de cierta ingenuidad en el tallado, fueron realizadas por algún escultor novohispano a finales del siglo XVI, pero para nuestro estudio su importancia radica en sus estofados, catalogados por la investigadora María del Consuelo Maquívar como mexicanos y realizados en el siglo XVIII y de los cuales ha encontrado otros ejemplos en esculturas como aquellas que forman parte del conjunto del retablo de la iglesia de San Diego en Churubusco, a donde fueron trasladadas de su original emplazamiento en el Santuario de Piedad.¹⁰

Como queda de manifiesto en la documentación gráfica que se adjunta, la repetición de los elementos tanto en las piezas americanas como en la Santa Bárbara de Máguez, evidencian que nos encontramos ante otra escultura novohispana que pasa a engrosar el rico catálogo patrimonial que de las antiguas Indias llegó a Canarias. A su vez, hemos de resaltar la importancia de este tipo de análisis formalista que como hemos demostrado es un recurso válido para acceder a los orígenes de muchas de nuestras obras, cuyas referencias documentales no lo especifican, enriqueciendo nuestro conocimiento sobre el acervo artístico que se conserva en Canarias.

FOTOGRAFÍAS



Imagen de Santa Bárbara, Lanzarote, visión frontal.



Imagen de Santa Bárbara, Lanzarote, visión posterior.



Detalle de la túnica donde observamos las diferentes tipologías decorativas empleadas por el artífice.



*Detalle de las decoraciones florales localizadas en la parte correspondiente al manto y túnica, parte posterior.
El elemento floral empleado es el que nos marca las pautas que hacen que la talla insular entronque directamente con la imaginería novohispana.*



Decoración de retícula con elementos florales localizados en las mangas. Elementos localizados igualmente en piezas americanas.



Dibujo realizado por la investigadora americana Consuelo Maquívar cuyo trazado se repite en la talla canaria de Santa Bárbara.



Imagen de San Juan (Calvario). Talla del siglo XVI estofada nuevamente en el siglo XVIII. Los motivos desplegados en los nuevos trabajos de decoración son visiblemente identificables con la talla lanzaroteña de Santa Bárbara

NOTAS

- ¹ ZAIT DE LEÓN, E., y PERERA BETANCORT, F. M.: *Inventario General del Patrimonio Eclesiástico de Lanzarote y La Graciosa. Diócesis de Canarias*. 1997. PERERA BETANCORT, F. M.: “Santa Bárbara”, en *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada Retrospectiva*. Canarias, 2001, pp. 440-441.
- ² PERERA BETANCORT, F. M.: “Santa Bárbara”, en *Arte en Canarias... Op. cit.* p. 441.
- ³ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: “Escultura y pintura americanas en Canarias”, en *Canarias y América. Gran Enciclopedia de España y América*. Madrid, 1988, pp. 487-488. ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E.: “Origen u colocación de la Santa Imagen de las Angustias” en *Programa de Semana Santa 1989*. Icod de los Vinos, 1989.
- ⁴ Hemos de advertir que este sistema para resolver el peinado en las esculturas no es un recurso únicamente empleado por los obradores americanos, ya que en nuestras islas podemos encontrar otras tallas que muestran esta solución, caso de la Santa Águeda de la iglesia del Hospital de Dolores de Santa Cruz de La Palma, o la Santa Catalina de la Iglesia de Gracia en La Laguna (Tenerife), ambas importadas desde Sevilla en el siglo XVI. Por el contrario, sí podemos hablar en referencia a las imágenes americanas de ciertas particularidades que hacen que sean fácilmente identificables.
- ⁵ MARQUÍVAR, M. C.: *El imaginero novohispano y su obra*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1995, p. 110.
- ⁶ Esta técnica consiste en hacer incisiones sobre el pan de oro mediante punzones que hunden en el estuco ligeramente el oro sin llegar a romperlo, obteniendo texturas y destellos.
- ⁷ Para un mayor conocimiento sobre el tema ver; ALONSO, Arminda: “Tecnología de la escultura policromada”, en *Boletín del Museo Nacional de Virreinato*. N° 4, México, INAH, 1827, pp. 8-10. MAQUIVAR, M^a. del C.: “Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer”, en *Boletín*, Museo Franz Mayer. N° 25, México, Museo Franz Mayer, 1988. MOYSSÉN, X.: *Estofados en la Nueva España*. México, Ediciones de Arte Comermex, 1978. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, 1971.
- ⁸ Citado por MORENO VILLA, J.: *La escultura colonial mexicana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993, p. 37
- ⁹ Sobre la procedencia de ambas tallas ver MORENO VILLA, J.: *La escultura colonial... Idem*.
- ¹⁰ MARQUÍVAR, M^a. C.: *El imaginero novohispano... Op. cit.*, p. 113.