

La valoración de los postizos como un recurso naturalista de la imaginería virreinal

Go to English version

DOI: 10.30763/Intervencion.263.v1n25.42.2022 · AÑO 13, NÚMERO 25: 128-143

Postulado: 20.01.2022 · Aceptado: 24.08.2022 · Publicado: 28.12.2022

Mercedes Murguía Meca

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

mercedes_murguia_m@encrym.edu.mx | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9632-7953>

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

RESUMEN

Este ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN es una reflexión sobre el concepto y la aplicación del término *postizo* en la imaginería-escultura religiosa, su valoración actual y su significado como elemento que no es propio de la talla, sino agregado, como es el caso de los ojos de vidrio, pestañas de pelo, dientes y uñas de hueso —no así las vestimentas y otros elementos, como asientos o coronas—; esto implica que los restauradores en formación frecuentemente cuestionen el papel que desempeña este elemento en la manufactura de la obra. Por lo anterior, en este texto propongo que los postizos deben de ser concebidos como parte integral del proceso de creación de una escultura, al ser un recurso recurrente, para dotarla de mayor naturalidad, complementando el trabajo de la madera, no importando los materiales que se requieran “añadir”. Para sustentar esta propuesta se utilizarán ejemplos de piezas referenciales que ofrecen un mejor entendimiento de la imaginería virreinal.

PALABRAS CLAVE

escultura, policromía, postizo, añadido, polimatérico

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo deriva de la experiencia docente y de la investigación necesaria asociada con la temática de técnicas de manufactura de la imaginería en el cuarto semestre de la Licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conserva-

ción, Restauración y Museografía (ENCRYM, México). Como parte de su temario, al tratar lo concerniente a los postizos y el uso de otros materiales a modo de complemento de la talla, en los estudiantes se producen reiteradamente diversos cuestionamientos respecto del papel de unos y otros en el proceso de concepción y creación de la escultura. Además, en cuanto a la señalada investigación, la constante revisión y el estudio en el salón de clase de los documentos que generan las intervenciones realizadas a varias esculturas policromadas¹ dan lugar a algunas reflexiones. Sin perder de vista que éstas pertenecen a momentos específicos, una de las principales aportaciones de ese ejercicio es la de repensarlas y evaluar los conceptos y actuaciones en torno del aprendizaje y estudio de la imaginería y, con ello, plantear o replantear líneas de investigación que también suscitan interesantes debates entre disciplinas como la historia del arte y la restauración, todo lo cual nutre las discusiones en el aula.²

DIFERENTES MIRADAS DESDE LA BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA Y SU CUESTIONAMIENTO

De la serie de interrogantes que surgen de la revisión de otros trabajos para el planteamiento de este ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN, el tema de la concepción escultórica es fundamental. Como señala la RAE, la escultura es el “Arte de modelar, tallar o esculpir en algunos materiales figuras en tres dimensiones” (DLE, 2021a). Si llevamos la definición al ámbito técnico, para lograr dicho efecto tridimensional por lo general se quita, no se añade, material. Partiendo de esa premisa, Rudolf Wittkower, en su capítulo referente a Buonarroti, Cellini y Vasari, apunta que cuando al primero se le cuestionó sobre el *paragone* entre la pintura y la escultura, mencionó que “por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar (*per forza di levare*), pues lo que se hace a fuerza de

¹ Informes de restauración inéditos de 1995 a 2022. Biblioteca y Centro de Documentación ENCRYM-INAH.

² Como parte de las actividades a distancia realizadas por el Seminario de Escultura Virreinal (SEV), adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dentro de su segundo ciclo de conferencias: *Reciprocidad entre la restauración y la historia del arte* (octubre de 2020-febrero de 2021), que coordiné, presenté *Otras miradas sobre el Cristo de las tres caídas de Ozumba* (Murguía, 2021), conferencia que contiene una serie de reflexiones sobre lo que deben ser las indivisibles relaciones entre esas disciplinas y, derivada de las primeras, la asociación de nuevas miradas en torno de los planteamientos y preguntas de investigación que emanan, en este caso, de nuestro objeto de estudio, la escultura policromada y, particularmente, del papel que desempeña el postizo en ella. De este proyecto han sido responsables Pablo F. Amador Marrero y Mercedes Murguía Meca, apoyados por Claudia Alejandra Garza Villegas. La conferencia puede consultarse en línea, en YouTube, en el canal del [Seminario de Escultura Virreinal \(2021\)](#).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

añadir (*per via di porre*, es decir, de modelar) se asemeja más bien a la pintura” (Wittkower, 1980 [1971], p. 145). En la misma tónica, este investigador recupera lo dicho por Alberti cuando hace una diferencia similar entre modelar y esculpir, a lo que agrega la afirmación de Da Vinci: “el escultor quita siempre materia del mismo bloque” (Wittkower, 1980 [1971], p. 145). Entonces, ¿qué sucede con la conformación de una escultura en madera policromada? Si bien el principio citado se aplica claramente al desbastado del soporte lígneo, podemos tener, sin embargo, otros materiales añadidos, como los estratos pictóricos, que no son *postizos*. Entonces, ¿qué concepción se tendría sobre este término? Es así como me parece fundamental hacer una reflexión en torno de algo que es más que un añadido, cuyo empleo debió ser concebido como parte integral en la conformación del proceso de creación de la escultura policromada. Interesa, pues, meditar acerca de diferentes recursos, asociados directamente con la representación de la anatomía humana, que, además de proveer diversas intenciones que quiere manifestar el artista, como el movimiento, los volúmenes, el sangrado o sentimientos, dotan a la obra de una mayor naturalidad, independientemente del material empleado.³

Al hacer la necesaria revisión de algunos otros textos destacados que se centran en las técnicas artísticas, particularmente en los que versan sobre la escultura en madera, me he percatado de la clara omisión de considerar el postizo, y cuando lo hacen, queda determinado indistintamente para pelucas, dientes, uñas, pestañas o costillas (Gañán, 1999; Maquívar, 1999).⁴ Como se puede constatar, existe una evidente asociación de esos elementos con las partes del cuerpo humano, que, al ser manufacturados con un material diferente del soporte principal, directamente se remiten como *añadidos*, por no formar parte de la talla. En esa misma sintonía, otros incluso llegan a integrar bajo este mismo término las vestimentas, atributos y ornamentos —en caso de ser propios de la forma escultórica—, por ser de distintos materiales del soporte principal, el lignario. Sin embargo, lo anterior no me parece pertinente,⁵ por lo que es necesario reflexionar sobre las diferencias entre añadidos o postizos, ya que estos últimos se realizan ex

³ Agradezco a los doctores Manuel Arias Martínez, Carlos Rodríguez Morales y Pablo F. Amador Marrero por la discusión en torno del tema.

⁴ Hay una amplia documentación de este tema en: informes de restauración de la ENCRYM-INAH, que se pueden consultar en la Biblioteca y Centro de documentación, catálogos de exposiciones (Bray, 2010, pp. 15-43), o publicaciones que hablan sobre escultura policromada.

⁵ Siguiendo esta postura con respecto del concepto sobre el que reflexionar, la vestimenta no es posible vincularla a dicho término, ya que son añadidos exentos al trabajo escultórico, además de estar supeditados a cambios por gusto, épocas o modas.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

profeso y participan —prácticamente— de todos los procesos de concepción y manufactura de la escultura en madera policromada.

Al respecto, definiendo que el empleo de “otros materiales complementarios” —como también se les ha relacionado comúnmente (Maquívar, 1999, pp. 68-69)— constituye el inicio de una interacción dentro de un sistema constructivo, y puede presentarse en cualquiera de los diversos procesos de creación si así lo decide el artista. Lo mismo que la lengua o los dientes de muchas efigies, los ojos de vidrio se engastan y quedan colocados en el interior del rostro en los primeros procedimientos de conformación de la talla. Terminada ésta, el uso de cordeles para generar el volumen de las venas se puede hacer, por ejemplo, en el momento en que se aplican los aparejos, así como el corcho, telas o huesos, para ofrecer mayor veracidad o poner énfasis en determinados puntos de atención, como es el caso de heridas o costillas descubiertas. Finalizado el policromado, este sistema constructivo en ocasiones se concluye con lágrimas que ruedan sobre las mejillas de vírgenes o santos, así como con pestañas. Ante el hecho de que se prioriza el trabajo de la madera, pareciera que se dejan en segundo plano estos materiales “añadidos” —postizos—, pese a que son un recurrente recurso escultórico.

Por todo ello, es importante señalar la necesidad de cambiar la concepción actual del proceso de conformación de una obra escultórica, que abarca desde el encargo hasta la entrega, en el que los postizos constituyen no accesorios, sino elementos inherentes a aquélla en su concepción y elaboración.

Mi idea no es cuestionar el término *postizo*⁶ —“Que no es natural ni propio, sino agregado, imitado, fingido o sobrepuesto” (DLE, 2021b)— adoptado en la descripción de la manufactura de la escultura, pues, por definición, es efectivamente un material añadido y de distinta naturaleza con respecto de la talla. Difiero, eso sí, en cuanto a la connotación que se le ha endosado, de ser un recurso técnico de “salida” o un mero complemento posterior al desbastado de la madera, dejándolo en un plano secundario, aislado incluso, anecdótico. Debido a que esa apreciación proviene de la bibliografía de disciplinas como las bellas artes/artes visuales⁷ o se da dentro de una tradición estética de la historia del arte,⁸ cabe

⁶ Esta definición se remite a la que, de manera idéntica, quedara en el siglo XVIII en el *Diccionario de autoridades*: “Lo que no es natural ni propio, sino agregado, imitado o fingido, o sobrepuesto” (*Diccionario de autoridades*, 1726-1739 [1737], t. V).

⁷ Por ejemplo, Giubbini y Sborgi (1999 [1973]), en su capítulo “Escultura”, *Las técnicas artísticas*.

⁸ Por mencionar algunos: Bray (2010) en *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española 1600-1700*; Gañán (1999) en *Técnicas y evolución de la imaginería*

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

subrayar que en la escultura polícroma hay una manifiesta desvalorización tanto del empleo de diferentes recursos escultóricos como de la naturaleza de los materiales, haciendo uso de términos denominados por la tradición; ejemplo de ello, los ojos de cristal y algunas lágrimas, que se elaboran con vidrio.

Sin abandonar la definición de *postizo* que nos ofrece la RAE (DLE, 2021b), por sus ecos en lo que tratamos me gustaría analizar lo escrito por Constantino Gañán Medina en su manual de consulta *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla* (1999). Lo selecciono porque es un volumen de referencia, pues es de los primeros en dedicarle un apartado al tema, además de tratarse de un texto con el que durante mucho tiempo se ha trabajado en el Seminario-Taller de Restauración de Escultura Policromada (STREP) de la ENCRYM.

Si bien en el prólogo Gañán Medina —formado en el ámbito de la carrera universitaria de Bellas Artes— menciona que el manual va dirigido a historiadores, restauradores, escultores e imagineros, retoma como antecedente moderno al historiador del arte Domingo C. Sánchez-Mesa Martín, con su volumen *Técnica de la escultura policromada granadina* (1971), quien, hijo de imaginero, desde su infancia captó y aprendió los procesos de esos artistas en el taller paterno de la Granada posterior a la Guerra Civil.⁹ Sin perder la referencia de que se trata de una investigación de los años noventa —vio la luz en 1999—, y que desde entonces mucho se ha escrito sobre escultura, Gañán Medina define *postizos* como “añadidos de distinta naturaleza y composición al soporte de la obra. No se incluyen las vestimentas y joyas [...] su utilización responde a la intención de animar la obra cuya representación a nivel escultórico resulten más complicados de realizar” (Gañán, 1999, p. 227). De entrada, no coincido cuando indica que la intención del imaginero es “animar la obra” por medio de la adición de otros materiales para resolver las zonas complicadas de tallar, buscando realismo —más que de realismo, yo hablaría de *naturalismo*—,¹⁰ ya

polícroma en Sevilla; Maquívar (1999) en *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*; Sánchez-Mesa (1971) en *Técnica de la escultura policromada granadina*; además de ejemplos a los que aludo en otros apartados.

⁹ Me refiero a Domingo C. Sánchez-Mesa (Granada, 1903-1989), cuya autobiografía se encuentra en Cofradía del Huerto (2022 [1983]).

¹⁰ Como lo señala Paula Mues dentro de los temas que imparte en el STREP en las asesorías de historia, no es pertinente hablar de *realismo*, ya que éste es un término que se utiliza para denominar un movimiento artístico y literario que se dio entre 1840 y 1880, por lo que al hacerlo en relación con objetos artísticos anteriores a esta fecha se cometería un anacronismo (Comunicación personal, agosto de 2022). Por otra parte, en la mayoría de las publicaciones españolas suele utilizarse el término indistintamente; ejemplo de ello lo vemos en Bray (2010), mientras que John Rupert Martin, en el segundo capítulo de *Barroco* (1986, pp. 45-68), dedica un espacio a hablar sobre el naturalismo y su aplicación; de ahí que para los fines de este trabajo se utilizará dicho término.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

que ello entroncaría en el menoscabo de los artífices, en plural, y de lo que en ambos lados del Atlántico contamos, con infinidad de ejemplos, en tallas que respaldan nuestra percepción.

Continuando con las anotaciones, si bien la utilización de postizos puede ser recurrente en escultores con “falta de técnica”, tal y como señala el autor (Gañán, 1999, p. 227), la realidad de la imaginería hispánica es que llegaron a emplearse incluso por algunas de sus más destacadas gubias. Al respecto, al revisar la materialidad de uno de los crucificados españoles más importantes históricamente, el *Santo Cristo de Burgos*, del siglo xiv —situado en la Catedral de dicha ciudad española—, comprobamos cómo en su ejecución se recurrió a diversidad de materiales que ayudan a que la efigie pueda articularse en cuello, brazos, piernas y dedos. En él su anónimo autor se valió de pelo natural para el bigote, barba y cabellos, pero también de piel vacuna para recubrir toda la obra y ocultar los engranajes que permiten el movimiento, además de lana picada para rellenarlos y asta para las uñas (Martínez, 2003-2004, pp. 207-246). Otro ejemplo es la imagen del *Cristo de Juan de Valmesada* (ca. 1487, 1488-1576) —destacado representante de la escuela castellana— (Figura 1), ubicada en el ático del retablo mayor de la Catedral de Palencia, en el que algunas de las venas y regueros de sangre se elaboraron con cordeles, pese a coronar un retablo de 20.50 m (Figuras 2 y 3).¹¹

Otro caso importante es el del escultor, también español, Gregorio Fernández (1576-1636), entre cuya destacada nómina es habitual encontrar el uso del postizo como recurso que culmina en un interesante binomio, compuesto por la anatomía del cuerpo lograda mediante el trabajo en la madera y aquellos materiales que emplea para los efectos que desea subrayar con el fin de lograr un mayor naturalismo. Es así como en varias de sus imágenes —por ejemplo, en su *Cristo yacente*, hoy en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, España (ca. 1625-1630)—¹² confluyen múltiples elementos que se combinan con las labores de talla: puesta de ojos de cristal, colocación de uñas de asta, utilización de lo que parece corcho para la apariencia de sangre coagulada en las heridas y, lo que es más, la casi transparencia de la pintura del cendal dejando a la vista prácticamente la madera, lo que genera un original juego de percepción (Bray, 2010, pp. 166-171).

¹¹ Agradezco al doctor Ramón Pérez de Castro por su amabilidad al proporcionarme estas fotografías y al archivo de la S. I. Catedral de Palencia.

¹² Museo del Prado, Madrid, número de inventario: E-576. En depósito en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid, número de inventario DE0036.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 1. *Cristo crucificado de Juan de Valmaseda* (ca. 1487, 1488-1576). Retablo mayor, Catedral de Palencia, España. Detalle de venas y sangre elaboradas con cordeles (Fotografía: Ramón Pérez de Castro, 2021; cortesía: Archivo de la S. I. Catedral de Palencia, 2022).



FIGURAS 2 y 3. Vista parcial del *Cristo crucificado de Juan de Valmaseda* (ca. 1487, 1488-1576). Retablo mayor, Catedral de Palencia, España. Detalle de venas y sangre elaboradas con cordeles dispuestos bajo el aparejo (Fotografía: Ramón Pérez de Castro, 2021; cortesía: Archivo de la S. I. Catedral de Palencia, 2022).



Al pensar los postizos como añadidos con un carácter sustitutivo o secundario, se favorece su pérdida de vigencia, lo que demanda en su estudio y valoración una correspondencia entre la restauración y la historia del arte, con la finalidad de alcanzar un mejor entendimiento de las circunstancias históricas del momento de la concepción de una escultura y de sus procesos y materialidad. Particularmente en el mundo hispánico, escultores y pintores dedicaron lo mejor de su talento a plasmar figuras sagradas lo más naturales y, con ello, próximas al devoto espectador. No dudaron, según los temas, en hacerlas descarnadas, crudas, austeras y, a menudo, incluso sangrientas, pues su intención era “sacudir los sentidos y conmover el ánimo como medio de propagación de la fe” (González y Caballero, 2010, p. 4). Todo ello quedó en evidencia y fue uno de los argumentos de la exposición *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura españolas, 1600-1700* (González y Caballero, 2010), donde está expresada la valoración de los postizos como un recurso singular para lograr dichas intenciones. En el catálogo de la exhibición se hace un importante señalamiento sobre las fronteras que separan la ilusión de la realidad en un contexto específico, explicando cómo, en favor de la propagación de la fe, los escultores y pintores combinaron habilidades con el objeto de plasmar con asombroso “realismo” los grandes temas cristianos, mediante diferentes e ingeniosas soluciones técnicas en la materialidad, dando como resultado un arte “sensual, brillante” y “complejo” (Bray, 2010, pp. 15-43).

UN CASO NOVOHISPANO PARA INDUCIR A LA REFLEXIÓN

En sintonía con las consideraciones planteadas al inicio de este trabajo y con el fin de referir un ejemplo cercano, condicionada por el espacio del que dispongo, traigo a colación un caso significativo de la otrora Nueva España donde confluyen varios de los elementos hasta aquí analizados. Además, si bien hemos trabajado alrededor de 85 esculturas con postizos, me parece relevante exponer este caso, ya que plantea de una forma generalizada la manera en que a lo largo de los años se ha abordado el concepto de los postizos durante el proceso formativo de los estudiantes.¹³ Se trata de una imagen articulada que representa a Jesús Nazareno cargando la cruz, la cual se conserva en Ozumba, estado de México, restaurada en 2010 dentro del STREP-ENCRYM.

¹³ De un total de 253 esculturas, 85 de ellas han presentado postizos. Los más frecuentes han sido ojos de vidrio y huesos incrustados en costillas y dientes. Base de Datos del STREP-ENCRYM-INAH.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

La pieza corresponde a la efigie de Cristo tallada en madera de pino ayacahuite (*Pinus ayacahuite* sp.),¹⁴ con articulaciones en cuello, estómago y cadera, hombros, brazos y piernas, que personifica durante su procesionado por lo menos cinco de las estaciones del viacrucis.¹⁵ Por ello se le conoce como *El Señor de las tres caídas* (Figura 4), y se ha propuesto que su ejecución probablemente corresponda a finales del siglo xvii o principios de la centuria siguiente.



FIGURA 4. *El Señor de las tres caídas*. Vistas generales desvestido, inicio de proceso (Fotografía: Isis Gutiérrez Olguín, Sandra Martínez Pérez, Alejandra Mejía Zavala y Naitzá Santiago Gómez; cortesía: STREP-ENCRYM-INAH, 2010).

Su estructura, el embón, está constituida por 31 fragmentos que se unieron entre sí con cola o por medio de goznes. En algunas secciones se colocaron elementos metálicos que, a la vez, unen y permiten el movimiento, quedando recubiertos con un cuero delgado para su integración, simulando así la propia piel del Cristo. Tiene también, sujetando las telas, clavos y tachuelas de hierro forjado en la cadera, la cara y detrás de las rodillas (Figura 5).

¹⁴ Identificación de materiales orgánicos en microscopio óptico ©Leica DFC280 y fotografías tomadas con cámara Canon Power Shot S50 utilizando un adaptador Carl Zeiss ICS Standard 25, realizada por las biólogas maestra Gabriela Cruz y maestra Irais Velasco el 27 de enero de 2010 en el Laboratorio de Biología de la ENCRYM.

¹⁵ *La primera caída, El Cirineo ayuda a Jesús a cargar la cruz, La Verónica le limpia el rostro, Segunda caída y Tercera caída* (Réau, 1996, pp. 481 y 484).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

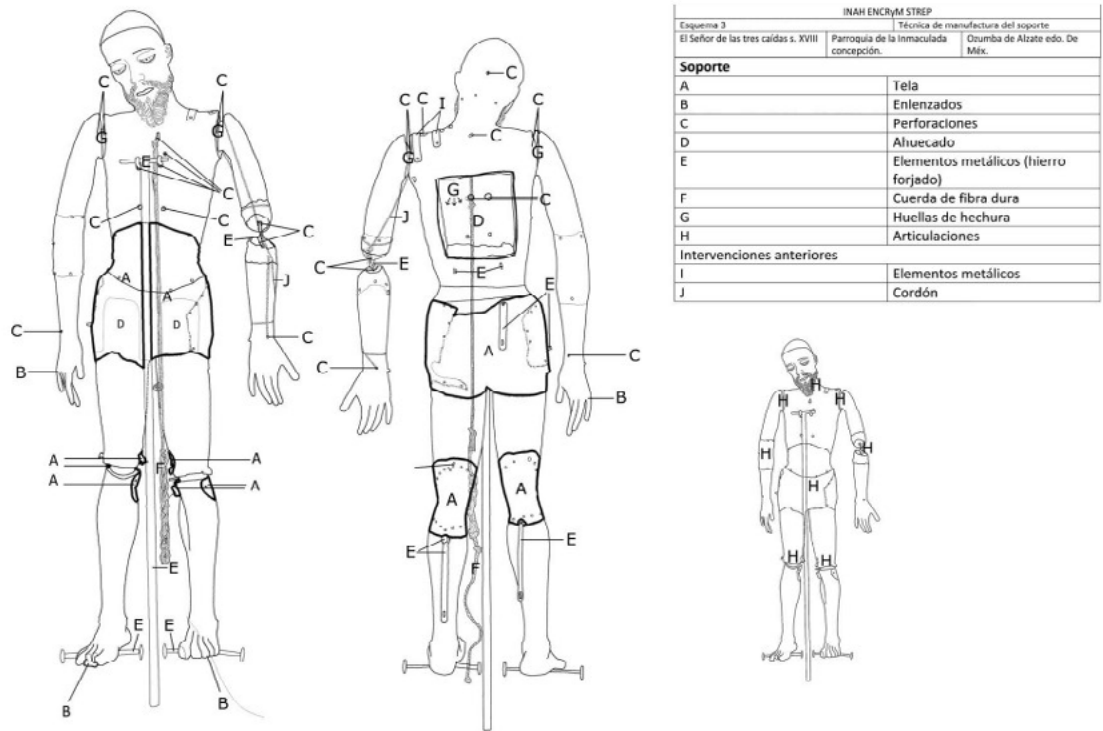


FIGURA 5. *El Señor de las tres caídas*. Técnica de manufactura del soporte. *Informe de restauración*, STREP-ENCRYM-INAH, 2010 (Esquema: Isis Gutiérrez Olguín, Sandra Martínez Pérez, Alejandra Mejía Zavala y Naitzá Santiago Gómez, 2010).

Otro elemento por destacar es que después del tallado se le colocaron cordones para generar el realce de las venas¹⁶ y poner énfasis en las heridas (Figura 6). En este trabajo no me detendré en explicar los posteriores procesos de su encarnado, ya que los análisis practicados reflejan de entrada que no hay ningún dato particular que difiera de la forma en que generalmente se policroman las esculturas.

Tanto en el informe de intervención (Gutiérrez *et al.*, 2010) como en una publicación hecha por algunos de los docentes de este espacio académico (Murguía y Unikel, 2014, pp. 207-259), se señalaron como postizos tanto las pestañas de pelo de caballo sujetas entre dos tiras de papel y adheridas a los párpados superiores¹⁷ — lo que concuerda con lo reportado en la bibliografía (Gañán, 1999,

¹⁶ En aquel momento se les denominó como *telas encoladas*. Sin embargo, este término se refiere a otro tipo de técnica constructiva de la imaginería, donde se involucra el modelado de telas embebidas en cola o aparejos.

¹⁷ Estos pelos probablemente sean de cola de caballo. Identificación de fibras en el microscopio óptico ©Leica DFC280 y fotografías tomadas con cámara Canon Power Shot S50 utilizando un adaptador Carl Zeiss ics Standard 25, realizada por las biólogas maestra Gabriela Cruz y maestra Irais Velasco el 27 de enero de 2010 en el Laboratorio de Biología de la ENCRYM-INAH.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 6. *El Señor de las tres caídas*. Orificio de anclaje para sostener la mano; detalles de heridas y venas de la mano izquierda (Fotografía: Isis Gutiérrez Olguín, Sandra Martínez Pérez, Alejandra Mejía Zavala y Naitzá Santiago Gómez; cortesía: STREPE-ENCRYM-INAH, 2010).



p. 231)— como la peluca. Después de concretar su estudio radiológico, se sabe que los ojos son de vidrio con forma de “cazuela”, es decir, que se hicieron con una delgada lámina vítrea a la que se le dio forma cóncava con ayuda de un molde, o superficie, apto para ello.¹⁸ Esas piezas están pintadas por la parte posterior, donde se aprecian las pinceladas¹⁹ (Figura 7). Además, tienen —en el informe se indican como añadidos (Gutiérrez *et al.*, 2010)— dientes de hueso en ambas mandíbulas, los cuales se tallaron de forma independiente e incrustaron en el soporte uno a uno.

Para el caso que nos ocupa, no me demoraré en mencionar la tecnología y el mecanismo, pues me interesa hacer hincapié en cómo se abordaban y concebían los postizos en el momento de la intervención (ENCRYM-INAH, 2010). Si bien al explicar la técnica de manufactura los cueros de sus articulaciones están referidos como postizos, en el apartado de “estado material” se aluden como parte del soporte y se omite su estado de conservación. Son, sin embargo, un claro ejemplo de la intención de dotar de movimiento a la escultura, lo cual únicamente se puede lograr con la colocación de distintos materiales, fragmentos de piel o telas rellenas. Asociado a ello, los cordones para dar realce a las venas y las *telas encoladas* —denominadas así en el texto, como se ha anotado, en relación con aquellas embebidas en cola que ponen énfasis en las

¹⁸ Los estudios radiográficos fueron realizados por la doctora Josefina Bautista en el Laboratorio de Radiología de la ENCRYM-INAH, utilizando el equipo portátil Philips Practix 33 en enero de 2010.

¹⁹ El iris es de color café, la pupila negra y la esclerótica blanca.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 7. *El Señor de las tres caídas*. Inserción de ojos y dientes durante el proceso del tallado (Fotografía: Isis Gutiérrez Olgúin, Sandra Martínez Pérez, Alejandra Mejía Zavala y Naitzá Santiago Gómez; cortesía: STREPE-ENCRYM-INAH, 2010).



heridas, y trabajadas desde los aparejos— también serían ejemplos de elementos empleados para acentuar la expresividad, que fungen no sólo como añadidos, sino, igualmente, como recursos escultóricos.

Aunado a estas nuevas miradas, y desde la visión del restaurador, aquí me parece necesario traer a colación el término *polimatérico*.²⁰ En 2017 Manuel Arias, en su artículo “Vestidas y de pasta: testimonios documentales sobre escultura procesional para la Cofradía de la Soledad de Madrid en el siglo xvi”, planteó la importancia de lo polimatérico en la escultura española para marcar la necesidad de que sea investigado de forma sistemática y generalizada, con estudios transversales, poniendo de manifiesto la información concebida por la restauración y como parte de un proceso de colaboración más activo. Arias afirmó que la diversidad de materiales da mayor verismo, y que persigue, por encima de la perpetua imagen, la emulación de la realidad (Arias, 2017, p. 119). Es así como se insiste en que la escultura devocional ha utilizado distintos materiales para su creación, recurriendo históricamente a diferentes soportes, como la madera, el papelón y el cartón piedra, la caña de maíz y las llamadas *telas encoladas*, por nombrar algunos de los más destacados.

²⁰ En relación con el término *polimatérico*, se comienza a utilizar desde 2008 como parte de los trabajos de Casciaro, al estudiar la famosa *Cartapesta e scultura polimaterica* (Casciaro, 2008 y 2012).

De regreso a *El Señor de las tres caídas* de Ozumba, estudiarlo y comprenderlo desde su carácter de escultura polimatérica — como un interesante ejemplo de los muchos que se han trabajado en el STREP a lo largo de más de 20 años— enriquece su apreciación y, al respecto, señala la importancia de volver nuestras miradas a las percepciones integrales que los restauradores tienen de las piezas y, con ello, a la suma de elementos. Por otra parte, es necesario regresar al término *añadido*, que, como se ha venido mencionando, alude a elementos como ojos de cristal, pieles o dientes de hueso que forman parte indivisible de la obra, a partir de los cuales propongo como preámbulo de futuros estudios de mayor calado una primera disertación.

A MODO DE CONCLUSIÓN DE ESTAS PRIMERAS MIRADAS

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos dejar en claro que los diversos materiales asociados con la conformación de la escultura, y aquellos distintos de los de su soporte principal, como es el caso de los postizos, les son intrínsecos y deben entenderse como parte de un todo a partir de las intenciones del escultor. Además, es necesario considerar a quienes hacen los encargos, sin olvidar las posibles preferencias de los comitentes por los artífices que aplicaban tales agregados.

Es necesario distinguir esos materiales postizos, diversos dentro de lo escultórico, de otros elementos o atributos de las imágenes, como joyería, cruces, potencias, coronas, asientos o peanas, pues si bien forman parte del entendimiento global de la obra, funcionan como elementos iconográficos que no son en sí postizos en la concepción escultórica y que en la mayoría de las ocasiones van cambiando a lo largo del tiempo, pudiendo ser denominados como *elementos complementarios* u *otros elementos*. Por su parte, los ajuares de las esculturas vestideras o de candelero, aunque pueden tener distintos materiales para su fabricación, no se deben clasificar como postizos, como decía Gañán Medina, ya que su intención no es otra más que ésa: vestirlas. Es importante hacer esta mención, ya que si bien parecería obvio que la indumentaria es para vestir, la discusión se vuelve más compleja al momento de entender la función de las telas encoladas, donde no hay un cuerpo esculpido, y cómo conceptualiza esto el futuro restaurador cuando se está familiarizando con el estudio de la imaginería.

Finalmente, lo que he buscado en esta sucinta investigación, derivada de aquella conferencia que me llevó a repensar el tema de los postizos, es esa necesaria revisión de términos y concep-

ciones: que los discutamos y valoremos como parte de la interdisciplina y la vinculación entre la historia del arte y la restauración, la cual deberá tener un lugar al escribir las nuevas páginas de la historia material de la escultura.

REFERENCIAS

Arias, M. (2017). Vestidas y de pasta: testimonios documentales sobre escultura procesional para la Cofradía de la Soledad de Madrid en el siglo xvi. En R. M. Román (Coord.). *Escultura ligera*. Jornadas Internacionales de Escultura Ligera. Ayuntamiento de Valencia, 119-113.

Bray, X. (2010). *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española, 1600-1700*. Ministerio de Cultura, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid (5 de julio-30 de septiembre), 15-43.

Casciaro, R. (2008). *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestro leccesi tra tecnica e artificio*. [Catálogo de la muestra.]

Casciaro, R. (2012). *Cartapesta e scultura polimaterica*. Università del Salento.

Cofradía del Huerto. (2022 [1983]). Autobiografía de don Domingo C. Sánchez Mesa. <https://hermandadelhuertogranada.com/autobiografia-de-don-domingo-c-sanchez-mesa>

Diccionario de autoridades. (1726-1739 [1737]). Postizo, t. V. Real Academia Española. <https://apps2.rae.es/DA.html>

Diccionario de la lengua española. (2021a). Escultura, 23.^a ed. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/escultura>

Diccionario de la lengua española. (2021b). Postizo. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/postizo>

Gañán, C. (1999). *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Universidad de Sevilla.

Giubbini, G. y Sborgi, F. (1999 [1973]). Escultura. En M. Conrado (Coord.), *Las técnicas artísticas* (Versión española José Miguel Morán y María de los Santos García), 10.^a ed. Cátedra (Manuales de Arte).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

González, G. y Caballero, L. (Coords.). (2010). *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura españolas, 1600-1700*. [Catálogo de exposición]. Del 6 de julio al 30 de septiembre de 2010. Museo Nacional Colegio de San Gregorio/Ministerio de Cultura.

Gutiérrez, I., Martínez, S., Mejía, A. y Santiago, N. (2010). *Informe del proyecto de restauración de la escultura policromada "El Señor de las tres caídas" de la parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba, estado de México*, F. Unikel y M. Murguía (Coords.). Seminario-Taller de Restauración de Escultura Policromada-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Maquívar, M. del C. (1999). *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Martin, J. R. (1986). Naturalismo. En *Barroco*. Xarait (Libros de Arquitectura y Arte), 45-68.

Martínez, M. J. (2003-2004). El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA*. Junta de Castilla y León (69-70), 207-246.

Murguía, M. y Unikel, F. (2014). Vivisección del Señor de las tres caídas. En S. Hernández (Coord.). *Ozumba, arte e historia*. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 207-259. <http://ceape.edomex.gob.mx/content/ozumba-arte-e-historia>

Murguía, M. (2021). Otras miradas sobre el Cristo de las tres caídas de Ozumba. *Reciprocidad entre la restauración y la historia del arte* (Segundo ciclo de conferencias. Seminario de Escultura Virreinal). Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México. <https://youtu.be/3kPZ0wTK3vQ>

Réau, L. (1996-1998). *Iconografía del arte cristiano: iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. (Traducción D. Alcoba.), t. 1, vols. 1-2. Ediciones del Serbal, 481 y 486.

Sánchez-Mesa, D. (1971). *Técnica de la escultura policromada granadina*. Universidad de Granada (Colección Monográfica, 13).

Wittkower, R. (1980 [1971]). *La escultura. Procesos y principios* (Versión castellana Fernando Villaverde). Alianza.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

SOBRE LA AUTORA**Mercedes Murguía Meca**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

mercedes_murguia_m@encrym.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9632-7953>

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRYM-INAH, maestra y doctorante en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora-investigadora de la ENCRYM en el área de conservación del patrimonio escultórico y retablístico. Ha participado en diversos proyectos de investigación y restauración y fue miembro del Consejo de Conservación-Restauración de Monumentos Muebles e Inmuebles por Destino, competencia del INAH. Actualmente coordina el Seminario de Escultura Virreinal (SEV), adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM. Sus temas de investigación e interés giran en torno de los materiales constitutivos, técnicas de manufactura y policromías de la imagerie, retablos y pintura.

PLECA. *Cristo difunto*. Retablo de la Pasión, Capilla del Rosario, Santo Domingo, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Imagen polimática, articulada, con cabellera y barba, con dientes añadidos durante el proceso de talla (Fotografía: Mercedes Murguía Meca; cortesía: Área de Conservación del Centro INAH Chiapas, 2022).