

Jorge Alberto Carías Ortega



ASPECTOS TECNOLOGICOS Y CONSTRUCTIVOS DE LA IMAGINERIA EN
MADERA DE GUATEMALA

Lic. José María Muñoz Alvarez
Asesor



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTE

Guatemala Abril 2002

Este estudio fue presentado por
Jorge Alberto Carías Ortega
Como trabajo de tesis, de
Licenciado en Arte

GUATEMALA MARZO 2002

INDICE

<i>I. IMPORTANCIA DEL CONOCIMIENTO TECNOLÓGICO Y CONSTRUCTIVO DE UNA IMAGEN.....</i>	1
<i>II. IMPORTANCIA DE LA IMAGEN COMO MEDIO DE ENSEÑANZA.....</i>	3
<i>III. LA MADERA.....</i>	5
a) Anatomía de la madera.....	5
b) Características macroscópicas y estéticas	7
c) Preparado de la madera.....	8
d) Curado y secado de la madera.....	9
e) Maderas más usadas durante la época colonial y actualmente.....	10
f) Maderas más empleadas como soporte para el tallado de imágenes y sus características	13
g) Maderas más empleadas en la actualidad como soporte de imágenes	15
<i>IV. ENSAMBLES Y TRAVESAÑOS.....</i>	16
a) Ensamble de caja y espigas.....	16
b) Ensamble al hilo con tarugos.....	17
c) Ensamble a media madera o rebajado.....	17
d) Ensamble liso en bisel.....	18
e) Ensamble de cola de milano	18
f) Ensamble liso en cabeza con tarugos	19
g) Ensamble con ranura y espiga.....	19
h) Travesaño cuadrado en ranura o canal.....	20
i) Travesaño liso de puntas rebajadas y con talón.....	20
j) Travesaño liberado con cola de milano y biselado.....	21
k) Travesaño rígido incompleto.....	21
L) Travesaño semirígido liberado.....	22
<i>V. PROYECTO DE ELABORACIÓN DE UNA IMAGEN.....</i>	23
a) Requerimiento.....	24
b) Escogencia del tema.....	24
c) Selección del material	24

VI.	LA TALLA.....	25
	a) Equipo y herramientas utilizadas en la elaboración de una imagen.....	25
	b) En bloque sin ensamblados.....	27
	c) Piezas ensambladas.....	27
	d) Piezas por separado.....	27
	e) Selección del material	28
	f) Formas de medición.....	28
	g) Formas de medición antiguas y actuales.....	28
	h) Primeros trazos y acabados.....	28
	i) Piezas en blanco.....	29
VII.	BASES DE PREPARACIÓN.....	30
	a) Encolados.....	30
	b) Enlienzados.....	30
	c) Plastecido de agujeros e imperfecciones.....	30
	d) Pulido de la base de preparación	31
	e) Capas de preparación	32
	f) El bol.....	32
	g) La sisa.....	32
	h) Imprimación	32
VIII.	CAPAS PICTÓRICAS.....	33
	a) Encarnaciones.....	33
	b) Peleteado.....	33
	c) Estofe.....	34
	d) Esgrafiado.....	34
	e) Temple.....	34
	f) Cincelado.....	34
	g) Esmalte o barniz coloreado.....	39
	h) Realces.....	39
	i) Filigranas.....	43
IX.	ELEMENTOS ADICIONALES QUE SE ADHIEREN A LA OBRA.....	41
	a) Atributos.....	41
	b) Aspecto técnico para la elaboración de pestañas de pelo natural.	41
	c) Cabellera o peluca.....	47

X.	<i>DIFERENTES TIPOS DE IMÁGENES SEGÚN SU SOPORTE.....</i>	49
	a) Imagen de caña de maíz.....	49
	b) Imagen de amatle.....	50
	c) Imagen de vestir o de goznes.....	50
	d) Imagen de ropaje encolado.....	54
	e) Imagen de ropaje en lámina de plata / oro.....	54
	f) Imagen de alabastro.....	55
	g) Imagen de marfil y hueso.....	56
	h) Imagen de arcilla cocida.....	56
	i) Imagen de materiales mixtos.....	57
XI.	<i>DISEÑOS MÁS UTILIZADOS EN LA DECORACIÓN DE LOS ROPAJES DE LA IMAGINERÍA GUATEMALTECA.....</i>	58
XII.	<i>COLORES MÁS UTILIZADOS EN LA POLICROMÍA DE LAS IMÁGENES GUATEMALTECAS.....</i>	63
	PIGMENTOS Y MATERIALES PICTÓRICOS.....	63
	a) Piedra de moler pigmentos.....	63
	b) Pigmentos Blancos.....	65
	c) Pigmentos Amarillos.....	68
	d) Pigmentos Rojos.....	72
	e) Pigmentos Azules.....	75
	f) Pigmentos Verdes.....	80
	g) Pigmentos Pardos.....	83
	h) Pigmentos Violetas.....	85
	i) Pigmentos Negros.....	86
	CONCLUSIONES.....	89
	GLOSARIO.....	90
	BIBLIOGRAFÍA.....	104

INTRODUCCIÓN

AL TRATAR LOS ASPECTOS TECNOLÓGICOS Y CONSTRUCTIVOS, DE LA IMAGINERÍA GUATEMALTECA EN MADERA, CON EL PROPÓSITO DE DAR A CONOCER COMO SE ELABORA UNA IMAGEN TALLADA EN MADERA A LA VEZ QUE PRESENTAR ALGUNOS TIPOS DE ENSAMBLES Y TRAVESAÑOS QUE HAN SERVIDO PARA PREPARAR LOS BLOQUES DE MADERA A LAS DIMENSIONES REQUERIDAS PARA LA ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS ARTÍSTICAS.

ES IMPORTANTE CONOCER QUE ASPECTOS TECNOLÓGICOS, COMO LO SON LA TALLA, LA POLICROMÍA, ASÍ COMO EL REALISMO DE LAS EXPRESIONES, Y LAS PROPORCIONES QUE PRESENTAN ESTAS IMÁGENES, POR QUE NOS PERMITE CONOCER Y APRECIAR MAS EL PATRIMONIO ARTÍSTICO RELIGIOSO CON QUE CADA DÍA SE ENCUENTRAN EN PELIGRO DE DEPREDACIÓN Y DESPOJO CONSTITUIDO POR VALIOSAS OBRAS DE ARTE QUE COMPITEN CON OBRAS DE ARTE DEL MUNDO NO SOLO EN EL MANEJO DE LA ANATOMÍA PRESENTADA EN EL ASPECTO DE DISEÑO, LA POLICROMÍA, SUS CINCELADOS REALCES ESGRAFIADOS SINO TAMBIEN EN SU DECORACIÓN, QUE MUCHAS VECES ES TOMADA DE LA FLORA DE ESTA REGIÓN Y TRASLADADAS A LAS IMÁGENES CON UN RICO COLORIDO QUE CARACTERIZA TAMBIÉN LOS TEXTILES GUATEMALTECOS.

REFERENTE A LA POLICROMÍA, EL DORADO Y LOS ESTOFES HAN JUGADO UN PAPEL MUY IMPORTANTE ES LA ESTÉTICA DE LAS IMÁGENES. EN GUATEMALA LOS ARTISTAS IMAGINEROS SE AUXILIAN DE DIFERENTES COLORES NATURALES, ALGUNOS ARTIFICIALES, OTROS CON TÉCNICAS DE APLICACIÓN QUE MUCHOS DE LOS TEXTOS HISTÓRICOS NO TRATAN CON PROFUNDIDAD.

LOS ENCARNADOS LOGRAN TAMBIÉN ESA CALIDAD DE TIPO DE PORCELANA QUE ES MUY APRECIADA POR LOS CONOCEDORES.

ESTE TRABAJO PRETENDE DOCUMENTAR LOS ASPECTOS ANTERIORMENTE MENCIONADOS PARA QUE NO SE PIERDAN A LO LARGO DEL TIEMPO Y PUEDAN SERVIR DE MATERIAL DE CONSULTA A ESCULTORES, RESTAURADORES, TALLADORES, ESTUDIANTES, PROFESORES Y PROFESIONALES INTERESADOS EN LA SALVAGUARDIA DEL ARTE GUATEMALTECO.

CAPITULO I

Importancia del conocimiento tecnológico y constructivo de una imagen

Es importante el conocimiento de los aspectos tecnológicos y constructivos de una imagen de madera policromada para aquellas personas que tienen contacto de una u otra forma con ellas, ya sea directa o indirectamente. Los encargados de darle mantenimiento al nivel de conservación y curadores de los museos, los restauradores y profesionales de la conservación, los grupos religiosos, sacerdotes, sacristanes, altareros o personas que se encargan de crear las escenificaciones en las andas de las diferentes procesiones que circulan en las poblaciones de todo el país.

La idea fundamental de este estudio es dar a conocer cómo están estructuradas las imágenes en cuanto al soporte de madera, bases de preparación, capas de policromía, capas de preparación para la aplicación de laminillas de oro y plata, diversidad de diseños, elementos que componen los goznes de una figura articulada con sus giros y movimientos y los elementos que se adicionan a las imágenes y que llegan a conformar una unidad estética en su representación.

Este conocimiento permite tener una mejor idea de la forma de proceder al momento de intervenir una de estas obras, no solo a nivel de conservación, manipulación, restauración o de exposición, sino también para crear artificialmente las mejores condiciones que le permitan a la obra su estabilidad natural y durabilidad por medio de los controles de luz, humedad y temperatura.

Se debe considerar que muchas de las esculturas policromadas de tipo religioso no se encuentran en museos. La mayor parte no reúne las condiciones ideales de conservación recomendadas internacionalmente, pues muchas de ellas, desde que fueron creadas por el artista imaginero, se encuentran en iglesias cumpliendo la función para la cual fueron elaboradas. Función está de tipo pedagógico cultural y de sometimiento por medios pacíficos que permitió a las ordenes religiosas transmitir y representar las ideas como mensajes del evangelio.

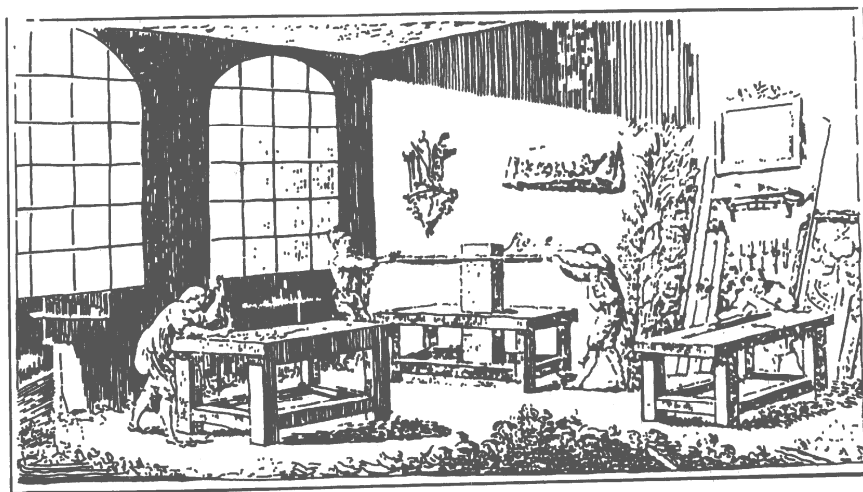
Para un restaurador en formación es importante conocer la tecnología de una pieza, principalmente las técnicas de la imaginería que se aplicaron en la época colonial, ya que por lo regular son obras de esta época las que le corresponde trabajar. La idea es no cometer errores en las intervenciones de restauración, ya que, en algunos casos, se ha llegado a eliminar elementos originales de valiosas piezas con el afán de conservación o de obtener un mejor atractivo estético principalmente al realizar limpiezas de policromía o eliminación de repintes con medios acuosos o solventes que disuelven o diluyen componentes adherentes de las bases de preparación o de capas pictóricas que se encuentran templados con dichas sustancias.

Otro de los casos que debe preverse es cuando se llega a confundir las capas de encarnado (tonalidad del color de la piel) Se sabe por tradición oral, artesanal y por exámenes de laboratorio en los cortes estratigráficos, que los pintores encarnadores, aplicaban de tres a cinco capas de dicho color. Se debe evitar eliminar capas originales posteriores a la capa que se le colocó en primera instancia. En algunos casos se ha llegado a extremos de eliminar todas las capas de encarnado dejando la capa de imprimación como capa de encarnado lamentando así la pérdida de capas originales.

Lo mismo ha sucedido con los esmaltes o capas de barniz con color que se aplicaban a la laminilla de oro puro o plata en los forros de las vestimentas o en las cruces rollizas de algunos cristos. Éstos esmaltes, con el tiempo, llegado ha oscurecerse lo que hace que algunos restauradores los confundan con repintes, llegándolos a eliminar, por desconocimiento de la técnica. Ejemplo de ello es el tratamiento efectuado a un retablo de la iglesia de San Juan el Obispo en el departamento de Sacatepéquez, al cual se le eliminó el barniz, dejando al descubierto la lamina de plata, por lo que tuvo que aplicársele nuevamente dichos esmaltes.

Por otra parte, para las personas que no se dedican a estos menesteres, lo importante de saber como están estructuradas las esculturas de madera, les permite manipularlas correctamente y así evitar que elementos flotantes del bloque central les queden en las manos al desprenderse, tal es el caso de brazos, manos, pies, partes del ropaje, cabezas o cualquier otro elemento constitutivo y frágil que sufra daño.

La importancia de conocer el sistema estructural y constructivo de las piezas de escultura nos permite en muchos casos poder ubicar aproximadamente la época en que fue realizada la obra de arte. Esto se logra analizando los cortes realizados en el cabello, barba, bigotes, el tipo de ojo, ya sea en madera o vidrio o el tipo de encarnado, así como las decoraciones, la forma de los diseños y colores utilizados.



P. Faleanet Fil
Inv
Grabado 116

CAPITULO II

Importancia de la imaginería como medio de enseñanza

En la época colonial las imágenes jugaron un papel importante como medio de enseñanza de la doctrina cristiana. Los primeros españoles que llegaron a América traían consigo imágenes, alentados por un deseo de evangelización, siendo la obra de arte un medio visual donde el nativo de estas tierras podía asimilar de mejor manera la doctrina cristiana, convirtiendo y sometiendo al indígena en forma pacífica, pues le convenía a la corona para que aumentaran los tributos.

Luego de asentarse en las ciudades del nuevo mundo y de haber realizado las construcciones de tipo religioso, necesitaron colocar imágenes en los diferentes lugares de los templos, encargándolos a artistas peninsulares o a los que fueron llegando en busca de aventuras. (Chinchilla, 1965: 9)

“A fines del siglo XVI se habían establecido en Guatemala un grupo de escultores que, con el correr de los años, produjeron la gran imaginería de Guatemala” (Chinchilla, 1965: 31)

Considerando la problemática de trasladar imágenes desde España y la creciente demanda de las mismas se tuvo que adiestrar a los indígenas en los diferentes oficios y artes que se necesitaban en los comienzos. Así el Obispo Francisco Marroquín refiere.

“Algunos españoles se admiraron de la forma cómo los indígenas aprendieron todo lo que se les enseñaba, superando a sus mismos maestros”. Así también el fraile Francisco Toribio de Benavente manifiesta este tipo de admiración “Que cuenta del buen ingenio y gran habilidad que tienen los indios en aprender todo cuanto les enseñan y todo lo que ven con los ojos lo aprende en breve tiempo”. Marroquín prosigue “ El que enseña al hombre la ciencia ese mismo proveyó y dio a estos indios naturales ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado, que viendo los oficios en Castilla están muchos años en aprender, acá en solo mirarlos y verlos hacer, han quedado muchos maestros” (Lujan, Jorge 1987: 196 – 200)

...En los oficios mecánicos que antes tenían los indios como los nuevos que han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho porque han salido grandes pintores después que vinieron los maestros e imágenes de Flandes y de Italia.

...Aprendieron también a batir oro por que un batidor de oro que paso a esta nueva España quiso esconder del oficio a los indios no pudo por que ellos miraban todas las particularidades del oficio y contaron los golpes que daba con el martillo y como volvía y revolvía el molde y antes que pasara un año sacaron oro batido”.

(Lujan, Jorge 1987: 196 – 200)

CAPITULO III

La madera

La madera es una sustancia leñosa, fibrosa y dura, de aspecto y cohesión variable, influenciada por las condiciones ambientales particulares como el clima y tipos de suelo en donde se desarrolla, lo que determina su crecimiento, estructura anatómica y las propiedades físicas y químicas. La madera es un tejido inerte y compuesto que está constituido por mas de un tipo de células, tales como: traqueidas, vasos leñosos, fibras, parénquima, xilematico.

Las especies de árboles que producen madera se dividen en dos grandes grupos: Maderas blandas y maderas duras. La resistencia y dureza se encuentra regularmente debajo de la corteza y varía de acuerdo a la dirección en que este realizado su corte.

a) *Anatomía de la madera:*

En un corte transversal al eje del árbol se pueden observar distintas regiones: la médula o corazón, el duramen, la albura el liber y la corteza.

Médula: Es el cilindro central que varía de forma según la especie.

Duramen: Contiene sustancias solubles como los taninos y sustancias minerales como los carbonatos, que lo hacen muy denso y resistente al ataque de insectos. En las coníferas el duramen contiene más resina y aceites, lo que lo hace más resistente a la impregnación de líquidos.

Albura: Es de consistencia más suave que el duramen, razón que la hace más atractiva al ataque de insectos. Su tonalidad es mas clara en la mayoría de los casos.

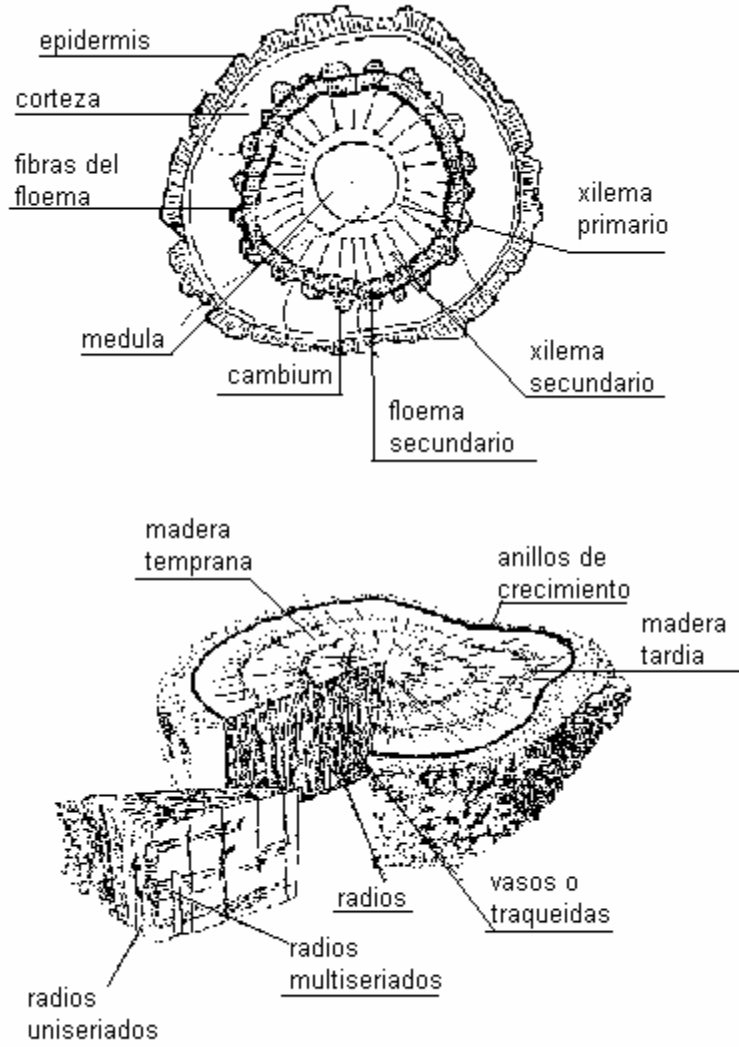
Parénquima: Son células distribuidas de manera radial, en cuanto a la médula y corteza y su función es de almacenamiento de gomas, almidones, resinas, cristales.

Fibras: Son elementos principales de sostén y están presentes en forma vertical.

Traqueidas: Son células de sostén y conducción y se ubican en forma longitudinal.

(Biblioteca Atrium de la Madera: 16)

Anatomía de la Madera



- Composición química:

Todos los elementos nutritivos se componen por químicos y se encuentran en la pared celular, la cual está conformada por celulosa, hemicelulosa, lignina y otros derivados de carbohidratos que varían dependiendo de la especie. La celulosa está contenida en la madera en 40 – 60%, la hemicelulosa en 14 – 20%, la lignina 15 –30%. Este material hace las funciones de cemento de las unidades estructurales y su presencia hace más dura a la madera. Un análisis elemental medio indica: 50% de carbono, 5% de hidrógeno y 45 % de oxígeno.

(Biblioteca Atrium de la madera :11)

b) Características de la madera:

El comportamiento de la pared celular de la madera determina las siguientes características: elasticidad, resistencia a las presiones, anisotropía, diferentes movimientos físicos, contracción e hinchamiento, transparencia, flexibilidad y extensibilidad.

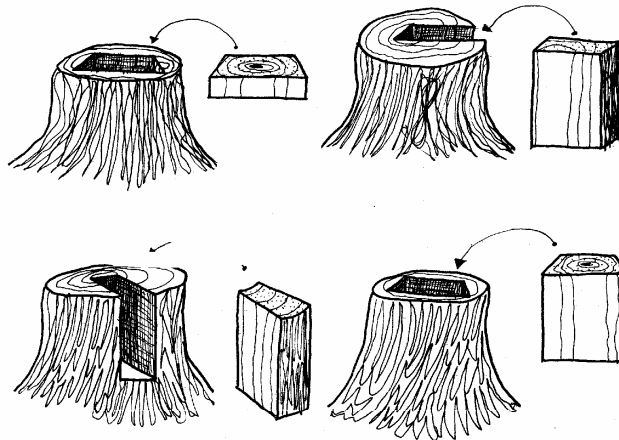
b.1 Características macroscópicas y estéticas:

Entre las principales características estéticas están el olor, el sabor, el color, el veteado, el hilo y la textura.

Higroscopicidad: Se refiere a la capacidad que tiene la madera para captar agua y para extenderse así como el de punto de saturación de la fibra y la capacidad de las fibrillas de retener el agua.

Entre las características que debe reunir la madera para la elaboración de una pieza escultórica están:

- Consistente pero suave
- Fibra pareja
- Carecer de nudos
- Perfectamente seca careciendo de la menor humedad posible
- Extraída de un árbol en estado adulto o maduro
- Carecer de ataque de carcomas o agentes xilófagos
- No tenga demasiado peso y dureza.



Forma de extraer la madera del tronco según el hilo

c) Preparación de la madera:

Cuando se habla de preparar la madera, nos referimos incluso al momento mismo del corte, donde juega un papel importante la situación de la tierra y la luna.

El cuarto menguante provoca atracción sobre los líquidos, lo que facilita que éstos junto con la sabia, suban a los árboles unidos a sales y otros minerales de la tierra. Al cristalizar forman pequeños cristales que microscópicamente cortan las fibras de la madera a la vez que forman presiones agrietándola. Por eso es importante tener en cuenta tal situación, ya que podría causar grietas en la escultura.

Este procedimiento es muy difícil que se realice, en la actualidad ya que en los aserraderos venden la madera en tabla o tablón, mucha de esta madera es cortada fuera de la maduración o estado adulto del árbol, lo que provoca que los xilófagos la ataquen con facilidad.

Generalmente la única preparación de la madera es la siguiente: que se conserve bastante seca, que haya perdido la mayor parte de humedad, que sea colocada en un lugar seco e iluminado sobre polines. Algunos aplican pentaclorofenol o algún preservante para madera, en concentraciones muy bajas.

La madera para escultura debe ser de un hilo o veta muy pareja, es decir que su línea sea larga y recta, sin nudos abortivos ni grietas.

En Guatemala, en el período colonial, la madera más usada para la elaboración de imágenes fue el cedro y la caoba, aunque las encontramos en otras maderas, como: el naranjo, cenícero, ciprés, matilisguate, ébano, guachipilín, guayabo, palo blanco, lagarto, etc.

La madera más usada en retablos y mobiliario eclesiástico. es el ciprés, encontramos que esta madera fue más utilizada en la parte occidente de nuestro país, en los departamentos de Huehuetenango, Totonicapán, Quiché, entre otros.

(Nota del autor)

d) Curado y secado de la madera:

El proceso de secado y curado de la madera es una parte importante para el artista que va a elaborar una pieza escultórica, ya que de ello depende no tener que intervenir la obra con injertos en las grietas que se formen, restándole calidad y estética a la obra.

Procesos que se deben aplicar para tratar la madera:

El primer paso para preparar la madera es el desflemao. Este consiste en sumergir la madera en agua caliente para desflemlarla. Luego se seca a la sombra. Se realiza el desflemao con piezas a las que se les va a aplicar laminilla de oro, ya que este proceso es muy delicado y no acepta que existan grasas sobre la madera, ni permite la adherencia de las bases de preparación a la misma.

(Amich ; 1969: 10)

Este proceso permite disolver algunos azúcares o cristales de savia que la pieza contenga todavía en su interior. A la vez se sabe que para evitar ataque de carcomas solían aplicarle una mezcla elaborada con ajo mas agua mas chile a manera preventiva contra el ataque de cualquier agente xilófago.

(Sánchez; 1971: 38)

El maestro Esteban Rojas tallador de imágenes del siglo XX acostumbraba a comprar la madera hasta diez años antes para que esta se secase a la sombra manteniéndola en una posición vertical. (Entrevista)

Actualmente en algunos casos hemos observado que se coloca sobre otras piezas de madera en posición horizontal, el cual permite que exista corrientes de aire entre una y otra pieza.

(nota de autor)

Otra costumbre es el desbastar o esbozar la pieza para eliminarle una buena parte del material que no será parte de la misma, esto con el fin que pueda secarse con mayor rapidez.

Existen maderas que se tienen que trabajar cuando aún la pieza se encuentra recién cortada y manteniéndole humedad, sumergida en agua o envuelta en piezas de brin. Tal es el caso de la madera de naranjo (árbol de naranja) Cuyos troncos, por lo regular no son diametralmente muy gruesos. Esta madera al trabajarse húmeda es un tanto ligosa pero muy suave y consistente, lo cual permite lograr buenos detalles sobre las obras. Esta madera debe secar a la sombra porque al agilizar su secado se agrieta y raja con mucha facilidad.

(Entrevista Caravantes; 1975)

En la actualidad por medio de hornos o cámaras de secado de madera se aplica a las piezas calor por medio de resistencia y corrientes al aire frío para secarlas. Este proceso es mucho más rápido pero las piezas pierden demasiado su peso y ciertos compuestos tánicos propios de la madera, lo cual las hace presas fáciles de los agentes xilófagos. (Biblioteca Atrium de la madera :38)

e) ***Maderas más empleadas durante la época colonial como soporte para imágenes:***

Durante la época colonial se utilizó para la elaboración de imágenes la madera de cedro ya que esta reúne a las mejores calidades para su fabricación es decir: mejor hilo, más consistente y por ser ácida y aromática soportaba más el ataque de las carcomas, termitas y otros agentes xilófagos.

Así también se utilizó la caoba para piezas que tenían que soportar pesos de mayor magnitud, tal es el caso de las esculturas ecuestres donde la imagen del personaje era elaborada en cedro y el caballo en caoba. También se hizo uso del ciprés para las obras de imaginería principalmente en el occidente del país gracias a su abundancia y por ser una madera que también tiene durabilidad, dureza, resistencia y es bastante aromática. Dicha madera también fue usada para pieza de estructura interior de los retablos así como para travesaños de pinturas sobre madera o aún las mismas tablas de las piezas compuestas de lienzos sobre madera. (Arévalo y Vidargas 1997: 15) .

Lo que es importante hacer notar es que emplearon maderas propias de los lugares en donde se asentaron los pueblos de los españoles, como el caso de los retablos de la iglesia de San Agustín Acasaguastlán donde se encuentran maderas, como el cenicero, en travesaños, paralelos y largueros de los retablos principales y colaterales. En el área esta madera es conocida como lagarto, por su dureza y color (nota de Autor)

- *El cedro*

Árbol abetoideo asiático, de hojas casi punzantes, ramas horizontales y cuya madera es aromática, compacta y de larga duración, corresponde al género de planta conífera, de hojas persistentes; flores monoicas agrupadas en amentos y fruto en piñas con escamas caedizas en la madurez. Comprende dos especies: el cedro de Líbano (*Cedrus Libaní*), de las montañas de Siria, Asia Menor y el cedro de la India (*Cedrus deodara*), del Himalaya. Cedro de la India o deodara: que posee ramas inclinadas y menos punzantes y se cultiva como planta de adorno. Ambos tienen algunas variedades, como el cedro del atlas, variedad del primero.

En Costa Rica se encuentra el cedro amargo o blanco; planta meliácea, especie de cedrela, de madera olorosa y duradera, que abunda en las costas del Pacífico. Cedro bastardo o de la Bardadas: Calantas. Cedro de las Antillas: Mahogón.

Cedro del atlas, o plateado: Variedad de cedro del Líbano que crece en la cordillera del Atlas.

Cedro de líbano: Cedro árbol conífero asiático.

Cedro de misiones: Nombre que se da en Argentina a un árbol parecido a un cedro que crece en América del Sur.

Cedro dulce o colorado: En Costa Rica, árbol meliáceo, especie de cedrela, de gran tamaño y madera poco estimada. Abunda en las costas del Atlántico.

Cedro hembra o jaspeado: árbol meliáceo perteneciente al género cedrela.

- *La caoba*

Árbol meliáceo de América, semejante al cinamomo, cuya madera es muy estimada para la fabricación de muebles.

Variedades

Caoba blanca: nombre que se da a la madera de acajú.

Caoba hembra: calantas.

- *El pino*

Género de plantas pináceas pinoideas. La mayoría son plantas de tronco elevado, con ramas cubiertas de hojas, persistentes durante el invierno. Las hojas se presentan en dos clases, unas en forma de escamas y otras aciculares reunidas por su base, en acecillos en número de dos, tres o a lo más siete. Tienen flores masculinas y femeninas separadas en distintas ramas, agrupadas en inflorescencias amentáceas, cuyo conjunto, una vez convertidos los óvulos de las inflorescencias femeninas en semillas, forman una piña con las brácteas acrecidas y leñosas, que tarda dos o tres años en llegar a la madurez y alcanzada ésta, deja caer las semillas, es decir los piñones, sin descomponerse. Son plantas que viven formando bosques. En las zonas templadas y frías del hemisferio boreal raras veces aisladas, Comprende el género unas ochenta especies, de las cuales, seis viven silvestres en la península Ibérica, que son: el pino carrasco, el pino piñonero, el pino negral, el pino negro, el pino rodeno y el pino albar, rojo o de valsán; Los cuales se describen en este mismo artículo.

Pino albar: pino de tronco recto, de altura menor que la del pino negral. Tiene color rojizo en la parte superior del tronco y de las ramas y piñas pequeñas péndulas. Crece en las cumbres de los montes peninsulares. Su madera es muy apreciada en construcción.

Pino real: nombre que se le dio al pino piñonero.

Pino rodeno: pino de hojas aciculares largas, a veces de más de veinte centímetros de longitud, rectas y punzantes tiene piñas grandes, puntiagudas y algo encorvadas. Forma bosques, principalmente en el centro de España, hasta los 1500 metros de altura sobre el nivel del mar y crece mejor sobre los terrenos calizos que sobre los silíceos y arenosos, cultivándose con frecuencia en los arenales marítimos; su madera es muy rica en resina.

Pino rojo o de Valsaín: pino albar.

Pino tea: pino cuya madera es muy resinosa, de color rojizo, compacto y dura. Se emplea para suelos, balcones, puertas y ventanas y obras semejantes.

- *El ciprés*

Árbol cupresoideo, siempre verde, que alcanza hasta unos 30 metros de altura, tiene forma piramidal y madera rojiza, olorosa, que pasa por incorruptible.

Ciprés de levante: es de ramas abiertas. Árbol considerado como uno de los atributos de Plutón. Se cree que su nombre proviene de Cipariso, a quien el dios Apolo convirtió en árbol. Este árbol es símbolo del dolor y la desesperación.

- *El naranjo*

Árbol rutáceo, originario de China, de follaje siempre verde, hojas ovaladas y coriáceas tiene flores blancas de pétalos carnosos, muy olorosas, tronco liso y ramoso y fruto globuloso, jugoso y de agradable sabor. Su flor es el azahar, su fruto la naranja. Se cultiva en los países de clima suficientemente cálido para beneficiar sus frutos, lo mismo que sus diversas variedades, entre las que se encuentra una de fruto con pulpa roja o rojiza, a veces como manchada de sangre y el mandarino, de fruto relativamente pequeño deprimido y con cáscara que se separa fácilmente. (Biblioteca Atrium de la madera :23 – 41)

Maderas más empleadas durante la época colonial y actualmente como soporte para el tallado de imágenes y sus características

Nombre Común de la Madera	Nombre que le daban los Cronistas	Nombre Científico	Sitios de Crecimiento	Usos	Cantidad Usada	Características
1. Ceiba	Ceiba	Ceiba Pentandra	Costa Sur		No Usado	Tronco grueso, copa grande, muy porosa y muy blanda
2. Cedro Grande	Cedro	Cedrela Mexicana Odorata	Costa Sur Altiplano	Escultura, muebles, puertas, ventanas, retablos, etc.	Muy Usado	Buen hilo, lustre alto, trabajable, oloroso
3. Cedro Blanco	Cedro	Cedrela Angustifolia	Alotenango	Escultura, muebles, puertas, ventanas, retablos, etc.	Muy Usado	Albura color crema, lustre alto, blanda, ligera
4. Pino Colorado	Pino	Pinos Avacahuite, Ehremberg, Occarpa	Guatemala	Construcción	Muy Usado	Rojiza, mucha resina, ocote, blanda, goma laca
5. Pino Blanco	Pino Blanco	Pinus Caribaea	Guatemala	Muebles, artesanado, puertas, construcción	Muy Usado	Aspera, muchos nudos, facil de rajar y apoliar
6. Cipres	Cipres	Juniperus, Cominana, Popocarpus Guatemalensis	Guatemala Chimaltenango	Imaginería, artesanado, construcción	Muy Usado	Suave, oloroso, se raja, tiene nudos ocultos
7. Encino	Encino	Quercus, Acatenangensis, Trelease	Guatemala Altiplano	Mueble fino, fuego	Poco Usado	Muchos huecos, grano recto, entrecruzado, pesado
8. Roble	Roble	Quercus Bachystasi	Guatemala		Muy Poco	Madera fuerte dura
9. Balanche	Ebano	Dalbergia Funeraa	Tierra Fría			Fuerte, durable, negra
10. Luquite	Luquite		Cahabon	Muebles Camas	Poco	Oscuro, muy duro, no apolilla
11. Palo de Brasil	Palo de Campeche	Haematoxylum Brasileño	Costa de Campeche			Del se obtiene el tinte violeta, y rojo suave
12. Granadillo	Nogal	Junglans Gaaatemalensis	Peten, Alote	Mesas, sillas	Poco	Amarillo, buen hilo, lustroso
13. Sauce	Sauce	Salix Chilensis			Poco	

14. Duraznillo	Mescal	Ulmus Mexicana, Colubrina Guatemalensis	Presas, Ingenios		Poco Usado	Grueso, muy fuerte, durable
15. Caoba o Mahogany		Swietenia, Macrophylla, Humilis	Peten, Costa sur	Escultura, retablos	Poco Usado	Muy dura, oscura, trabajable, olor fragante, lustre alto,
16. Cenicero		Samanea Leucocalix Britt & Rose	Peten, Huehuetenango, Quiché, Belice		Muy dura, rosáceo, texgruesa, liviana, resistente	
17. Volador		Terminalia Oblonga	Peten, Quiché, Baja Verapaz	Juego del palo Volador	Poco Usado	
18. Guayacán		Guaiacum Sanctum o Guatemalensis	Peten, Progreso, Baja Verapaz		La madera mas dura de todas	
19. Chichique		Aspidosferma, Megalocarpon	Costa Sur			Madera oscura y dura existe blanca y colorada
20. Hormigo		Platymiscium Dimor Phadrum Don Smith	Coban, Alta Verapaz, Quetzaltenango	Arte Torneado, Instrumento marimba	Mas o Menos Usado	Color café rojo vivo, albura contrastante, resistente
21. Guachilpilin		Diphysa Floribunda Peyritsch	Huehuetenango, Salama		Muy duro	
22. Naranja			Alotenango	Escultura, Imaginería	Poco Usado	Mojado es suave y trabajable, seco durisimo
23. Raíz de Cedro		Cedrela Mexicana Odorata		Escultura, Imaginería	Usado	Mismas al cedro, consistente, suave y de color rojizo
24. Palo Rosa			San Marcos, Quetzaltenango, Huehuetenango	Recién cortado es rosada,		
25. Palo Blanco		Cybistaax Donell Smithii	Costa Sur			suave y trabajable
26. Conacaste o Guanacaste	Enterolobium Cyclocarpum, Schomburgki	Alta Verapaz, Peten, Belice	Muebles, Carretas		Muy dura, tropical, textura gruesa, trabajable, resistente	
27. Chichipate		Sweetia Panamensis Benth	Peten, Belice			Dura, pesada, densa, trabajable, fibra entrelazada
28. Guayabo		Terminalia Amazonia Gimell. Exell	Peten			Amarillenta, resistente a hongos, termitas,

f) *Maderas mas empleadas en la actualidad como soporte para imágenes*

En la actualidad las maderas más utilizadas en el ámbito popular siguen siendo el cedro y la caoba. En la elaboración de la imaginería de culto, también se utiliza la madera de ciprés, pino y la conocida como cajeta por ser una madera muy suave que permite ser tallada con mucha facilidad. Se llega a usar para dichos menesteres el machete y las hachas en las áreas del occidente del país.

En el caso de las imágenes talladas en cedro la producción es muy escasa comparada con la producción que se dio en la época colonial hasta el siglo pasado en el cual todavía existían familias completas que se dedicaban a la producción de imaginería en madera. En la actualidad existe otro tipo de materiales con los cuales se ha llegado a producir imágenes en serie vaciadas en yeso o resina poliéster perdiéndose la parte artística creativa y artesanal. (nota de Autor)

CAPITULO IV

Los ensambles y travesaños

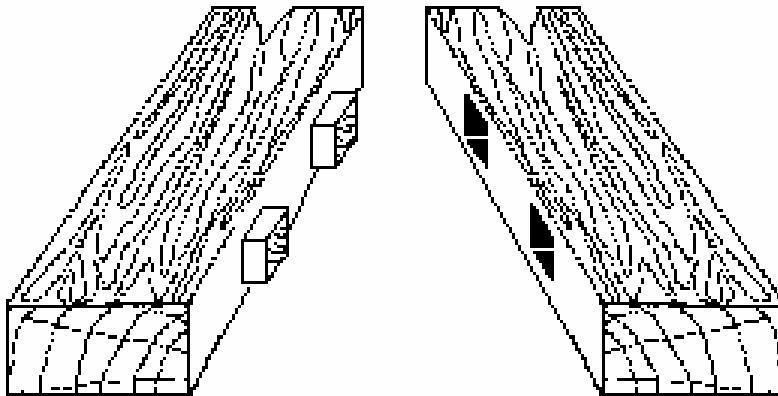
Ensamble es la acción de unir dos o más piezas de madera utilizando adhesivos de diferente origen. Podemos auxiliarnos de tarugos o clavos de madera dura para darle mayor resistencia física a la unión de las piezas.

Lo ideal es que una pieza tenga el menor numero de ensambles conservándose más por que las fuerzas físicas naturales serán menores.

El ensamble permite ahorrar material o soportar una presión o tensión mayor en las piezas.

a) *Ensamble de caja y espiga*

Cambia la dirección de los hilos de la madera. Al unirse dos piezas una mantiene la forma longitudinal. La espiga en unos casos se reduce el tamaño en relación con el grueso de la pieza general. En la otra pieza a contra hilo se le realiza un vaciado para que pueda penetrar la primera. En algunos casos la espiga atraviesa totalmente la pieza y en otros casos se vacía solo medio grueso llamándole espiga ciega. (nota del autor)

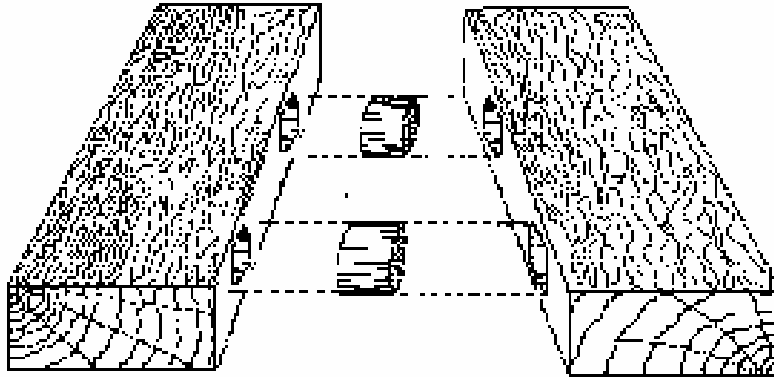


(dibujo del autor)

b) *Ensamble al hilo con tarugos*

Consiste en unir dos piezas del mismo grueso e hilo por medio de tarugos a cierta distancia, dichos tarugos deben ser de un grueso menor al grueso de las piezas y de una madera mucho más dura para que resista la tensión del ensamble.

(nota del autor)

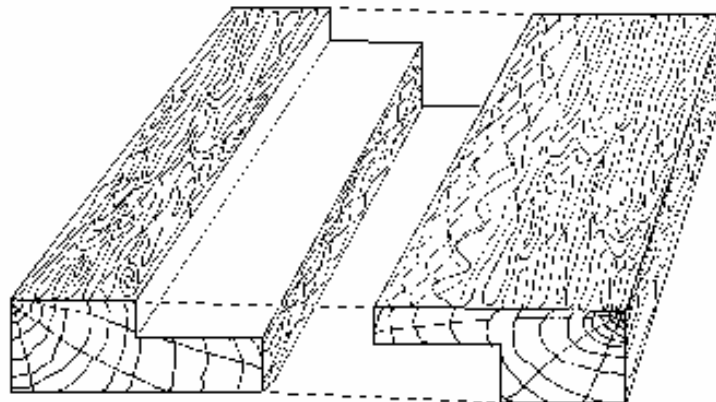


(dibujo del autor)

c) *Ensamble a media madera o rebajada*

Al unir dos piezas verticales de acuerdo al hilo de la madera, se elimina medio grueso de ambas piezas para que puedan ajustarse en la proporción definida.

(nota del autor)

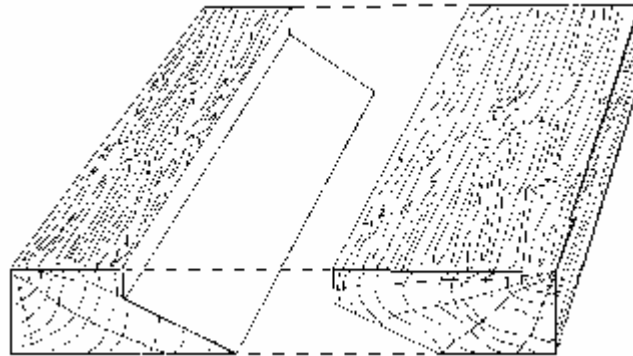


(dibujo del autor)

d) *Ensamble liso en bisel*

Este tipo de ensamble consiste en unir dos piezas de madera realizando un corte de 45° grados en cada lado de las piezas de modo que ajusten perfectamente.

(nota del autor)

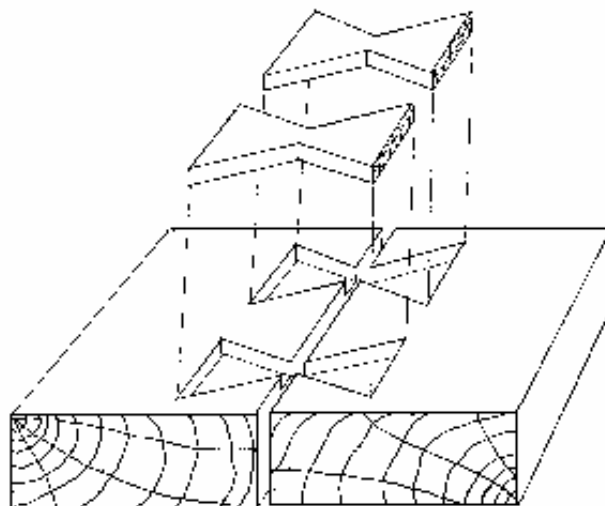


(dibujo del autor)

e) *Ensamble de cola de milano*

Se hace uso de una pieza que se embute sobre dos piezas ensambladas al hilo. Dicha pieza tiene en cada lado la forma de cola de milano, se coloca con el hilo al contrario de las piezas ensambladas; Es una forma fuerte y resistente de uniones angulares. La profundidad de la ranura de la espiga debe ser el $\frac{1}{2}$ grueso de las piezas.

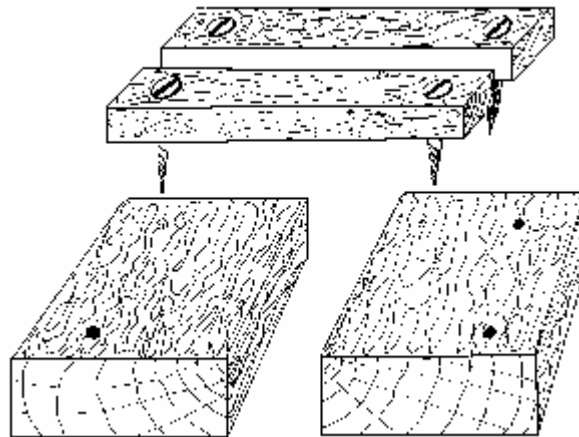
(nota del autor)



(dibujo del autor)

f) *Ensamble liso en cabeza con tarugos*

Se unen dos piezas de acuerdo al hilo de La Madera sobreponiéndoles piezas de madera que le dan firmeza al ensamble en cabeza al hilo de La Madera se hace uso de tarugos de madera o tornillos. (nota del autor)

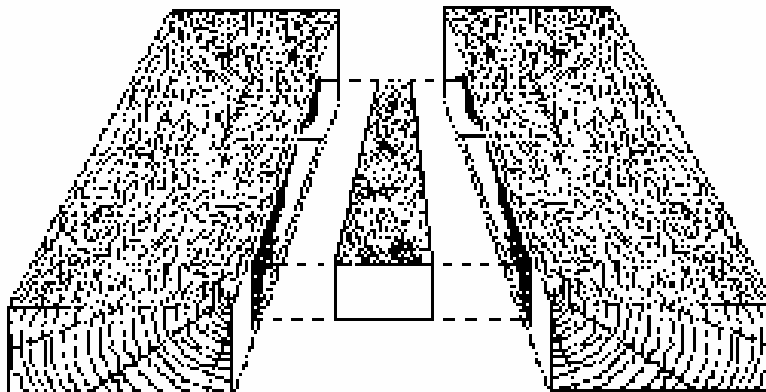


(dibujo del autor)

g) *Ensamble con ranura y espiga*

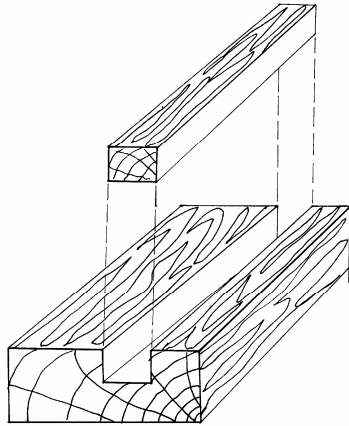
Este ensamble hace uso de una lengüeta de madera, por lo regular dura; se coloca a contrahilo en un vaciado previo a la pieza. Ensamble es similar al de caja y espiga con la diferencia que es de mayor tamaño.

Los travesaños generalmente se usan para darle mayor resistencia a dos piezas ensambladas en las formas descritas anteriormente evitando que sufran deformaciones, grietas, desprendimientos. Se colocan generalmente a contra hilo de las piezas y de un mayor espesor en cuanto al grueso y ancho. Entre los travesaños tenemos los siguientes: (nota de autor)



h) Travesaño cuadrado en ranura o canal

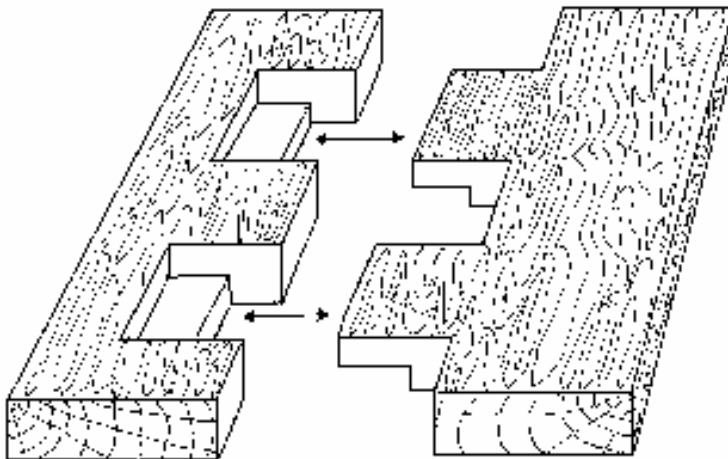
Se realiza una ranura de un tercio de grueso en la pieza que vamos a utilizar esto permite que el travesaño tenga mayor anclaje y por ende mayor resistencia estructural. Se fija por medio de cola de res y tarugos de una madera mas dura para que soporte la contracción física de la pieza. (nota del autor)



(dibujo del autor)

i) Travesaño liso de puntas rebajadas y con talón

Utiliza una forma de espiga a medio grueso con talón para evitar movimientos verticales. Este ensamble es utilizado regularmente para cofres o pequeñas cajas. (nota del autor)

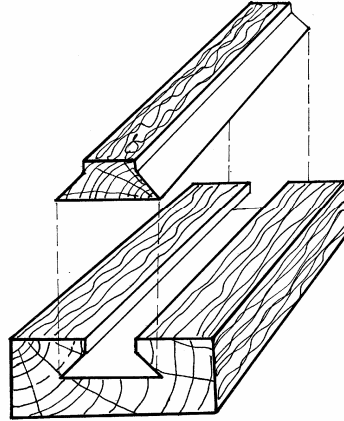


(dibujo del autor)

j) Travesaño liberado con cola de milano biselada

Este tipo de travesaño corre a lo largo de un vaciado en forma de cola de milano el cual no permite que se salga de la pieza a unir. No se le colocan tarugos ni tampoco adhesivo teniendo que estar la pieza perfectamente ajustada.

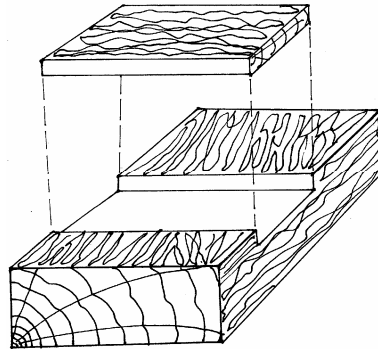
(nota del autor)



(dibujo del autor)

k) Travesaño rígido incompleto

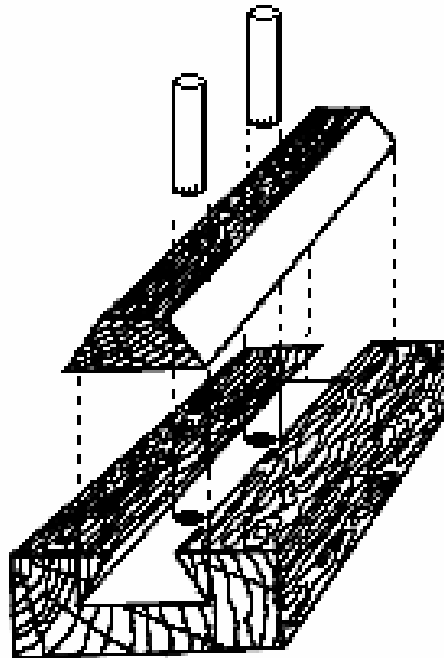
Es una forma de darle resistencia a dos piezas ensambladas por medio de otras de menor dimensión que se embute en un vaciado realizado en las piezas a unir fijándolas con un adhesivo. No se les coloca tarugos ni espigas. (nota del autor)



(dibujo del autor)

1) Travesaño semi rígido liberado

Este tipo de travesaño tiene forma de cola de Milano que corre en un vaciado, que se realiza en la pieza principal con la misma forma, unido por medio de tarugos, no se utilizan adhesivos o encolados para permitirle movimientos de dilatación y contracción. (nota del autor)



(dibujo del autor)

CAPITULO V

Proyecto y elaboración de una imagen

Se sabe que las primeras imágenes realizadas en la Capitanía del Reino de Guatemala fueron hechas por artistas peninsulares que llegaron a estos territorios con el fin de aventuras o en busca de fortuna. Para realizar estas imágenes se auxiliaban de dibujos, grabados o pequeños modelos que llevaban en su equipaje.

“Francisco Pacheco nos habla de los auxilios técnicos que utilizaban los maestros de imaginería para realizar dichas obras ”y de este pequeño modelo lo pasaba al tablero o lienzo grande a veces dibujándolo al ojo a veces por la cuadrícula. Esto usan algunos con no mediano nombre de maestro; así lo vi hacer a valientes escultores para sus historias de piedra o madera con pluma o lápiz”

...A la vez vemos el uso del barro o cera. “Usan muchos maestros antes de hacer las historias en el cartón, hacer un modelo de barro en un plano y plantar en el todas las figuras redondas, para ver los bastimentos de las sombras que de una luz a propósito, se causan” (Vasari,: 16). Más adelante vemos el uso de maniqués, “Vi yo algunos modelos de cera y barro para imitar en sus pinturas y dibujos... y los paños por un maniquí y los desnudos, manos y pies en dibujo por el natural. Domenico Greco me mostró, en el año 1611, una alacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras, y lo que excede toda admiración”.
(Pacheco; 1968: 8)

...Para realizar las primeras imágenes por mucho tiempo se hizo uso de grabados. Aunque las primeras imágenes pasaron a ser modelos originales para realizar las que siguieron en el tiempo, por ejemplo Jesús Nazareno de la Merced, que inspiró a varios artistas para la realización de otras imágenes de nazarenos. El mismo caso es el de San Sebastián de la catedral Metropolitana del que existen verdaderas copias como el que se encuentra en la iglesia de San Jerónimo Baja Verapaz. Refería el maestro Imaginero Santiago Rojas González nacido a fines del siglo XIX, que el dibujo era obligado para quienes se dedicaron a la realización de imágenes así también hicieron uso de pequeños modelos algunos en barro.

(nota de autor)

En el caso de los Imagineros Humberto Solís Soberanis y Esteban Rojas González, utilizaban fotografías, estampas así como imágenes de goznes a las cuales vestían con telas de manta y colocaban en posición necesaria, hincados en algunos casos, si realizaban un misterio de ropaje tallado en posición de adoración al niño Dios. A dichas telas les aplicaban agua cola para que mantuviera la forma y rigidez mientras, duraba el proceso de tallado de la pieza teniendo cuidado especial con los dobleces, caídas y giros con forma de ojo de perdiz que se forman con las telas. Esto les permitía copiar, estudiar o darse una idea de los movimientos de los ropajes. Ambos maestros eran hábiles en el dibujo.

(nota de autor)

Para la realización de un proyecto involucra dos aspectos:

- 1) Se refiere a los requerimientos es decir a todos los recursos y materiales y la información necesaria que presenta la obra por realizar.
- 2) El otro esta íntimamente relacionado a la obra y se trata propiamente de los bocetos o dibujos preparatorios.

a) *Requerimiento:*

Muchos de los recursos necesarios para realizar las obras de imaginería influyen en la calidad y buenos resultados de la misma. En cuanto mejor preparado esté el Imaginero, mejor será la obra, principalmente si ha contado con buenos maestros que le hayan transmitido sus conocimientos y como discípulo los aprovecha al máximo, debe ser inquieto en cuanto al deseo de realizar las primeras practicas lo mejor posible y al auxiliarse de materias que le amplían el conocimiento de las obras artísticas como la historia del arte, dibujo, la pintura, conocimientos matemáticos y análisis de las formas, entre otras.

Es importante contar con infraestructura necesaria que facilite la tarea de enseñanza, aprendizaje, se requiere un ambiente apropiado, buenas herramientas, suficiente material, buenas estampas y modelos así como contar con el apoyo de personas relacionadas con el arte.

b) *Escogencia del tema:*

Muchos de los imagineros realizaban sus obras de acuerdo al pedido de las personas que lo solicitaba, religioso o particular. Debían ponerse de acuerdo en cuanto al tema de la obra a realizar las dimensiones, acabados de la policromía, tiempo para realizarla.

c) *Selección del material:*

Para seleccionar el material para la elaboración de una imagen en madera, se hace uso del sentido de la vista para determinar el estado de las piezas olfato para determinar el olor de la madera principalmente cuando requerimos del cedro y del sentido del tacto para determinar su dureza.

Se debe determinar también su durabilidad así como su susceptibilidad al ataque de agentes xilófagos, químicos, físicos, y biológicos.

CAPITULO VI

La talla

Es la acción directa sobre el bloque de madera para realizar una obra de talla o escultura en madera aunque existen otros materiales en la que podemos realizar la misma acción. En Guatemala popularmente se ha dado en llamar tallador a la persona que hace obras en relieve de diseños vegetales y geométricos ornamentales, principalmente para tableros de los muebles de andas procesionales o para mobiliario doméstico.

Por su parte se le llama imaginero, santero o escultor de imágenes, a la persona que realiza escultura de imágenes de santos.

a) Equipo y herramientas utilizadas en la elaboración de una imagen

Entre las herramientas utilizadas en la época colonial para la elaboración de una imagen existe gran variedad. Se cuenta con una detallada lista levantada en ocasión de la muerte de Diego de Munguía en 1686 entre los que se enumeran los siguientes:

9 hierros de correr molduras	1 bocel
1 par de molduras grandes machos y hembras	2 guillames
2 cepillos redondos	1 tenaza
2 cepillos cuadrados	1 martillo
1 compás grande y 2 pequeños	1 barreno
12 formones cuadrados, chicos y grandes	6 gubias
2 suelas, 1 grande y 1 pequeña	2 garlopas
3 sierras grandes y 1 chiquita	1 lima
1 piedra de asentar	1 canaladas
1 barreno gemal	1 taladro
2 punteras	1 mollejón

Él valor asignado a estas herramientas en el inventario ascendió a 265 ½ reales de acuerdo con el avalúo de una persona entendida de Rabinal, donde falleció Munguía

En la actualidad se hace uso de la misma herramienta. (berlín 1952:32)

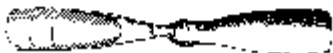
Herramientas utilizadas por el autor para el tallado de madera en imagenes



Formón
De 90°



Gubia
plana



Gubia
revesa con
el filo interior



Formón



Pata de cabra
Formón con
ángulo



Galloniador
Formón en V



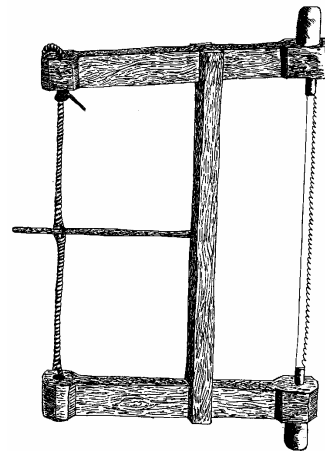
Gubia de
cañon



Gubia



Gubias derecha
con ángulo para
vaciado



Sierra de San José



Mazo



Azuela o zuela



Garlopa de madera

Clavos
de forja



b) *En bloque sin ensambles:*

El buen conocedor sabe que la mejor imagen se realiza en un solo bloque de madera que permite tallar la obra en su totalidad sin ensambles de ningún tipo. Por lo regular en este tipo de piezas se desperdicia mucho material, pero para algunos imagineros tienen la ventaja de demostrar su habilidad técnica. Las imágenes de pequeñas dimensiones son llamadas domésticas, en las que no se hace necesario realizar ensambles.

c) *Piezas ensambladas:*

Se realizan ensambles cuando las dimensiones de las piezas a esculpir, son mayores al bloque con que se cuenta se requiere también ensambles para salientes de ropajes, los basados en otro elemento del bloque central.

d) *Piezas por separado:*

Esto va a depender de la dimensión de la pieza que se va a trabajar, aunque por lo regular, se tallan las manos por separado por razones del hilo de la madera y debido a los gruesos de los dedos.

e) *Selección del material*

La imaginería en madera de Guatemala es mayormente trabajada en cedro. Las características que debe reunir la madera son:

- Mejor hilo de la madera
- Madera de buena consistencia
- Olor aromático
- Acidez que alejan los xilófagos
- Suavidad
- Color
- Que tenga menor humedad
- Debe ser de un árbol en estado adulto
- Las dimensiones adecuadas para no realizar ensambles

Muchos Imagineros trabajan obras en maderas como el naranjo y la caoba procurando reunir las características antes descritas a excepción de la madera del naranjo que se trabaja con humedad por que al secarlas se torna demasiado dura, esta debe secar a la sombra para que no sufra choques térmicos durante el secado y se agriete en forma exageradas dimensiones de la obra deben de ser las apropiadas a la pieza para evitar los ensambles en mayor cantidad.

La escultura se trabaja procurando que el hilo de la madera quede en forma vertical así también las piezas que ensamblamos.

f) Forma de medición:

Se pueden realizar mediciones de longitud y diámetro utilizando cintas métricas, compás, calibradores de grueso, o utilizando el sistema de cuadrícula. También se usa el escalímetro. En algunos casos se hace uso de plantillas en papel o cartón para trabajar en los diferentes perfiles o trabajar con un modelo al tamaño original o para aumentar o disminuir las proporciones de acuerdo a nuestras necesidades.

g) Formas de medición antigua y actual:

De las formas de medición antiguas se sabe por tradición oral que se utilizaban las siguientes medidas: sesma, geme, cuarta, tercia, media vara, tres cuartas, la vara. En los pocos talleres de imaginería que existen en la actualidad aún se utiliza, aunque las personas prefieran utilizar la medida en centímetros.

Antigua	Moderna	Pulgadas
Sesma	0.101 cm.	4 pulgadas
Geme	0.152 cm.	6 pulgadas
Cuarta	0.229 cm.	9 pulgadas
Tercia	0.305 cm.	12 pulgadas
½ Vara	16 7/16 cm.	0418 pulgadas
Tres cuartas	0.686 cm.	27 pulgadas
Vara	0.836 cm.	32.932 pulgadas

(Francisco Caravantes Arévalo, 1975)

h) Primeros trazos y acabados en madera:

Procedimiento de elaboración:

- Se toma un bloque de madera en el cual hace una serie de trazos, que sirven de guía al momento de esculpir. Previamente se ha escogido el tema o figura a trabajar, por medio de grabados, estampas, fotografías, etc.
- Se realiza un desbaste inicial de los perfiles, frontales y laterales de la pieza, con herramientas de dimensiones para el desbastado mayores.
- Seguidamente tenemos el desbaste, en el cual ya existe una definición de las formas, sin llegar a concluir la obra en su totalidad utilizando herramientas de menores dimensiones.

- En el acabado quedan completamente definidas las formas, (pelo, manos, nariz, pies, ropajes, etc.) luego se procede a un pulido con lijas y ya tenemos la escultura en blanco.

En la parte de atrás de la imagen a manera de tapa lleva una pieza de madera ensamblada que cubre un vaciado con la finalidad de restarle peso y mantener la temperatura en la escultura.

En el anterior procedimiento el escultor se auxilia de una serie de instrumentos de su equipo que le permiten realizar la escultura, entre los que tenemos: gubias, formones, azuelas escofinas, mazos, sierras, etc.

Taller del maestro de imaginería (escultor) Esteban Rojas González

i) Piezas en blanco

Se conoce como pieza en blanco a las esculturas de imágenes que aun no poseen la base de preparación ni la policromía pero ya se encuentran pulidos y listas para aplicarle los procesos siguientes de la policromía. Algunas personas le han dado en llamar pieza en blanco a la obra que ya posee la base de preparación blanca pulida.

CAPITULO VII

Bases de preparación

La función de las bases de preparación es servir de soporte a las capas ya sea de policromía, dorado o plateado a la vez que cierra el poro de la madera y nivela su la superficie y así permite corregir pequeñas imperfecciones.

a) Encolado

Aplicación de agua cola sobre la pieza tallada en madera la cual servirá para sostener la base de preparación y la capa pictórica.

b) Enlienzado

Consiste en colocar tela en la junta de dos piezas ensambladas ó grietas. En algunos casos la encontramos en los goznes de los hombros de los sepultados que sirven para escenificar la crucifixión. Para cubrir las piezas móviles de algunas esculturas se usa lino o manta, su función es la de sostener las capas de las bases de preparación y capa pictórica cuando los ensambles tienen su movimiento físico natural de dilatación y contracción de la madera.

c) Plastecido de agujeros e imperfecciones

Esta es una pasta que se hace mezclando blanco de España más cola de res diluido en agua, mezclado con espátulas. Este plaste se aplica en los lugares con imperfecciones que tenga la obra en madera en agujeros naturales o provocados, como en los bordes de los enlienzados.

d) Pulido de la base de preparación

Es un procedimiento muy importante porque de acuerdo al buen logro del mismo es la calidad que se logra en el acabado de la pieza. A la inversa una pieza mal pulida desmerece en su calidad estética. Se utilizan hojas de lija de diferentes números comenzando desde las más gruesas hasta las más finas.

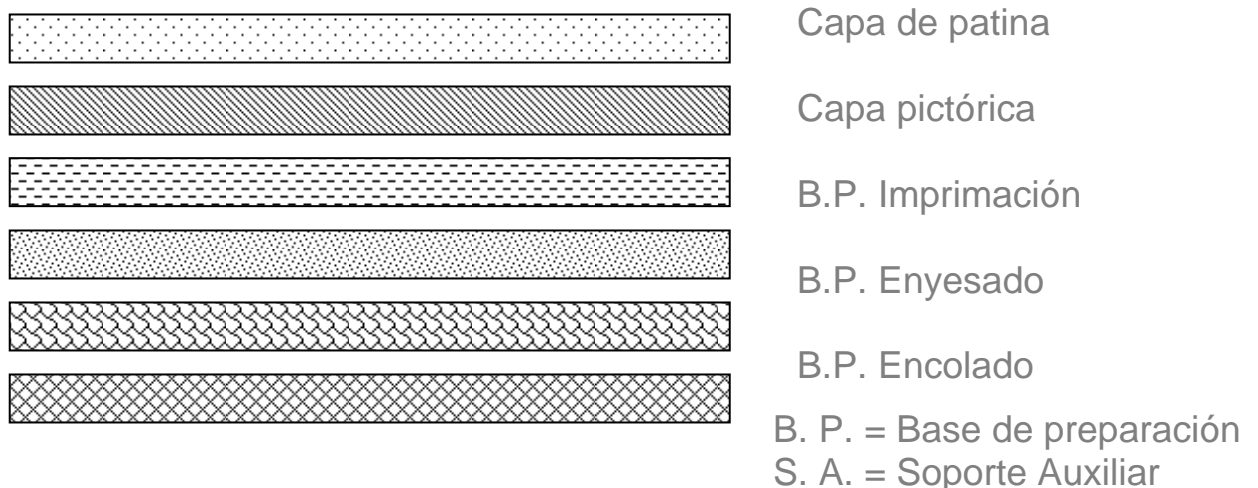
e) **Capas de preparación**

Las capas de preparación consisten en mezclar blanco de España y cola de res diluida en agua templada según la necesidad de dureza. Existe otro tipo de colas que funcionan como aglutinante para la base de preparación se pueden aplicar tres hasta diez capas según sea la finalidad de la misma, ya sea para encarnado o para dorado.

Cortes estratigráficos de soporte y base de preparación y policromía de una imagen tallada en madera con soporte auxiliar de tela



Corte estratigráfico de soporte, base de preparación y policromía de una imagen tallada en madera sin soporte auxiliar de tela



f) El bol

También es conocido como bol de armenia, es una arcilla muy fina que se temple con una cola de origen natural ya sea cola de pez, cola de conejo o cola de res. Existe gran variedad de boles y se encuentra en tonos rojos, que es el más común, pero también hay de colores azul amarillo verde, negro, etc. Su finalidad es de servir de soporte a la laminilla de oro y plata.

g) La siza

Es una preparación de albayalde quemado y aceite de linaza pastosa, líquida o semilíquida. Se mezcla con espátula sobre una paleta y se aplica con pincel para óleo ya sea sobre la base de preparación o la capa pictórica. Su finalidad consiste en servir a la laminilla de oro y de plata, para que se adhiera en forma pastosa siendo utilizada para realizar realces. La técnica de dorado aplicada en esta forma es menos brillante.

h) La imprimación

Está considerada como una segunda base de preparación, después de la capa blanca que es el blanco de España y cola.

Se prepara con albayalde quemado y aceite de linaza y ayuda a fijar la base de preparación y la capa pictórica. Tiene mucha resistencia a la humedad, mezclada con los colores al óleo los fija de mejor manera y ayuda a que sea más rápido su secado.

La imprimación sirve como base de preparación para el encarnado y la siza como adhesivo de la laminilla de oro.

CAPITULO VIII

Capas pictóricas

En las capas pictóricas se utiliza por lo regular, como aglutinante, el aceite de linaza o el albayalde quemado, cuando los pigmentos son en polvo o mezclados con colores de óleo comercial. Otros de los aglutinantes son las colas naturales como la cola de pez, cola de conejo, cola de res. Cuando son colores secos al temple, también se ha llegado a utilizar la clara de huevo.

a) Encarnación

Es una singular preparación pastosa. que se asemejan a la piel humana en las áreas que sea necesario como rostros, manos, pies, o todo el cuerpo como es el caso del niños Dios, Cristo, sepultados etc Se aplica con pinceles de cerda gruesa de tres a cinco capas por proceso las cuales va recibiendo su nombre de acuerdo a como se aplican y a la cantidad de aceite de linaza, y de chan que se emplee.

- Capa lustre
- Medio lustre
- Mate

Por ser una capa pastosa se marca la cerda del pincel dejando huellas. Es aquí donde se utiliza la vejiga de carnero (vejiga urinaria del carnero, previamente preparada) del lado más liso y fino de la misma se frota sobre la capa de color utilizando agua para corregir la pincelada. En este proceso también se aplican los frescores (colores rosados de las mejillas y las del cuerpos) y sombras del rostro manos pies, así tambien se aplican tonos azules desvanecidos por medio de la vejiga.

b) Peleteado

Se le llama así al proceso de pintar cabellos en las cejas, pestañas inferiores de los ojos y bordes del rostro de las imágenes. Esto requiere de mucha habilidad técnica para lograr un buen acabado en cuanto al realismo, procurando que el cabello pintado tenga movimiento y grosor de acuerdo al natural.

c) *Estofe*

Proviene del Francés Etoffe que significa tela, por lo regular se realiza en obras con ropaje tallado las cuales se doran con laminilla de oro de 24 kilates, ejecutando sobre esta diseño al óleo de filigrana o elementos vegetales así como cincelado en los galones, diseños realzados y esgrafiados logrando la sensación de brocados y diseños antiguos.

d) *Esgrafiados*

Mucha de la imaginería Guatemalteca presenta esta técnica la cual permite realizar diseños muy finos. En Guatemala se utiliza la cola de pez, de res, y de conejo para mezclar los colores en polvo.

Esta técnica se utiliza en algunos países como Francia y España, se realiza sobre la superficie de la laminilla de oro y se utiliza clara de huevo mezclado con pigmentos en polvo y cola de res. Aplicando con pincel fino, se cubre toda la superficie, cuando ya a fraguado el color se hace uso de un instrumento de madera dura con punta aguda que nos permite eliminar el pigmento donde se requiere y realizar diseños de elementos geométricos vegetales o simplemente líneas longitudinales, dejando al descubierto el dorado.

e) *Temple*

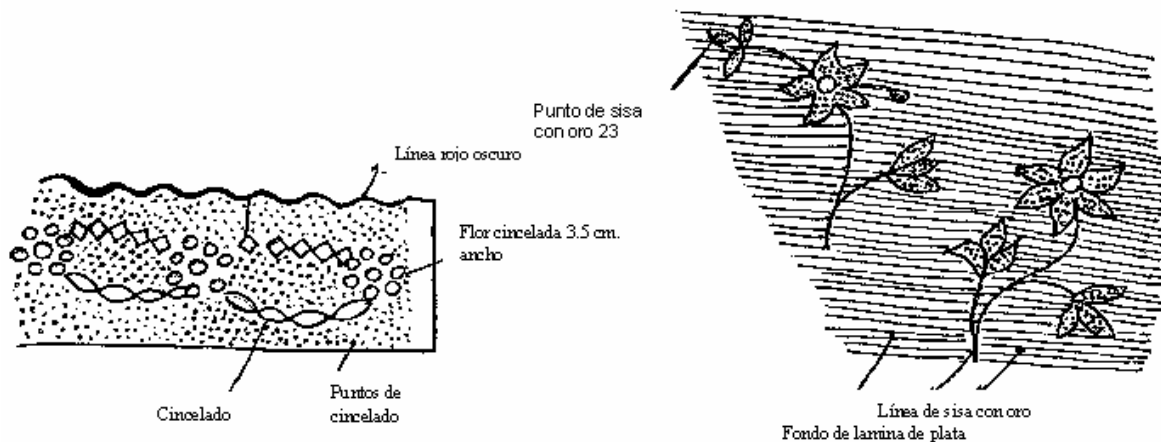
Es un preparado de colores en polvo mezclado con diferentes aglutinantes de origen animal como cola de pez, cola de conejo o cola de res. Por lo regular este tipo de preparación da tonos mates que se utilizan en los diferentes ropajes de las obras policromadas.

f) *Cincelado*

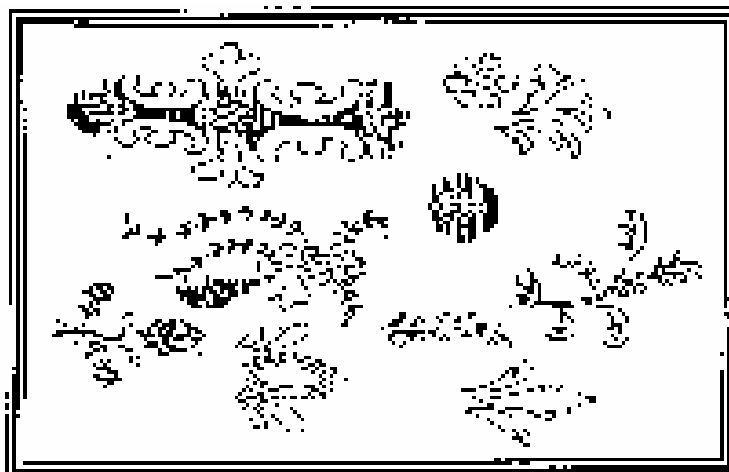
Es otra manera de decorar los galones de las obras de ropaje tallado haciendo uso de cinceles que se golpean con un pequeño martillo. Generalmente se realiza en piezas laminadas con oro puro con la técnica del dorado al agua. Existen de diferentes formas de cinceles:

- Círculos
- Un punto
- Varios puntos
- Medias lunas
- Conjunto de líneas
- Forma de petate
- Rombos
- Triángulo

En algunos casos se mezclan las diferentes formas y por lo regular se usa en los galones de los ropajes.



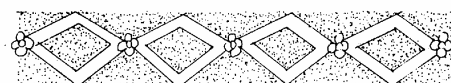
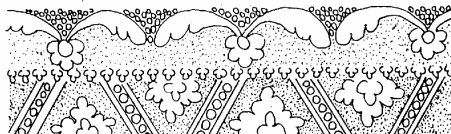
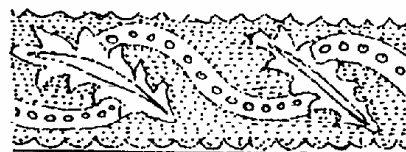
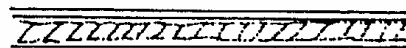
Diseños elaborados con diferentes formas de cinceles como complementos de estofes





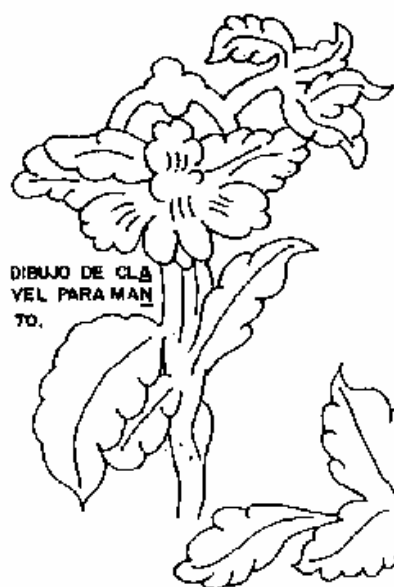
Diseños recopilados por Jorge Alberto Carias Ortega autor de la Presente Tesis

Diseños vegetales y geométricos elaborados con cinceles la técnica del esgrafiado como complemento de estofes en imágenes de ropaje tallado

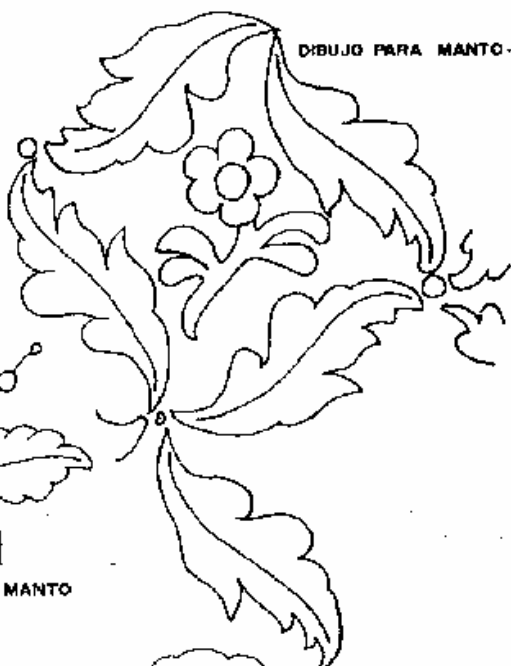


Diseños recopilados por
Jorge Alberto Carias
Autor de la presente
Tesis

Dibujos para hacerlos cincelados con oleos o esmaltados



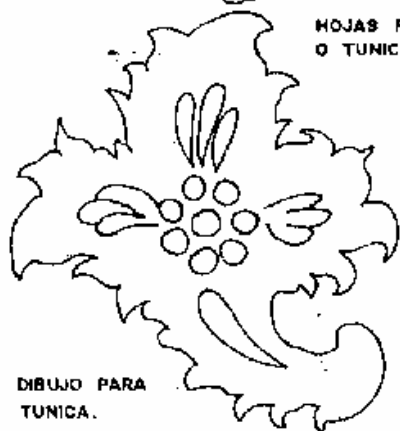
DIBUJO DE CLAVEL PARA MANTO.



DIBUJO PARA MANTO.



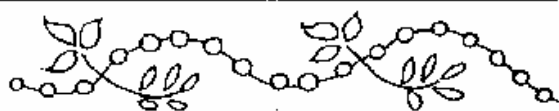
HOJAS PARA MANTO O TUNICA.



DIBUJO PARA TUNICA.



DIBUJO PARA GALON.



DIBUJO PARA GALON.



DIBUJO PARA GALON.

S. XVIII

g) Esmaltes o barnices coloreados

Se conoce como esmalte al barniz mezclado con un poco de color al óleo aplicado sobre la laminilla de oro. Debido a la brillantez del esmalte, por ser metálico, nos brinda un color traslucido, parejo agradable a la vista. Regularmente ha sido usado para los forros de las túnicas.

h) Realce

Se conoce como realce a la decoración realizada sobre la obra policromada dorada o plateada. Tiene cierto volumen y puede ser palpado. Se usa en diseños geométricos y vegetales de las vestiduras talladas de las imágenes. Se utiliza para preparar albayalde quemado y aceite de linaza en forma pastosa. Se aplica con pincel fino para espesar esta preparación, se puede utilizar blanco de España, también sirve como adhesivo para fijar la laminilla de oro y plata. Se encuentran en túnicas, en mantos, cuellos, galones, puños, cofias.



i) Filigrana

Se conoce como filigrana a la técnica de realizar diseños de pequeño tamaño en forma abundante en los ropajes de las imágenes talladas en madera. Se puede realizar con el esgrafiado o con pintura al óleo con diferentes motivos.

Es llamada así a la decoración menuda realizada en los ropajes. Generalmente son diseños vegetales como hojas, flores, figuras geométricas, etc.

CAPITULO IX

Elementos adicionales que se adhieren a la obra**a) *Atributos***

Accesorios típicos que acompañan a un personaje y que les caracteriza. Los atributos se emplean en el arte religioso, mítico o conmemorativo de numerosos países, así los dioses, los genios, los santos, las artes, las ciencias, las virtudes y los vicios así como los soberanos, tienen sus atributos.

Los atributos son elementos propios de cada imagen que las identifica en muchos de los casos, el personaje lleva. Encontramos atributos de acuerdo a elementos o circunstancias en las cuales los santos durante su vida, o por las jerarquías de las cuales ha estado investida, o por elementos que han servido de martirio o tortura. Así la imagen de Santa Catarina es acompañada de una rueda con cuchillas la cual sirvió para su martirio. San Agustín vestido de obispo, viste los ropajes propios de su jerarquía sostiene un libro en la mano izquierda, el cual simboliza que fue un gran escritor y es considerado uno de los doctores de la iglesia. Así también la imagen de San Andrés sostiene una pieza en forma de X, elemento de su martirio.

- *Resplandores, coronas y báculos*

Son elementos que nos permiten analizar iconográficamente muchas veces las imágenes o saber su jerarquía. Los resplandores, coronas o los báculos son elementos que complementan la imagen iconográfica e iconológicamente. Requiere de la participación de hábiles plateros que realizan en muchos casos, verdaderas y valiosas obras de arte en plata pura y oro puro, complementada con piedras preciosas.

En la actualidad existen personas que se dedican a realizar resplandores en latón y hojalata dorada, utilizando pedrería de fantasía e imitando piezas valiosas de plata y oro.

(Lujan, Alvarez; 1993: 191)

b) *Aspecto técnico para la elaboración de las pestañas de pelo natural*

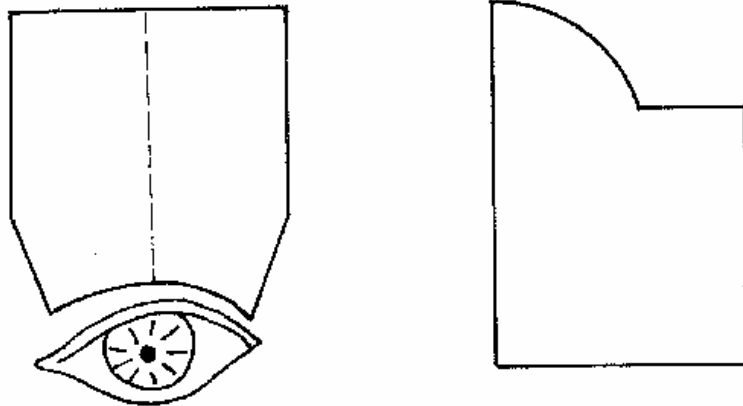
En Guatemala la mayoría de las imágenes poseen pestañas de pelo natural. La forma de elaborarlas es bastante delicada y necesita de mucha paciencia. A continuación se ofrece el proceso, el equipo mínimo necesario y los pasos que se necesitan para su elaboración.

Equipo y Material

- Tijera
- Pincel
- Cuchilla
- Gubia acorde al tamaño de la pestaña
- Tabla pequeña de fondo blanco
- Pequeño bastón de madera dura con punta plana
- Cera negra de abejas
- Cola blanca o cola de res
- Papel delgado o de bajo calibre
- Garra o piel seca de la parte baja de la pata de res, en color negro, café o blanco

Paso 1

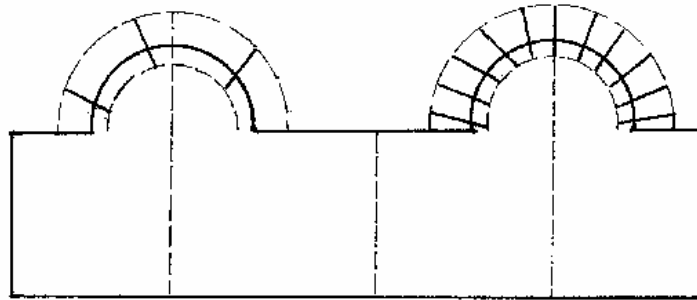
Procedimiento: Se toma una pequeña pieza de papel el cual se dobla, según lo muestra el punteado y con las tijeras se realiza un corte en forma de un cuarto de circunferencia al abrir él dobles se observa que nos queda media circunferencia, esto se va ensayando en el ojo hasta que da la medida del párpado superior. Esto es el molde inicial.



dibujos de autor

Paso 2

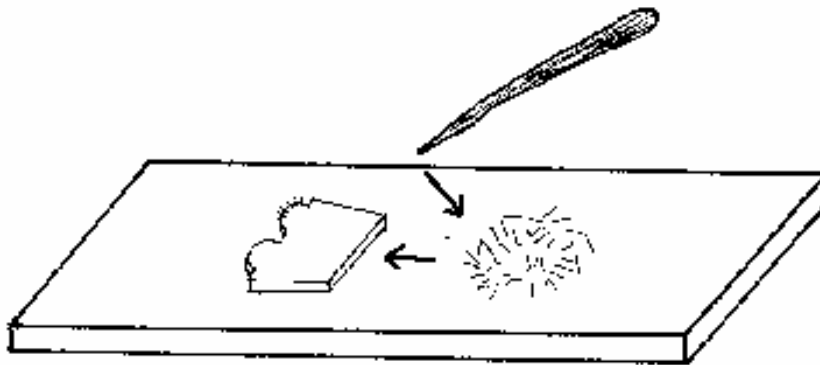
Se toma otra pieza de papel, de acuerdo al tamaño de los ojos, se realiza dobleces tal como lo indica el punteado. Luego se efectua corte de un cuarto de circunferencia en la hoja con el molde (del paso 1), se continua ensayando la medida para que quede al tamaño deseado. Al desdoblar la hoja queda media circunferencia.



dibujos de autor

Paso 3

Se coloca la hoja, como se indica en el paso 2, sobre un tablero con fondo blanco, se le aplica cera de abeja en los bordes del medio circulo y se fije al tablero.



dibujos de autor

Paso 4

Se toma la garra o cuero de la res (preparada con anterioridad) y con una cuchilla se realiza un corte sobre el cabello, de acuerdo al largo y a la cantidad de pelo necesario, se deja caer sobre la parte blanca del tablero.



dibujos de autor

Paso 5

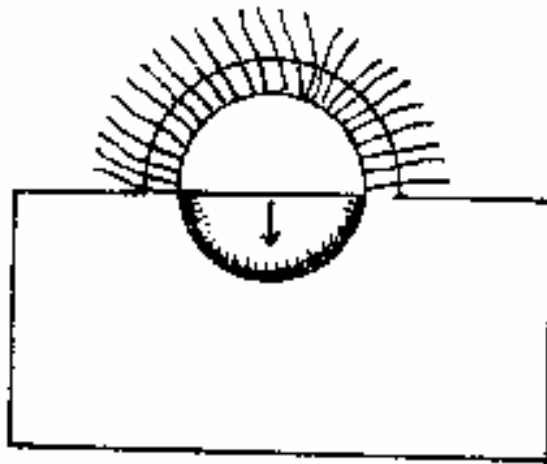
Con una punta de madera dura, se toma el cabello tal como lo muestra la gráfica la parte gruesa del cabello se pegara sobre la cera y la punta quedara liberada y del largo deseado, siempre formando una media circunferencia en la cual se colocan varios cabellos como guías. Se colocan intermedios hasta llenar completamente el medio circulo,



dibujos de autor

Paso 6

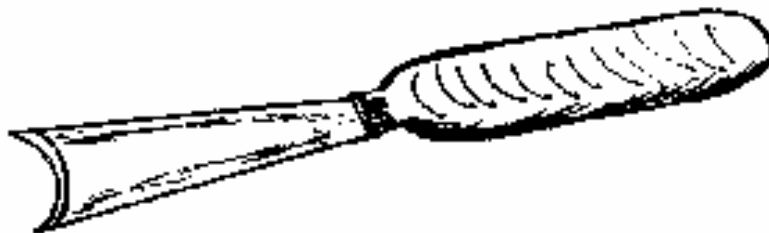
Ya que se ha pegado todo el cabello se retira del tablero. Sobre una base de madera dura o un vidrio y con una gubia que tenga el tamaño del medio círculo, se corta, como lo muestra el dibujo 4, doblando la parte que nos interesa hacia adentro, (ver mismo dibujo y como lo indica la flecha).



dibujos de autor

Paso 7

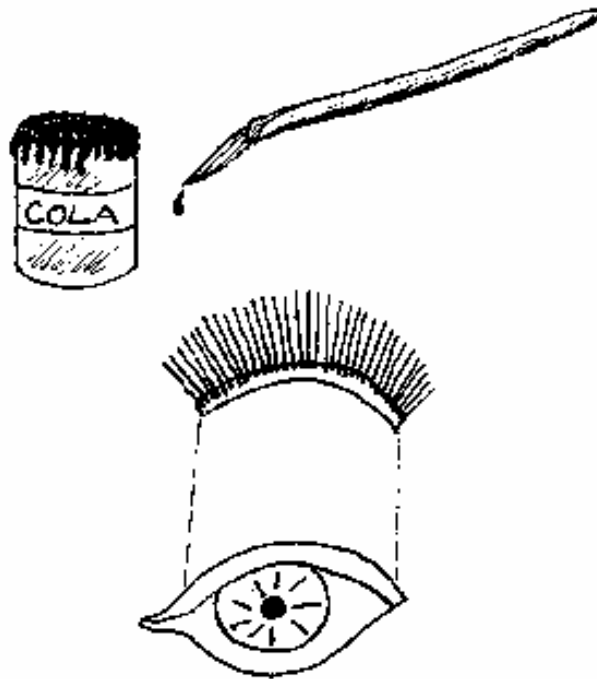
Con una cuchilla se cortan los extremos, donde todavía esta fija a la hoja.



dibujos de autor

Paso 8

Ya cortada en esta forma la pestaña, se aplica con un pincel fino, cola blanca o de res, en el borde del párpado superior del ojo. Con otro pincel más grande y con mucho cuidado se coloca la pestaña también impregnada de cola y con la punta de la cuchilla se va presionando hasta que quede pareja.



dibujos de autor
(nota de Autor)

c) ***Cabellera o peluca***

Es un elemento adicional que llevan muchas de las imágenes de vestir. Existen personas especializadas para la elaboración de las mismas, personas que han conservado este tradicional arte de generación en generación y a las cuales no se les ha prestado mucho la atención.

- *Materiales de manufactura*

Para muchas mujeres jóvenes era un privilegio donar su cabello cuando había crecido lo suficiente para la elaboración de una cabellera de una imagen, por lo tanto permitían que este creciera lo suficiente. Con los debidos cuidados, para que no se estropeará, es y era muy codiciado el cabello castaño, para la elaboración de las cabelleras de los Nazarenos, María Magdalena, Virgen de misterio etc.

En la actualidad la adquisición del pelo para la cabellera se realiza en salas de belleza o con jóvenes donantes, aunque también se utiliza el cabello sintético, el cual es menos durables. Otros materiales utilizados en la fabricación de cabelleras, son el hilo, tela de color negro, la cola de pez, la linaza, aerosoles y fijador.

- *Elaboración*

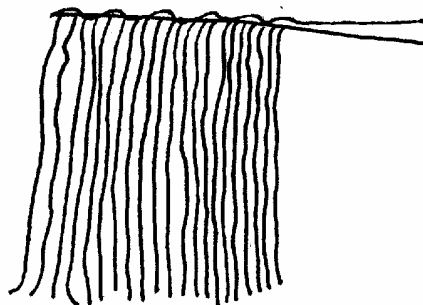
La elaboración de una cabellera requiere de gran paciencia y habilidad. Se teje el cabello a todo lo largo de una franja de hilo. El tejido se hace a razón de las diferentes caídas o niveles que presenta una cabellera, como es el caso de la cabellera para un Nazareno que presenta diferentes niveles.

El cabello ya tejido tendrá que fijarse a una especie de gorro de color negro, acorde a la medida de la circunferencia de la cabeza de la imagen, luego se procederá a hacerle sus respectivos canelones. Los canelones se preparan con cabello enrollado en un canuto cilíndrico de tusa cocido como cohetes, donde se amarra el cabello en dos extremos, seguidamente se aplica fijador.

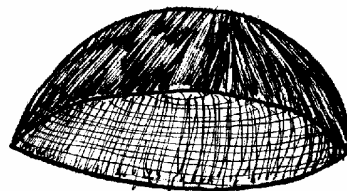
Anteriormente se utilizaba como fijador la semilla de linaza, actualmente se utiliza la cola de pez o grenetina, siendo esta una gelatina sin color ni olor, pero también se emplean los aerosoles y fijadores industriales. Es importante saber que entre mas tiempo se mantiene una cabellera con sus tusas, o cohetes, mas tiempo mantendrá la forma de los colochos o canelones. Esas tusas, al momento de quitarlas se corta por el extremo inferior y presionando el canelón con los dedos se retira hacia afuera la tusa, quedando la forma cilíndrica.

Pasos para la elaboración de una cabellera

Tejido de cabello



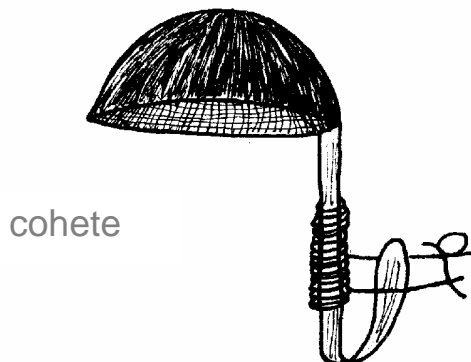
Gorro de tela de color negro



Cabellera terminada



Fijado de cabello tejido al gorro



cohete

CAPITULO X

Diferentes tipos de imágenes según su soporte

En Guatemala para realizar imaginería, se han utilizado diferentes materiales y técnicas constructivas, en algunos casos aprovechando la materia prima existente en el medio y, en otros casos, teniendo que importar el material que no se produce intensamente como la laminilla de oro de 24 kilates o la laminilla de plata, el bol así también se emplea equipo como piedras de ágata, pinceles ojos, de vidrio etc.

Las diferentes técnicas de fabricación de imágenes son aplicadas de acuerdo a las necesidades de uso. Las imágenes procesionales por ejemplo son realizadas en su mayoría para vestir, ya sea de goznes o de bastidor por su bajo peso. También están las imágenes de ropaje tallado que por su peso residen en capillas, iglesias o casas particulares.

a) *Caña de maíz*

En Guatemala la imaginería en caña de maíz como soporte no prolifera, debido a lo delicado del material. Su conservación requiere de bastante estudio. En escritos de la época colonial encontramos que se menciona esta técnica de origen Pre-hispánico. Se destaca su producción en el área de Chiapas y Tabasco (México).

La forma como se trabajó esta imaginería es bastante parecida a la técnica empleada, para la elaboración de la imaginería de ropaje encolado. Aquí cual el soporte era el maguey; y consiste en la unión de varias piezas por medio de aglutinante de res. Al tener el bloque se procedía al tallado de las formas, quedando una escultura en blanco que recubría, con tela y plaste o terminaban de modelar las formas con estuco, luego la pulimentaban y le colocaban una capa de preparado muy fina a la cual aplicaban policromía.

De los ejemplos de estas imágenes sobresale el Cristo de las Animas en el templo de San Francisco en la Antigua Guatemala, también la del Señor Sepultado del templo de Santa Catarina de la ciudad de Guatemala.

(Lujan, Alvarez; 1993: 194)

b) Amatle

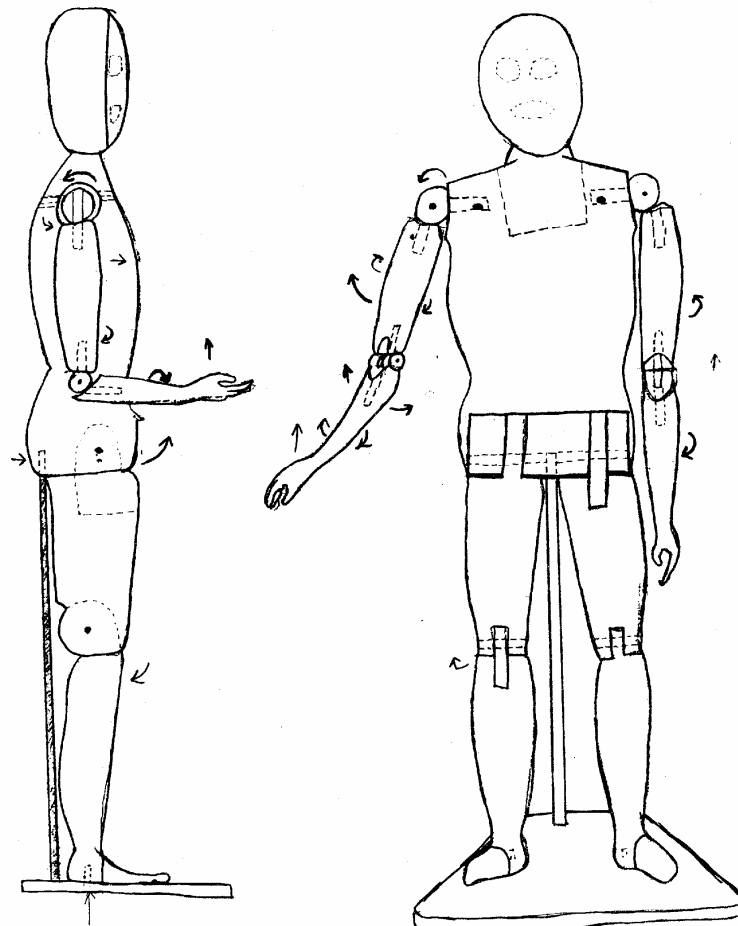
Es una, fibra o pliego de origen vegetal parecido a la corteza de la palma. La técnica del amatle es de origen Pre-hispánico. Según algunos autores sigue el principio las imágenes de la caña de maíz, en el cual encontramos un soporte de madera, con los pliegos del amatle y modelando la forma con plaste.

Entallado y pulido el soporte se aplica las diferentes capas de preparado y policromía. Esta imaginaria no se conoce, solamente en el área de México.

c) Imagen de vestir o de goznes

Cuando hablamos de imaginaria de vestir nos viene a la mente una escultura a la que le colocamos ropajes.

Movimientos de goznes en una imagen de vestir,
las flechas indican la dirección



Dibujos de Autor

Este tipo de escultura nació por la necesidad de dar un mayor realismo a las representaciones de los santos en las escenificaciones que se montan en altares, procesiones, etc. Estas escenificaciones requieren las imágenes la colocación de esculturas en diferentes posiciones, para lo cual funcionan articuladas o de goznes; que también tienen encontramos movimiento en las manos, torso, pies, etc. Estas imágenes presentan una serie de ensambles, algunos fijos en la parte del torso.

Existen ejemplos de arcángeles, ángeles y otras imágenes que tienen una serie de goznes que permiten el movimiento de la cabeza por medio de articulación en el cuello, en el torso y la cintura.

La bola ensambla al cuerpo u hombro, con su respectivo movimiento. El paletón ensambla a la bola sostenida por un tarugo, la otra parte del paletón al antebrazo, por un tarugo que no permite que salga el paletón.

Otro paletón une al codo o antebrazo sostenido por otro tarugo que no permite que salgan.

La otra parte del paletón ensambla con el brazo y está sostenida por un tarugo que no permite salir, no obstante posibilita giro y todo lo cual permite mover el brazo hacia arriba y hacia abajo.

En la parte baja de tórax existe otro gozne que recibe a los muslos y también sostenido por un tarugo que no permite que salga, esto permite poder sentar a las imágenes.

Otro ensamble a la altura de las rodillas, permite encajar los muslos y es sostenido por un tarugo. Este gozne permite levantar los pies a las imágenes.

Toda la escultura esta sostenida por una base en forma de azadón que la sujeta sin que se note su presencia.

Se podría decir que la mayor cantidad de goznes son ensambles de caja y espiga de forma cuadrada y / o redonda.

Dentro de la imaginería de vestir encontramos también las imágenes de bastidor, en la que el torso de la imagen está sostenido por cuatro reglas ensambladas en una peña, teniendo movimiento solamente en los brazos o en los codos.

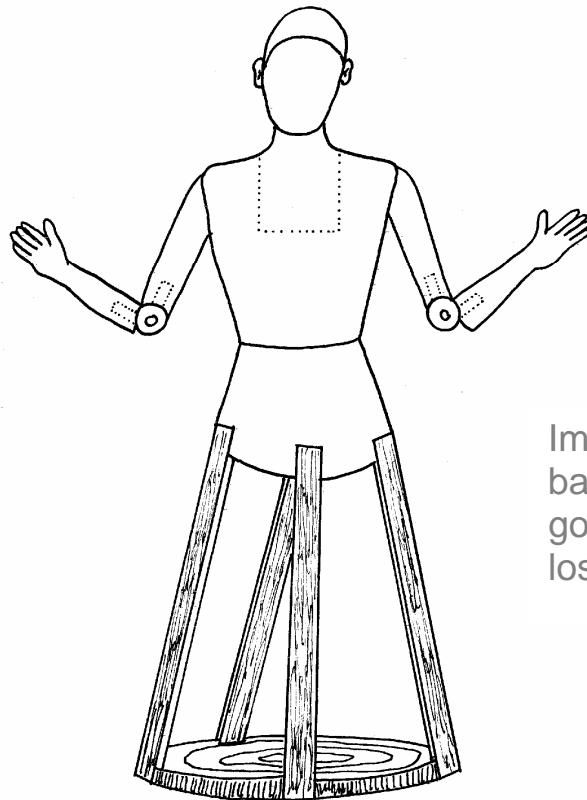


Imagen de bastidor con goznes en los brazos

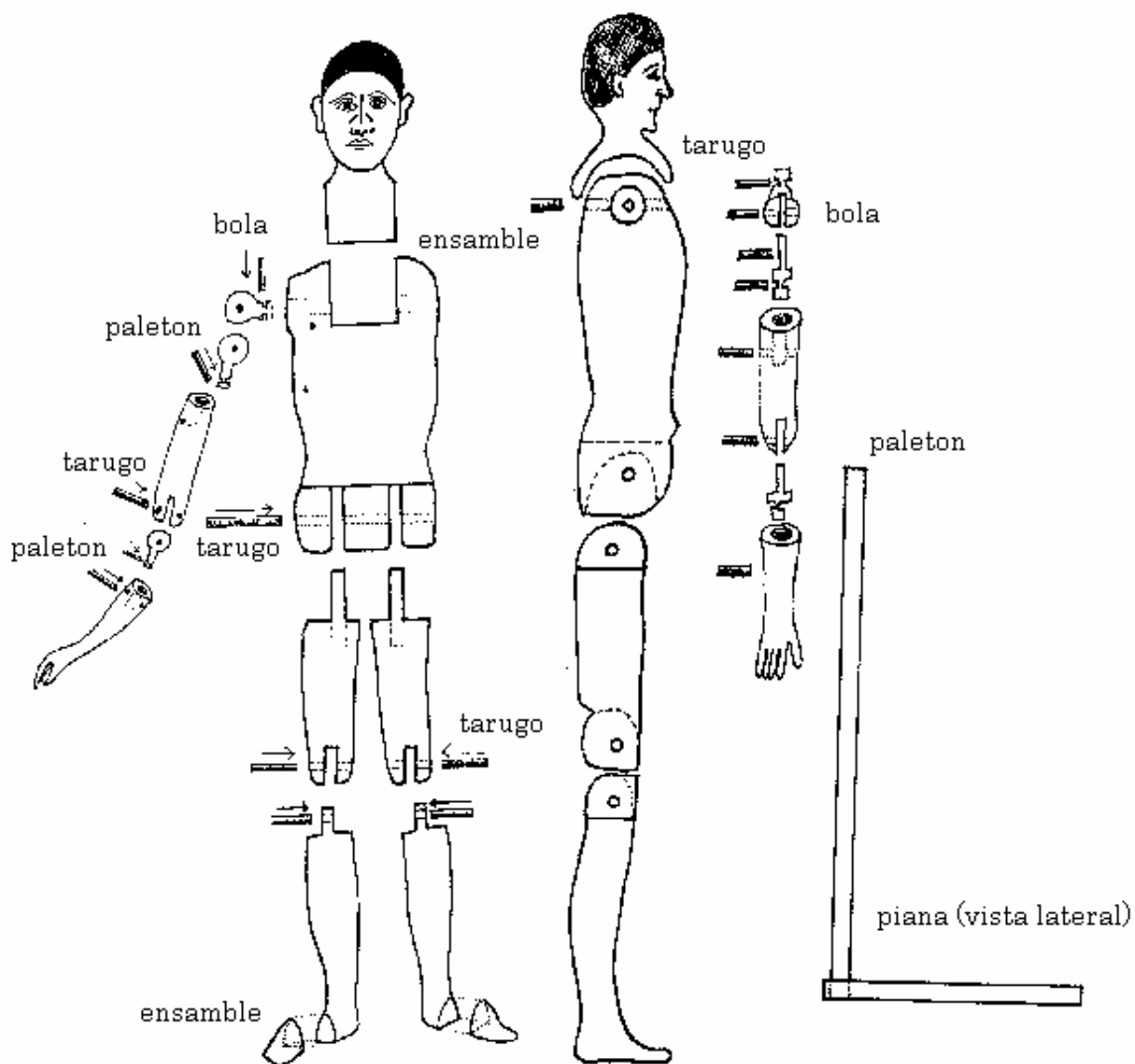
En Guatemala existen muchos ejemplos de imágenes de vestir entre ellas: los Nazarenos procesionales, la Virgen de Dolores, San Juan, María Magdalena.

En varios pueblos de Guatemala se acostumbran colocar ropajes a imágenes que tienen tallado su ropaje en madera, esto con el objeto de darle mayor realismo a las imágenes. Esta practica existe en pueblos como:

Concepción Sololá, Santa Catarina Palopó y otros donde se acostumbran a vestir a los Cristos con el traje típico de la región. Un lugar que llama la atención, por la gran cantidad de Cristos, es Concepción Sololá, donde visten las imágenes con traje típico.
(nota de autor)

Dentro de la imaginería de goznes o articulada encontramos una serie de ensambles móviles, en donde la pieza que encaja no sale por estar sostenida por un tarugo, que corre por una ranura. La cabeza ensambla al cuerpo o tórax, esta va completamente fija con cola.

Diferentes secciones y ensambles de una imagen articulada o de goznes



- *Las capas de preparado y policromía:*

Las capas de preparado y policromía (partes encarnadas) de una imagen de vestir van aplicadas principalmente en las partes más visibles.

El procedimiento es el mismo que se utiliza para una escultura de bulto con la diferencia de que al resto del cuerpo, en su mayoría, se le aplica un color en tono azul o rosado. El azul por la conexión o relación con lo divino o el cielo, el rosado por la pureza.

Muchas de las imágenes de vestir usan cabellera o peluca y son pocas las que tiene cabello tallado.

d) *Imagen de ropaje encolado:*

Esta técnica se utiliza en algunas imágenes de la América del Sur, especialmente en el Perú, en Guatemala existen ejemplos con esta técnica.

Por lo regular se sigue el principio de la imaginería de goznes aunque en este caso no tiene movimiento alguno, a la escultura en madera o en blanco se le forma el ropaje con tela de lino, manta, a la cual se le va aplicando con pincel agua y luego cola diluida, quedando las caídas y pliegues en la forma que se desea. Al momento de secar la tela se torna rígida permitiendo aplicarle todas las técnicas de la base de preparación y policromía como se hace en la escultura de ropaje tallado, incluso dorado plateado, esgrafiado, etc. En Perú este tipo de imágenes es trabajada en maguey y usa como aglutinante la cola del gigantón (variedad de cactus). (Lujan, Alvarez; 1993: 194)

e) *La imaginería de ropaje en lamina maciza de plata o de oro:*

Este tipo de esculturas es similar a la de ropaje tallado con la única diferencia que en la parte de los ropajes se le coloca lamina maciza de plata mucha de la cual esta incluso. Esta lámina de plata presenta frecuentemente las técnicas de repujados y cincelados en sus diseños, Buenos ejemplos de estas imágenes se encuentran en la catedral de Quetzaltenango en las imágenes del Padre Eterno y San Miguel en la iglesia de Chiantla, departamento de Huehuetenango, en la Virgen de Candelaria fechadas en el año de 1700.

La forma en que van adheridas estas láminas de plata a la escultura es por medio de clavos de plata. La técnica de las bases de preparado y policromía son las mismas de los otros tipos de esculturas. (nota de autor)

Existen también ejemplos de esculturas que son solamente de lámina de plata policromada, como lo es la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo, de la ciudad de Guatemala, donde toda la escultura está sostenida por cuatro soportes de madera, fijados a la base y el resto es lámina maciza policromada.

- *La técnica de los repujados y cincelados:*

Existen unos instrumentos en madera o metal en diferentes formas, con los cuales se va empujando por la parte de atrás una lámina de plata, apareciendo en el frente los diseños que hemos trazado por medio de una punta metálica fina. Esto depende del espesor o grueso de la lámina, ya que habrá necesidad en algunos casos de utilizar el martillo o mazos para golpear los repujadores para lograr las profundidades que necesitamos en los diseños.

Antiguamente se emplean formas específicas con los diseños en bloques de madera dura o metal, donde solamente golpeaban la lámina para que aparecieran las diferentes formas de rosetones, hojas, símbolos o atributos, figuras humanas o elementos vegetales.

Cuando se termina con los repujados se realizan los cincelados, utilizando pequeños o grandes cinceles metálicos con puntas que presentan diversos diseños. Esto se trabaja basado en punteado, y se utiliza en los ropajes de lamina maciza.

f) *La imaginería de alabastro*

Son pocos los ejemplos de escultura esculpida en alabastro, en general encontramos piezas policromadas adosadas a soportes de madera talladas únicamente del rostro, manos y / o pies, especialmente en imágenes de la Pasión, de la Soledad, San Juan y María Magdalena, entre otras.

Las únicas piezas completas pero en pequeñas dimensiones son las esculturas de los Niños Dios, Por ser el alabastro un material muy delicado y difícil de encontrar su conservación y / o restauración requiere de mucho cuidado no solo en los métodos a emplear sino en su manipulación.

Estas esculturas carecen de base de preparación y solo existe color para puntos muy localizados como en el cabello, retoque, frescores, etc.

g) *La imaginería de marfil y hueso*

En Guatemala existen muy pocos ejemplos de imaginería en marfil, debido posiblemente a lo difícil de encontrar la materia prima y a la dureza del material.

La poca imaginería que encontramos son representaciones de Cristos o en piezas adosadas a esculturas de bulto en el rostro, manos o pies y en imágenes como: la Virgen de Dolores, Soledad, San Juan, María Magdalena, etc.

En el caso de esta imaginería las proporciones son casi siempre menores.

El hueso de res también sirvió de soporte para algunas imágenes de pequeñas dimensiones, tal vez con el afán de imitar el marfil, existen muy pocos ejemplos de esta imaginería.

Generalmente estas esculturas llevan poca policromía localizada a los planos del cabello, retoque, frescores, etc.

h) *La imaginería en arcilla cocida*

En la época colonial se trabajaron varias imágenes en arcilla cocida, muchas de ellas llevan policromía y otras son monocromas, se utilizaban especialmente para las fachadas de iglesias. Son muy contados los ejemplos de estas imágenes que existen dentro del culto popular, aunque se ha sabido que en otros países latinoamericanos sí existen muchos ejemplos de la imaginería trabajada en esta técnica.

El proceso principal es el de modelar la escultura que se desea en arcilla o barro, luego de terminada o pulida sufre una quema o cochura teniendo un segundo pulido donde se le aplican las capas de preparado al igual que en la escultura de bulto y luego la policromía, mucha de esta policromía fue aplicada con la técnica de la caseína para que soportará la intemperie o en otros casos se aplicaba rapadura (dulce de caña) con leche como amalgama para ser mas resistente el material.

i) *Imagen de materiales mixtos*

Se encuentran imágenes elaboradas no solo en madera, sino que con el uso de otros materiales como: el metal... para elaborar ciertas partes de una pieza, por ejemplo: imágenes como la de San Pedro que se encuentra en el Consejo de Protección de la Antigua Guatemala, con el cuerpo de madera y cabeza de plomo, San Juan y María Magdalena con cuerpo o ropaje en madera y el rostro, manos y pies de marfil, ejemplo, La Virgen de Dolores que se encuentra en el Museo Popol Vuh. San Carlos de Borromeo que pertenece a la iglesia del municipio de San Raymundo está elaborado con ropajes de lino encolado apoyado en una armazón de madera con el rostro, manos y pies tallados en madera.

CAPITULO XI

Diseños mas utilizados en la decoración del estofe en los ropajes de la imaginaria guatemalteca.

Analizando los diseños utilizados en los ropajes de las imágenes con estofe, muchos se repiten en las diferentes épocas. Aplicados tímidamente en las primeras imágenes que se realizaron en estas tierras. La sencillez es clara. Llegando a recargarse en los siglos siguientes con una gran gama de diseños vegetales y geométricos. Algunos de los diseños vegetales eran traídos de España agregando posteriormente la flora existente en el medio guatemalteco.

Sorprende la representación minuciosa y llena de fantasía de los textiles. Imitan los diseños de costosos vestidos del siglo XV; Las sedas y brocados de magníficos colores, con ricos diseños tornasoles.

Los artistas trataron de representar el efecto óptico peculiar de estos tejidos dándoles el juego de la luz, creado en los distintos materiales, utilizando las diferentes técnicas especiales enriqueciéndolas y desarrollándolas a lo largo del tiempo. Los artistas hacían gala de ingenio y creatividad. Cada diseño se aplica de acuerdo a la advocación de la imagen teniendo un simbolismo particular.

Elementos vegetales

- Hoja de acanto
- Rosas
- Crisantemos
- Dalias
- Azucenas
- Vainas de fruto redondo
- Pensamientos
- Frutos del granado
- Higueras
- Uvas y parras
- Cartuchos
- Chatias

Elementos geométricos

- Círculos
- Cuadrados
- Triángulos
- Líneas
- Puntos
- Romboides

En muchos de los casos los elementos vegetales corresponden a los ropajes y los diseños geométricos a los galones o bordes de los ropajes aunque se les puede encontrar en forma mixta y los colores dependen del tipo de imagen de que se trate. Ejemplo:

- *Hoja de acanto*

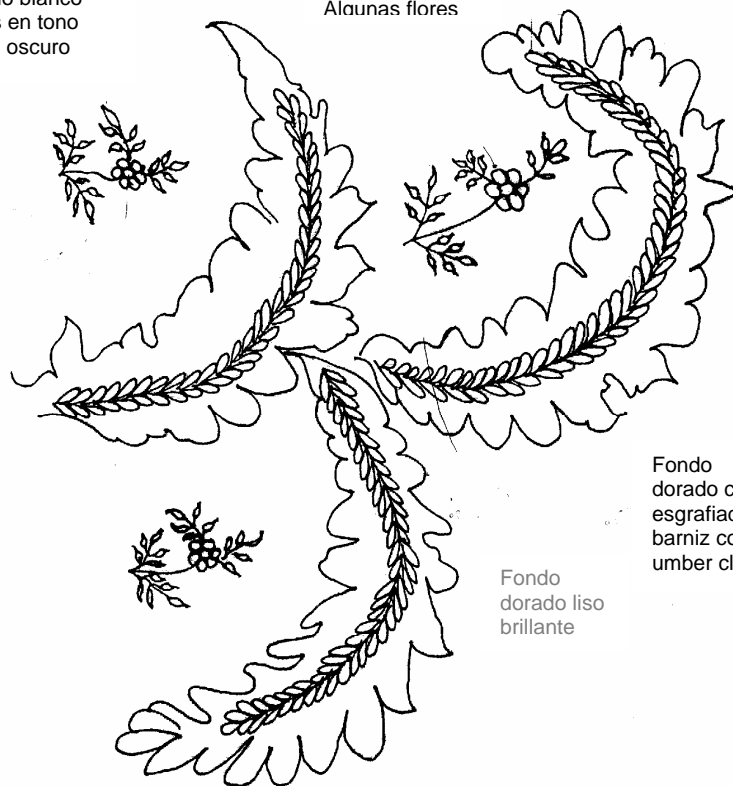
Se ha utilizado como diseño en los ropajes de estofe con bastante frecuencia, formando romboides, triángulos, hexágonos, cuadrados o armazones, sin pérdida de continuidad en muchos de los casos irreales. Muchas de las hojas de acanto se complementan en la parte central con motivos florales formando grupos o ramos que simbolizan la trinidad, o la virgen, cuando presenta rosas o flores.



Centro dorado
Circulo blanco
Hojas en tono
verde oscuro

Flores en tono
azul claro con
luces blancas
Algunas flores

Centro color verde oscuro
esmaltado
Delineado rojo oscuro
Orilla de sisa gris



Fondo
dorado con
esgrafiado al
barniz con
umber claro

Fondo
dorado liso
brillante

- *La rosa*

Su representación se basa en su presencia en las letanías hacia la Virgen María donde se le menciona como rosa mística, siendo la rosa una de las plantas mas antiguas que existen sobre la tierra un emblema muy favorecido en la iglesia católica, a través de los tiempos. Es nativa del hemisferio norte, sur de Asia y América. Existen las rosas silvestres que son mas pequeñas que las cultivadas en casas.

- *Crisantemos*

Planta oriunda de china, de bella flor utilizada para diseños de imágenes de pasión.

- *Dalia*

Planta compuesta de hermosas flores de botón central, en tono amarillo y corola grande de muchos pétalos.

- *Azucena*

Planta liliáceas de flores blancas, muy olorosas.

- *Vaina de fruto redondo*

Cáscara tierna y larga que encierra algunas simientes, como los guisantes

- *Pensamientos*

Lingulas rojo escarlata de muchos pétalos. Flor de pétalos grandes y redondos en tono fuerte y suaves con aroma y fragancia. Familia de la violetas aplicadas a las imágenes de pasión.

- *Frutos del granado*

Árbol puniaceo de ramas delgadas, hojas enteras y lustrosas y flores rojas, cuyo fruto es la granada muy representado en los diseños de los estofes de imágenes.

- *Higueras*

Árbol moráceo, su fruto el higo piriforme y carnoso es el receptáculo común de una inflorescencia en cuyo interior se insertan las florecillas ocultas a la vista. Y donde luego maduran los diminutos frutitos. Tiene hojas grandes lobuladas y pedunculadas, madera blanca endeble y sabia lechosa.

- *Uva*

Fruto de la vid, consistente en una baya o grano redondo y jugoso , que nace apiñada con otros en racimo.

- *Parra*

Vid que se levanta y extiende mucho.

- *Cartuchos*

Flor color blanco en forma tubular con pistilo alargado y áspero

- *Chatia*

Flor de pétalos cortos y redondeados en tonos fuertes y suaves.

Todos los diseños se proporcionan de acuerdo al tamaño de las obras presentando algunos de otro tipo como: estrellas, soles, escudos, cadenas, canastas de flores, floreros, imitaciones de pedrería utilizando colores al óleo o al temple.

Se encuentran también diseños de elementos marinos como conchas, caracoles, estrellas marinas.

Los diseños empleados en las imágenes de Santiago apóstol, San Rafael Arcángel entre otros se caracterizan por poseer conchas en su vestimenta.

Entre las técnicas del estofe tenemos

- El esgrafiado de ropajes
- El cincelado de galones
- Decoraciones a base de pincel a mano alzada
- Realces con color y con oro (lamina de oro de 24 kilates)



CAPITULO XII

Colores más utilizados en la policromía de las imágenes guatemaltecas

Las imágenes en Guatemala presentan toda una gama de colores utilizados para los ropajes y encarnados de las mismas algunos de origen mineral, animal y vegetal.

Estos se aplican de acuerdo al género o condición femenina o masculina o jerarquía, orden religiosa o dignidad de la imagen representada. Así para la Virgen Maria, se utilizan colores como el rojo, que simboliza la rosa, en la tunicela, el azul del manto que simboliza el cielo. En algunos casos se emplean estrellas doradas.

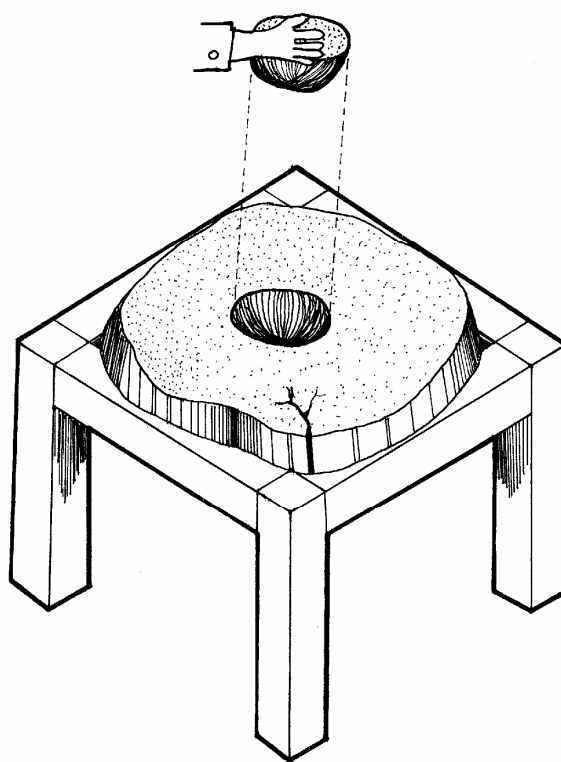
En el caso de la imagen de San José vemos que viste una túnica en tono verde con un sobrepies en tono blanco con puntos negros un manto en tono ocre o café con borlas doradas.

Pigmentos y Materiales Pictóricos utilizados para la Policromía en Esculturas con Soporte de Madera

a) *Piedra para moler pigmentos*

Muchos de los pigmentos y colores utilizados para la policromía de esculturas en madera provienen de tierras, óxidos de metales y residuos orgánicos. Estos materiales por lo regular se presentan en forma granulada necesitando refinarlos por medio de la piedra de moler. Esta piedra por lo regular es de origen basáltico (forma de laja) y necesita otra piedra mucho más pequeña y redonda conocida también como mano parecida a la moleta que se utiliza en los laboratorios farmacéuticos para moler sustancias. La piedra para moler pigmentos tiene forma de laja con un vaciado cóncavo en el centro de una dimensión de 10 “ de diámetro por 4” de profundidad. La piedra para moler pigmentos tiene forma de laja. Se apoya sobre una especie de banco este tipo de piedra lo utilizaban los pintores de imágenes entre ellos el maestro de imaginería Santiago Rojas González. Se supone que también fue utilizado en el periodo colonial, aunque no aparece registrado en ningún texto. Su utilización era muy frecuente para moler el bol rojo de armenia que venía en terrón o en forma de piedra. Con el uso esta piedra adquiría más fineza en la superficie.

Piedra de moler pigmentos
con la mano sobre un banco



Dibujo de Autor

b) Pigmentos blancos

- *Blanco de España:*

Carbonato de calcio. Fórmula CaCO_3

	Fórmula	Peso atómico
	Ca -----	40
	C -----	12
	O 3 -----	48
Sumatoria de los pesos atómicos		<u>100</u>

Sinónimos:

Blanco de España - Blanco de París - Blanco de Doradores - Blanco de Inglaterra
Blanco di San Giovanni - Tiza - Gesso - Whiting - Tizate Blanco de Mendon.

Características:

- No es venenoso
- La luz no lo altera
- Los gases sulfurosos no lo alteran
- Las bases medianamente concentradas no lo disuelven.
- Los ácidos medianamente concentrados no lo disuelven.
- Se puede mezclar con los otros pigmentos exceptuando los orgánicos.
- No sirve como pigmento para pintar, salvo débilmente en algunos temples y se usa exclusivamente para preparar fondos blancos en telas, tablas de base para dorar, etc. En el fresco si es aprovechable.

- *Blanco de plomo:*

Carbonato básico de Plomo. Fórmula $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$.

	Fórmula	Peso atómico
	Pb3 -----	621
	C2 -----	24
	O5 -----	80
	H2 -----	2
Sumatoria de los pesos atómicos		<u>727</u>

Sinónimos:

Albayalde - Blanco de Plata - Silver White - Flake White de Kremnitz - Cerussa
Alba-Blanc d' Argent-Bianco di Plomo - White Lead - Blanc de Krems.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Características:

- a) Es venenoso
- b) Aunque la luz no lo ataca, expuesto al aire tiende a desmoronarse, por la formación de nuevos productos (bajo la acción del O y del S)
- c) Los gases sulfurosos lo oscurecen, sobre todo si no está debidamente protegido por una capa de barniz. La atmósfera de las grandes ciudades contaminadas de emanaciones sulfurosas lo daña.
- d) Ácidos y bases medianamente concentrados sí lo afectan.
- e) No debe mezclarse con pigmentos de carácter orgánico.
- f) Se usa solamente en la técnica al óleo, seca bien, rápidamente en este medio. Puede usarse también como base para preparar telas o tablas, con reservas.

- *Blanco de Zinc:*

Oxido de Zinc. Formula Zn O

Fórmula	Peso atómico
Zn -----	65
O -----	16
Sumatoria de los pesos atómicos	81

Sinónimos:

Blanco de China - Zinc White - Zinc/Weiss - Blanco di Zinco.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo ataca
- c) Los gases sulfurosos no lo alteran, pero en lugares oscuros toma tono amarillo.
- d) Los ácidos y bases medianamente concentrados sí lo afectan
- e) Se puede mezclar con todos los demás pigmentos.
- f) Se usa en todas las técnicas pictóricas menos en el fresco y para fondos.

- *Blanco de Titanio:*

Oxido de Titanio. Formula Ti O₂

Fórmula	Peso atómico
Ti -----	48
O ₂ -----	32
Sumatoria de los pesos atómicos	80

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Sinónimos:

Titanox – Titanium White – Bianc di Titanic – Blanc de Titanum

Características:

- a) No es venenoso.
- b) No lo altera la luz.
- c) No lo afectan los gases sulfurosos.
- d) No lo atacan los ácidos ni las bases medianamente concentrados.
- e) Se puede mezclar con todos los demás pigmentos. Es el más moderno y combina bien con el de zinc. En mezclas mixtas, se compensa bien.
- f) Seca bien con el óleo. Se usa en todas las técnicas pictóricas, ocasionalmente en el fresco. Adquiere menos aceite que el de zinc.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

c) **Pigmentos Amarillos**

- *Ocre Amarillo:*

Oxido de Hierro. Fórmula $\text{Fe}_2 \text{O}_3 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$

Fórmula	Peso atómico
Fe	----- 112
O3	----- 48
H3	----- 06
<u>O3</u>	<u>----- 48</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	214

Sinónimos:

Yellow Ochre, Occría, Ocre Jaune, Ocre, amarillo Marte, Mars Yellow.

Características:

- No es venenoso.
- No lo altera la luz.
- No lo afectan los gases sulfurosos.
- No lo atacan ni los ácidos ni las bases medianamente concentrados.
- Se puede mezclar con todos los pigmentos, menos con las lacas.
- Se usa en todas las técnicas pictóricas.
- Seca bien en el óleo, pero necesita bastante aceite, es muy absorbente.

- *Siena Natural:*

Oxido Férrico. Fórmula $(\text{Fe}_2 \text{O}_3)_2 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$.

Fórmula	Peso atómico
Fe4	----- 224
O6	----- 96
O3	----- 48
<u>H5</u>	<u>----- 6</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	374

Sinónimos:

Raw Sienna, Terra di Siena, Terre de Sienne, Siena Natural.

- *Amarillo de Cromo (Citron):*

Mezcla de Cromato de Plomo y Sulfato de Plomo. Fórmula Pb Cr O4 (Pb S O4).

Fórmula	Peso atómico
Pb2	----- 414
C5	----- 52
O8	----- 128
<u>S</u>	<u>----- 32</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	626

Sinónimos:

Chrome Light Yellow, Lemmon Yellow, Amarillo Limon, Citron, Chromeur, Yellow Light, Giallo Citronne.

Características:

- Es venenoso
- La luz lo altera lentamente transformándolo en tono pardo.
- Los gases sulfurosos lo ennegrecen.
- Los ácidos y las bases medianamente concentrados lo afectan.
- No se puede mezclar con pigmentos que contienen azufre, ni con los orgánicos.
- Se usa en todas las técnicas menos al fresco. No se recomienda al óleo.

- *Anaranjado de Cromo:*

Cromato Básico de Plomo. Fórmula Pb Cr O4 (Pb O)

Fórmula	Peso atómico
Pb2	----- 414
Cr	----- 52
<u>O5</u>	<u>----- 80</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	546

Sinónimos:

Anaranjado de Cromo, Crome Jaune Fonces, Chrome Yellow Deep, Gialo Bruno.

Las características son iguales que el anterior. Todos los amarillos de cromo tienen las mismas características y no son muy recomendables. Son preferibles todos los amarillos y naranjas del metal Cadmio.

- *Amarillo de Cadmio:*

Sulfuro de Cadmio. Fórmula Cd S

	Fórmula	Peso atómico
	Cd -----	112
	<u>S -----</u>	<u>32</u>
Sumatoria de los pesos atómicos		144

Sinónimos:

Amarillo de Cadmio Mediano, Anaranjado y Citron (variedades). Amarillo de Oriente, Duffodil – Jaune de Cadmio, Cadmium Yellow (Deep y Light), Giallo de Cadmio, Kadmiumgelb.

Características:

- No es venenoso
- No lo ataca la luz
- Los gases sulfurosos no lo atacan
- Se puede mezclar con los demás pigmentos
- Los ácidos y las bases medianamente concentrados no lo atacan
- Seca bien en aceite y se usa en todas las técnicas

- *Anaranjado de cadmio:*

Sulfo Seleniato de Cadmio. Fórmula Cd S + Cd Se

Recomendable, pero debe tenerse cuidado de no combinarlo con colores que contengan plomo. Sin embargo todos los amarillo y naranjas basándose en cadmio son ciertamente más confiables que lo amarillos de cromo y el que sigue:

- *Amarillo de Nápoles:*

Antimoniato de Plomo. Fórmula Pb₂ Sb₂ O₆

	Fórmula	Peso atómico
	Pb ₂ -----	207
	Sb ₂ -----	240
	<u>O₆ -----</u>	<u>96</u>
Sumatoria de los pesos atómicos		543

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Sinónimos:

Naples Yellow, Giallo di Napoli – Neapelbelg – Jaune d' Antimonium. En otros tiempos este pigmento fue de procedencia natural.

Características:

- a) Es venenoso.
- b) No lo ataca la luz.
- c) Los gases sulfurosos lo ennegrecen.
- d) Los ácidos y las bases medianamente concentrados lo afectan.
- e) Puede combinarse con los demás pigmentos con excepción de aquellos que contengan azufre y los de origen orgánico.
- f) Seca bien en aceite y solamente se usa en la técnica del óleo.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

d) **Pigmentos Rojos**

Naturales minerales: rojo de Puzzuoli, rojo de Venecia, rojo ingles, rojo indio. Tienen en común ser básicamente rojos de hierro.

Fórmula Fe_2O_3

Fórmula	Peso atómico
Fe ₂ -----	112
O ₃ -----	43
Sumatoria de los pesos atómicos	<u>160</u>

Sinónimos de cada uno

Pussuoli Red, Rosso di Pussuoli, Pusillanime, Venetian Red, Rozzo di Venezia, Rouge de Venise, English Red, Rosso Inglese, Red Brick Red, Indian Red, Rosso Indiano, Rouge Indienne. etc.

Características:

- a) No son venenosos
- b) No los atacan los gases sulfurosos
- c) Los ácidos y las bases medianamente concentrados no los afectan
- d) Son permanentes a la luz
- e) Se usan en mezcla con los demás colores, sin problemas exceptuando con los orgánicos.
- f) Se usan en todas las técnicas.

- *Bermellón:*

Sulfuro de Mercurio. Fórmula Hg S

Fórmula	Peso atómico
Hg -----	200
S -----	32
Sumatoria de los pesos atómicos	<u>232</u>

Sinónimos:

Bermellón Ingles, Bermellón Francés, Vermillion, Vermellons, Cinabrio, Chinese Red, Rojo Chino – Vermiglione, Zinnober.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Características:

- a) Toxicidad dudosa
- b) La luz solar afecta todas las variedades del bermellón.
- c) Los gases sulfurosos no lo atacan
- d) Los ácidos y las bases medianamente concentrados no lo atacan
- e) Se le puede mezclar con los demás pigmentos, menos con el que contiene plomo
- f) Se le usa de preferencia en aceite. En otras técnicas también se usa menos en el fresco.

- *Rojos de Cadmio:*

Medianos, oscuros, claros, etc. Son Sulfo Seleniatos de Cadmio.

Son muy permanentes, se usan en todas las técnicas, teniendo cuidado en las mezclas que contienen plomo.

Fórmula común SCd – Cd Se

Fórmula	Peso atómico
Cd ₂ -----	224
S -----	32
<u>Se -----</u>	<u>79</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	335

- *Carmín:*

El natural, extraído de la cochinilla o grana, ya no se usa. Por ser orgánico es fugaz. El sintético se usa actualmente.

Fórmula Ácido Alfa Naftil Sulfónico.

Sinónimos:

Laca Carmíne, Carmíne. Laca Escarlata. Laca Púrpura

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo ataca
- c) Los ácidos o las bases lo disuelven
- d) Los gases sulfurosos no lo atacan
- e) Seca bien en aceite y se usa en acuarela

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

- *Lacas de Alizarinas:*

Nombre técnico: Dihydroxiantraquinona. Descubierta por William Pepkin.

Fórmula $C_{14}H_8(OH)_2$ la fórmula solamente indica el principio activo de la laca.

Sinónimos:

Lacque D'Alizarina, Laca de Garanza, Madder, Rose Madder, Alizarina, Alizarin Crimson, Alizarin Farben.

Características:

- a) Es venenosa
- b) La luz la altera lentamente
- c) Los gases sulfurosos la decoloran
- d) Los ácidos la tornan azulosa, las bases la disuelven.
- e) No se puede mezclar con ocre, sienas, ni óxidos de hierro
- f) Seca rápidamente en aceite y se puede usar en todas las técnicas, preferiblemente pura, sin mezclas, en veladuras. Al fresco no sirve.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

e) **Pigmentos Azules**

Naturales de origen mineral: Azul Egipcio, Azul Ceniza, Azul Cobalto, Azul Cerúleo, Ultramarino, Lapizlazzuli, Azul de Prusia, Azul Índigo, son orgánicos artificiales. Nota: los Azules más seguros 100% son: El Ultramar, Cobalto y el Cerúleo.

- *Azul Egipcio:*

Nombre técnico Silicato doble de Cobre y Calcio. Formula $Cu_2O \cdot CaO \cdot 4SiO_2$. Símbolos y pesos atómicos.

Fórmula	Peso atómico
Cu	63
Ca	40
Si 4	112
<u>O10</u>	<u>160</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	375

Sinónimos:

Egyptian Blue, Azurro Egiziano, Bleu D´Egipto

Características:

- Es venenoso
- La luz no lo altera
- Los gases sulfurosos lo ennegrecen
- Los ácidos y las bases lo atacan.
- No se deben mezclar con pigmentos que contengan azufre.
- Seca bien en aceite y se puede usar en todas las técnicas, menos en acuarela.

- *Azul ceniza:*

Carbonato básico de Cobre. Fórmula $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$ símbolos y pesos atómicos.

Fórmula	Peso atómico
Cu2	126
C	12
O3	64
H2	2
<u>Cu</u>	<u>63</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	267

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Sinónimos:

Azurita Bleu, Cendre Azul, Bremen Azul a la cal Bergblau Chescilita.

Características:

- a) Es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos lo tornan gris
- d) Los ácidos medianamente concentrados lo disuelven. Lo descomponen y las lacas también.
- e) Seca bien en aceite y se usa en todas las técnicas.

- *Azul Cobalto:*

Nombre técnico Aluminato de Cobalto. Fórmula $\text{Co Al}_2 \text{O}_4$

Fórmula	Peso atómico
Co -----	59
Al ₂ -----	54
<u>O₄ -----</u>	<u>64</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	177

Sinónimos:

Azul Thennard Cobalt, Blue Kobalt, Blau Bleu du Cobalt, Azul claro.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos lo ennegrecen
- d) Puede mezclarse perfectamente bien con los demás pigmentos
- e) Seca bien en aceite y se usa en todas las técnicas pictóricas

- *Azul cerúleo:*

Oxido de Cobalto y de Estaño. Fórmula O CoSn O

Fórmula	Peso atómico
Co -----	59
Sn -----	119
<u>O₃ -----</u>	<u>48</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	226

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Sinónimos:

Azul celeste Cerulean, Blue Casrulium, Azul Turquesa, Blue Celeste.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos no lo afectan
- d) Puede mezclarse perfectamente bien con los demás pigmentos
- e) Seca bien en aceite
- f) Se usa en todas las técnicas pictóricas

- *Azul Ultramarino Natural:*

No tiene fórmula. Es una piedra rocosa, de gran dureza y calidades cristalinas, muy difícil de extraer y por lo tanto es cara. Fue el Azul preferido en la antigüedad antes del siglo XIX. Es el Zafiro.

Sinónimos:

Lápiz Lázzuli, Lapizlázuli, Blue D´ Azzurri, Lzurstein Outremer Sapphire

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Se usa en todas las técnicas
- d) Los gases sulfurosos no le afectan
- e) Ni los ácidos ni las bases le afectan

- *Azul de Ultramar Artificial:*

Sulfo Silicato de Aluminio. Fórmula Si S2 A14 O2

Fórmula	Peso atómico
Si -----	28
S2 -----	64
A14 -----	108
<u>O2 -----</u>	<u>32</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	232

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Sinónimos:

Azul Guimat (así es el apellido del que lo invento en Francia a mediados del siglo XIX) Azul Francés, Azul nuevo, Azul oriental, Ultramarine, Bleu d'outremer, Azzurro d'Oltremare, Azul Parisián, Artificial Ultramarine.

Características:

- a) No es venenoso
- b) No lo altera la luz ni los rayos solares
- c) Los gases sulfurosos no lo afectan
- d) Las bases no lo atacan
- e) Los ácidos diluidos lo disuelven
- f) Se usa en todas las técnicas
- g) Regularmente seca en aceite
- h) Es de secamiento retardado
- i) Cuando se usa en capas muy gruesas tiende a tomar tono gris.

- *Azul Prusia:*

Férocianuro Férrico. Fórmula $\text{Fe}_4(\text{Fe}(\text{CN})_6)_3$

Fórmula	Peso atómico
Fe7	----- 392
C9	----- 36
<u>N18</u>	<u>----- 252</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	680

Sinónimos:

Prussian Blue - Bleu de Prusse, París Bleu – Azul, Milori – Azul Acero, Prussenblau.

Características:

- a) Son venenos. El Cianuro es mortal
- b) Aunque la luz lo decolora, recupera su tono natural en la oscuridad
- c) Los gases sulfurosos no lo atacan
- d) Las bases y los ácidos medianamente concentrados lo disuelven.
- e) Puede mezclarse con los demás pigmentos, aún cuando, por tener tan fuerte pigmentación, predomina sobre la tonalidad de los otros y tiende a oscurecerse.
- f) Seca regularmente en aceite.
- g) De preferencia se usa más en acuarela.
- h) Para el fresco no sirve.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

- *Azul Índigo:*

Pigmento de origen vegetal, orgánico, de poca permanencia. Es el añil. Fue planta muy conocida por los nativos de México y Guatemala y otros países y fue fuente de exportación y de comercio. También se da en el oriente. En la India tiene un tono muy intenso.

Fórmula C₁₄ O₆ N₃ H₂O

Fórmula	Peso atómico
C ₁₄	----- 168
O ₆	----- 96
N ₃	----- 42
H ₂	----- 2
O	----- 16
<u>H₁₇</u>	<u>----- 17</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	341

No se utiliza en la actualidad pictóricamente

Sinónimos:

Añil, Mohutli, Tecohustli, Luchquilitl, Pitzahuac (náhuatl), etc.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

f) **Pigmentos Verdes**

Naturales minerales: Tierra Verde, Verde Malaquita

Minerales artificiales: Viridian

Orgánicos: Verde Hooker's, Verde Savia.

- *Tierra Verde:*

Mezcla de silicato de hierro, magnesio, aluminio, potasio y calcio. Se encuentra en estado natural sobre todo en Verona, Italia. No tiene fórmula conocida.

Sinónimos:

Verde Veronés, Tierra de Verona, Terre Verte, Cruunerde Green, Earth Veronese Green.

Características:

- No es venenoso
- La luz no lo altera
- Los ácidos no la afectan, con las bases en presencia de humedad si hay un cambio de tonalidad.
- No se debe mezclar con pigmentos orgánicos
- Seca bien en aceite, se usa en todas las técnicas, aun cuando en el fresco sufre cierto cambio en su tonalidad.

- *Verde Malaquita:*

Carbonato básico de Cobre, roca dura, verdosa.

Formula $\text{Ca Cu O}_3 (\text{H}_2\text{O})$

Fórmula	Peso atómico
Cu ₂ -----	126
C -----	12
O ₄ -----	64
<u>H₂ -----</u>	<u>2</u>
Sumatoria de los pesos atómicos	204

Sinónimos:

Verde Montaña, Vert Montagne, Vert Mineral, Bergogrun, Malachite Green, Malachite Grun.

Características:

- a) Es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los ácidos lo disuelven
- d) Las bases lo tornan azulado
- e) Seca bien en aceite y solamente se emplea en determinadas ocasiones en las otras técnicas.

- *Verde Viridian:*

Oxido de Cromo hidratado. Formula $\text{Cr}_2 \text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$

Fórmula	Peso atómico
Cr ₂	----- 104
O ₅	----- 30
H ₄	----- 4
	----- 4

Sumatoria de los pesos atómicos 188

Sinónimos:

Vert Emeraude – Óxido de Cromo Esmeralda, Viridian – Vert Guimet – Merde Mistler – Verde Esmeralda – Emerald Green – Óxido de Cromo transparente – vert. Viridien – Es el mejor verde de todos los pigmentos. Un pigmento ideal.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos no lo alteran
- d) Ni los ácidos ni las bases medianamente concentrados lo atacan.
- e) Se mezcla perfectamente bien con los demás pigmentos
- f) Seca bien en aceite y se emplea en todas las técnicas

- *Verde Hookers:*

Son realmente tres los que constituyen mezclas de Azul de Prusia y Gomagutta, en distintas proporciones, la primera es la tonalidad más clara, la segunda es intermedia y la tercera es la más oscura.

Sinónimos:

Verde de Hookers, Verde de Prusia, Vert de Hooker, Hookers Green.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Características:

(Este es un pigmento moderno: Azul de Prusia y Amarillo de Cambodia (orgánico), se usa solamente en acuarela).

- a) No es venenoso.
- b) Es sensible a la cocción de la luz.
- c) Los gases sulfurosos no lo atacan
- d) Las bases lo descomponen
- e) Los ácidos medianamente concentrados no lo disuelven
- f) Se puede mezclar con otros pigmentos exceptuando los ocre y los sienas.

- *Verde Verones:*

Aceto Arseniato de Cobre

No es recomendable y se le confunde con frecuencia con el Verde Viridian o Esmeralda.

Sinónimos:

Verde Parisien, Verde Hittis, Verde Véronèse, Verde Ceniza, Vert Cendre, Verde Mineral.

- *Verde Savia:*

Es un verde que no se recomienda. Aparece solamente como pigmento apropiado en acuarela. Es mezcla de diferentes sustancias proteicas azucares, etc. Es orgánico, no tiene formula definida, proviene de la planta ortiga.

Sinónimos:

Verde Vejiga, Sap Green, Verde sapo.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

g) Pigmentos pardos

- *Tierra de sombra natural y tierra de sombra quemada:*

Son variedades del ocre, conteniendo básicamente óxidos de hierro, más dióxidos de manganeso. El quemado es muy oscuro, intensamente tiende al rojo y es de mucho uso, sobre todo en la pintura antigua colonial. Debemos incluir aquí también aunque entra dentro de los Rojos, a la Tierra de Siena Tostada, pigmento de gran poder tintóreo, fuerte cromas y químicamente similar a los pardos arriba mencionados. En su composición intervienen Óxidos de hierro, manganeso, aluminio, etc. entra en la composición.

Sinónimos de la tierra de sombra natural:

Raw Umber, Terra de Umbrine, Tierra de Sombra, Umbra, Umber, Tierra de Sombra Oscura.

Sinónimos de la tierra de sombra quemada:

Burnt Umber, Terra d' Ombr Prussiate, Sombra Oscura, Dark Umber, Tierra de Sombra Oscura.

Sinónimos de la Tierra de Sienna quemada:

Burnt Sienna, Terra di Sienna Prussiate, Siena quemada, esta Tierra proviene quemando la Tierra de Sombra Natural.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos no lo alteran
- d) Ni los ácidos ni las bases medianamente concentrados lo atacan.
- e) Se mezcla perfectamente bien con los demás pigmentos exceptuando los de composición orgánica.
- f) Seca bien en aceite y se emplea en todas las técnicas conocidas.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

- *Tierra de Kassel:*

Tierra Bituminosa, conteniendo ciertas cantidades de hierro aluminio y silice.

Sinónimos:

Café Van Dyck, tierra de colonia, Pardo Van Dyck, Brun Van Dyke, Van Dyke Brown.

Debe su nombre a la memoria de nuestro flamenco Van Dyck quien lo aplicó profusamente en sus cuadros.

Características:

- a) Es venenoso
- b) La luz si lo altera
- c) Los gases sulfurosos no lo alteran
- d) Las bases concentradas lo disuelven
- e) Los ácidos concentrados no lo atacan.
- f) Se mezcla perfectamente bien con los demás pigmentos pero en ciertas mezclas tiende a escurrirse desligándose de las mezclas casi como una sangría
- g) Seca mal en aceite y se emplea solo en esta técnica, no es recomendable.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

h) Pigmentos Violetas

- *Violeta de Cobalto:*

Es un Fosfato de Cobalto. Formula $\text{Co}_3 (\text{P}_2\text{O}_7)_4$

Fórmula	Peso atómico
Co_3	----- 168
P_2	----- 62
<u>O_8</u>	<u>----- 128</u>

Sumatoria de los pesos atómicos 358

Sinónimos:

Violeta de Cobalto claro, Kobalt Blau, Cobalt Violet Fonceé.

Características:

- No es venenoso
- La luz no lo altera
- Los gases sulfurosos no lo alteran
- Ni los ácidos ni las bases medianamente concentrados lo atacan.
- Se mezcla perfectamente bien con los demás pigmentos. El óleo es transparente, tiene poco cuerpo
- Seca lentamente en aceite y se emplea en todas las técnicas

- *Violeta de Ultramar:*

Tiene las mismas características que el Azul Ultramar, es más confiable.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

i) Pigmentos Negros

Los pigmentos negros tienen en común el elemento carbón C

- *Negro de Viña:*

Carbón vegetal. Formula C12

Sinónimos:

Vine Black, Noir de Vigne, Negro Azulado, Negro de Francfort, Negro de Uvas.

Características:

- a) No es venenoso
- b) La luz no lo altera
- c) Los gases sulfurosos no lo alteran
- d) Ni las bases ni los ácidos lo atacan.
- e) No se puede mezclar con pigmentos de origen orgánico
- f) Seca lentamente en aceite y se emplea en el fresco.

Es el más claro y transparente de todos los negros. Posee menos cuerpo y menos poder tintóreo.

El negro de viña se obtiene mediante la combustión incompleta en recipientes cerrados, bien sea de los troncos o ramitas de los viñedos. Los desechos son calcinados en vasijas de barro o en crisoles de hierro, los que una vez llenos se cierran herméticamente, con un tubo (chimenea) para escape de los gases.

- *Negro Marfil:*

Carbón animal. Formula C12

Sinónimos:

Ivory Black, Noir d' Ivoire, Nero d' Avorio, etc.

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Tiene las mismas características que el anterior, pero mejores en cuanto a que si puede mezclarse con todos los demás pigmentos: se usa en todas las técnicas, pero de preferencia en el óleo (aceite) evitándose su mezcla con pigmentos orgánicos preferentemente. Su fabricación es similar al anterior solamente que en este caso se combustionan residuos de huesos de diferentes animales, (no exactamente del marfil del elefante, tremendamente caro, y al retirar la masa del carbón, del recipiente de combustión se le macera en una solución de ácido clorhídrico para purificarlo, pasando la solución alguno de los carbonatos formados durante la combustión. Estos carbonatos generalmente de sodio, potasio, calcio; no tienen valor en el pigmento negro. Es más oscuro y denso que el anterior.

- *Negro de Humo:*

Hollín. Fórmula C12

Sinónimos:

Lamp Black, Humo de Ocote, Nero di Forno, Noire de Bougie, Lampeschartz.

Características:

- No es venenoso
- La luz no lo altera
- Los gases sulfurosos no lo alteran
- Ni las bases ni los ácidos lo atacan.
- De preferencia debe mezclarse con pigmentos de origen mineral
- Se usa en temple y óleo, su uso más frecuente es industrial.

- *Negro de Manganeso:*

Bióxido de Manganeso. Formula Mn O2

Características:

- Es de poco uso artísticamente.
- Lo atacan las bases y los ácidos
- No lo afecta la luz
- No es venenoso

- *Negro de Hierro:*

Negro mineral. Fórmula $Fe_2 O_3$

Sinónimos:

Negro para cemento, Óxido de Hierro Negro, Noir di Fer, Black Oxide Raw, Nero di Ferro, Negro mineral Óxido Magnético.

Un buen pigmento para todas las técnicas, denso, pesado, producto final de la calcinación de pigmentos que contengan Óxidos Férricos, de reciente introducción en el campo pictórico. Uso mas bien industrial.

Características:

- a) No lo afecta la luz
- b) No lo afectan los ácidos ni las bases
- c) Se usa en el fresco
- d) En pintura mural sobre morteros de cemento

(Gettens, Stout; 1966: 91 – 181)

Conclusiones

- La idea del tema de esta tesis, es por que no existe bibliografía, sobre los aspectos técnicos de elaboración de la imaginería colonial y actual en Guatemala
- Los imagineros tradicionales, continúan utilizando las mismas técnicas de elaboración de imágenes en lo que se refiere a la talla de madera, como a la policromía y estofe utilizado en la época colonial.
- Se trata de incorporar nuevos materiales y técnicas para la elaboración de las imágenes tradicionales y mejorar las que se utilizaban en la época colonial.
- Mucha de la información aquí recopilada es sobre la base de mi experiencia personal, como imaginero, conservador y restaurador durante más de veinticinco años, compartiendo con imagineros que conocían las técnicas descritas en este documento.

GLOSARIO

Acanto:

Planta de forma irregular que sirve de motivo característico al capitel corintio. La creación del capitel de hojas de acanto se atribuye al escultor Ático Calímaco (finales del siglo V) Según la leyenda, éste se inspiró en una cestilla.

Acuarela:

Técnica pictórica en la que se aplican los colores disueltos en agua sobre papel, tela, cartón, etc. Denomínase a la pintura hecha con dicha técnica.

Ágata:

Cuarzo jaspeado de colores vivos que se usa en el procedimiento del dorado para pulir e igualar la superficie del mismo.

Alabastro:

Roca caliza finamente granulada que, en planchas delgadas es traslúcida. Utilizada en la fabricación de imágenes de la época colonial y otros objetos de arte, presenta dos formas: alabastro blanco o yesoso y alabastro calizo.

Alba:

Vestidura telar de lienzo blanco que usa el sacerdote para la misa, los puños y el borde están constituidos por encajes.

Alcayata:

Clavo grueso con cabeza excéntrica que se empleó durante la época virreinal para sujetar los marcos y cuadros a los muros.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Alegoría:

Ficción que presenta un objeto de modo que despierte o evoque el pensamiento del otro. En pintura y escultura, figuración simbólica de un idea abstracta particularmente estimada en el arte clásico y en el neoclásico.

Alto Relieve:

Aquel en que las figuras salen del fondo, más de la mitad de su altura.

Anda:

Estructura de madera o metal con vástagos en que se puede llevar a hombros las imágenes. Las andas de la época virreinal fueron profusamente decoradas con tallas de madera o totalmente recubiertas con planchas de plata repujada.

Aparejar:

Preparar el soporte del lienzo, madera, muro, etc. para pintar.

Aplicación:

Cualquier material distinto al original, que se coloca encima de una obra de arte, a manera de adorno sobrepuesto.

Apostolario:

Conjunto de cuadros e imágenes que representan cada uno, los doce apóstoles.

Arte:

Manera de ejecutar bien una cosa. Se aplica en forma específica a las Bellas Artes que se consideran entre estas la arquitectura, la pintura y la escultura.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Artista:

Los conceptos de la función artista (pintor, escultor, etc.) varían según las épocas y los estilos, el artista considerado como un demiurgo crea la obra de arte y al mismo tiempo la ejecuta pero en determinados casos como la del arquitecto puede limitarse a concebirlo dejando a otros el cuidado de su ejecución, su papel incluso se reduce a una actividad puramente selectiva.

Artesano:

Término que en antaño se asignaba a un artista trabajador manual que ejercitaba un oficio a fin de traducir su pensamiento. Ejecutaba un programa por él mismo dictado. Ha de notarse que, muchas artes durante el período virreinal fueron consideradas como artesanía.

Atributo:

Accesorios típicos que acompañan a un personaje y que le caracteriza. Los atributos se emplean en arte religioso, mítico o conmemorativo de numerosos países, los dioses, los genios, los santos las artes, las ciencias las virtudes y los vicios, así como los soberanos tienen sus atributos. En la antigüedad hubo "Pintores de Atributos"

Aureola:

Círculo o superficie de color brillante que se coloca en pintura o escultura sobre la cabeza de los santos para identificarlos como tales.

Azul:

Quinto color de los siete del espectro solar, situado entre el verde y el añil, junto con el amarillo es uno de los colores fundamentales o primeros. Usado ya por los antiguos egipcios, el azul de cobre es de una calidad sola igualada por el lapislázuli de la edad media. En la actualidad se emplean sobre todo azules obtenidos de fosfatos de cobalto, como el azul de Prusia (ferrocianuro de hierro y de potasa) etc.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Báculo:

Bastón en forma de callado que usa el Papa y los obispos en las ceremonias litúrgicas.

Bajo Relieve:

Aquel en que las figuras se hallan debajo de la superficie del plano.

Barniz:

Mezcla de resinas y disolventes como el alcohol, la esencia de trementina, etc., con la que se recubre la capa pictórica para protegerla y dar brillo a los colores.

Barro Cocido:

Barro sometido a temperatura de un horno, en el cual alcanza un grado de endurecimiento cambiando su color por el rojo. Se ha empleado para hacer escultura y otros objetos decorativos para la arquitectura.

Bastidor:

Armazón de carpintería en la se fija un lienzo para pintarlo. Su invención, hacia finales del siglo XVIII, fue factor determinante en la creación del cuadro de caballete. Los dos problemas de bastidor, juego de los ángulos y tensión de la tela, se soluciona mediante travesaños para el primer caso y cuñas en los ángulos de ensamblaje para el segundo.

Bermellón:

Sulfuro rojo de mercurio pulverizado por extensión color rojo muy vivo tirando a anaranjado.

Bíblico:

Tema o argumento relacionado con la Biblia, antiguo testamento. Parte de la Biblia que comprende desde la narración de la creación hasta el nacimiento de Cristo. Las escenas representadas en pintura y escultura relativas a los temas contenidos en esos libros reciben la denominación de bíblico.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Boceto:

En pintura el trazo define las formas en su tonalidad de colores previo a la ejecución del cuadro; en escultura el modelado. Por extensión se aplica a otras obras de arte que no tienen forma acabada.

Bulto redondo:

Obra escultórica aislada y por tanto visible en todo su contorno.

Buril:

Punta de acero o bronce con la cual se dibuja sobre lámina metálica para el grabado.

Busto:

Pintura o escultura que representa a la persona hasta debajo del pecho.

Caolín:

Arcilla originaria de Kao Ling cuyas propiedades de fracción y fragilidad, así como el hecho de no contraerse durante la cocción, son los factores determinantes que le dan mejor calidad de porcelana.

Capa Pictórica:

Se denomina a la constituida por los pigmentos mezclados con disolventes que constituye el estrato propiamente dicho de la pintura.

Capa Pluvial:

Gran capa de forma semicircular que el sacerdote usa en ceremonias litúrgicas solemnes. Se ajusta mediante un broche a la altura del pecho.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Carmín:

Color rojo encendido que antiguamente se obtenía de la cochinilla y hoy se obtiene de derivadas del alquitrán de hulla. En cerámica se denomina carmines. Colores que van del rosa al púrpura y que emplean los pintores en porcelana.

Casulla:

Vestidura exterior sin mangas ni costura a los costados, realizada en telas ricas, a veces con bordados y pedrería que usa el sacerdote para la misa.

Cayado:

Bastón que concluye en su parte superior en una horquilla y es usado por los pastores. Se aplica a las imágenes de Cristo y algunos santos.

Cobalto:

Metal cuyo óxido es de hermoso color azul. Fue utilizado como colorante a partir del siglo XVI. Las sales de cobalto se utilizan en pintura como secantes. El azul se compone de nitrato de cobalto y aluminio, el verde es una mezcla de óxido de cinc y cobalto.

Colorante:

Sustancia coloreada, natural o artificial, que posee la propiedad de teñir la materia en pintura, la mayor parte de los colorantes utilizados antiguamente eran de origen vegetal. En la actualidad se utilizan cada vez más los colorantes artificiales obtenidos por procedimientos químicos.

Copia:

Repetición de un cuadro por un pintor ajeno al autor.

Craquelado:

Galicismo aplicado a las fisuras muy pequeñas o microscópicas que presenta la superficie de la capa pictórica y de los barnices.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Crucificado:

Se aplica a las imágenes de Cristo en la cruz.

Cruz (de madera):

Al que sirve como elemento de sustento a la figura de Cristo. Durante el periodo virreinal se pintaron cruces recortadas en madera con la figura de Cristo crucificado a veces acompañado al pie por la dolorosa y otras figuras de santos.

Cuña:

Pieza en forma de trapezoide que se coloca en las ranuras de esquinas que tiene el bastidor, a fin de aumentar o disminuir la tensión de la tela.

Chaflán:

Bisel recto o curvo que aparece en muebles del periodo rococó.

Dolorosa:

Escultura o pintura de la Virgen María al pie de la cruz. También se aplica a la imagen o figura exenta de la misma Virgen que tiene siete espadas o puñales clavados en el corazón.

Dorado:

Aplicación de laminillas de oro sobre la superficie de una escultura, retablo, marco, etc. de madera o metal.

Ecuestre:

Pintura o escultura de un personaje montando a caballo. La escultura ecuestre durante la antigüedad, el renacimiento, el neoclásico, y el barroco, se hizo generalmente en bronce.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Encarnación

Conjunto de dibujo y color en las partes desnudas de una figura representada en el cuadro o escultura, como: manos, pies, rostro, etc.

Escultura:

Arte de representar en un material duro como la piedra, madera, mármol, bronce, etc. Temas en relieve. Los escultores contemporáneos utilizan materiales nuevos (hierro, materiales plásticos, residuos, objetos utilitarios o industriales etc.) que han transformado considerablemente el espíritu de la escultura, puesto que la obra ya no es esculpida en el sentido original del vocablo, sino recortada o ensamblada.

Escultor:

Artista dedicado a la escultura.

Esmalte:

Sustancia vítrea, translúcida y opaca, incolora o coloreada que a veces se extiende sobre una pieza.

Esmalte Pintado:

Se pintan con esmalte capas superpuestas. En el renacimiento hubo verdaderas dinastías de esmaltadores.

Esgrafiado:

Técnica decorativa que consiste en enlucir las paredes exteriores de los edificios con varias capas superpuestas de distintos colores. Luego según un modelo dado, se pica una o varias capas hasta conseguir que queden al descubierto determinados colores con lo que se obtiene una decoración polícroma: el esgrafiado. Según parece es de origen Galiano y estaba muy en boga en los siglos XVIII y XIX en la escultura policromada en madera mediante la cual una vez aplicado el oro se coloca una ligera capa de temple sobre la que se hacen rasguños con una punta de madera dejando al descubierto el oro en forma de dibujos decorativos.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Estampa:

Imagen o figura impresa.

Estilo:

Manera o forma de ejecutar cualquier actividad artística que caracteriza una escuela o un pintor.

Estofado:

Procedimiento mediante el cual se doran las esculturas de madera, los retablos, cuadros, etc. Después de la capa de yeso y oro. Después dibujos al temple.

Estuco:

Enlucido que imita el mármol y que se compone de cal muerta, yeso y polvo de mármol. Fue utilizado desde la antigüedad en la decoración mural interior en relieve, en la Europa Medieval se perdió el secreto de esta técnica, descubierta de nuevo en Italia ha finales del siglo XIII ha partir del renacimiento. El estuco se empleó con frecuencia y su uso fue desarrollado por el barroco.

Exento:

Se dice de la escultura que está aislada del muro, retablo u otro sitio próximo.

Filete:

Se aplica a la tira bordada que se coloca para realzar determinadas partes de la vestidura o atributos de una figura en los cuadros o esculturas.

Figura:

Representación pintada, esculpida, dibujada o grabada del hombre o de la mujer y ha veces de un animal o de un ser imaginativo.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Ícono:

Pintura religiosa sobre tabla. Su técnica es basada en el temple, es de origen egipcio y se remonta a los retratos. Los más celebres son los iconos Rusos.

Iconografía:

Estudio de los símbolos, formas y significación de cada uno de los elementos que representa el arte. En forma restringida se aplica a la representación de los hechos y atributos de la vida de Cristo, la Virgen, los Santos y los Ángeles.

Imagen:

Escultura que representa a Cristo, la Virgen o los Santos. Se aplica por extensión a la representación artística de objetos animados e inanimados.

Imagen Articulada

Es la constituida por goznes que unidos podrían moverse mediante charnelas adoptando diversas posiciones. Se emplea para Cristos crucificados que podrían desclavarse y servir para la escena del Santo Entierro, para Vírgenes y otros Santos.

Imagen de bastidor:

Aquella escultura que solo tiene pies y manos esculpidas siendo el resto una armazón de madera sobre la que se colocan los vestidos.

Imagen de vestir:

Aquella cuyo cuerpo forma un bulto no anatomizado y sobre la que se colocan vestiduras de tela corriente.

Imaginero:

Escultor especializado en imágenes religiosas. Son famosas las imágenes del siglo XVI – XVIII especialmente dedicadas a la talla en madera.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Laca:

Resina de color encarnado oscuro que se saca de ciertas especies de árboles de la India. Proceso y resultado de la aplicación de la laca como barniz sobre determinados objetos cubiertos con laca.

Maestro:

Pintor o escultor que luego de haber terminado el aprendizaje de arte, ha sido examinado por el gremio y mantiene un taller en el que realiza sus tareas.

Manto.

Vestidura que utilizaban los romanos y que se aplicaba en la iconografía en la representación de Cristo, la Virgen, los Apóstoles, santos y mártires del periodo primitivo cristiano.

Mate:

Se denomina así al aspecto final de una pintura cuya superficie no es brillante. Se suele lograr mezclando algo de cera a los barnices.

Media talla:

Aplicase a las figuras que sobresalen solamente la mitad del tablero.

Modelo:

Figura, objeto, o forma destinada a ser reproducida.

Modelo viviente:

Persona que posa para el artista durante algún tiempo.

Ochavado:

Esquina biselada o superficie formada por tres lados.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Obra:

Nombre genérico con que se designa toda producción de arquitectura, escultura, pintura, etc. Puede significar también todo el conjunto de las obras de un artista, ejecutadas con una técnica concreta. Se da el nombre de obra maestra a toda obra capital y superior en su género, que es expresión de belleza e inteligencia y tiende a la perfección total.

Ocre:

Pigmento mineral natural, de color amarillo o rojo, normalmente extraído de las tierras arcillosas ricas en hierro. Los ocre se han utilizado en pintura desde la más remota antigüedad y son de una gran solidez. Los ocre pardos reciben el nombre de tierras de sombra. Los ocre negros, nombre de tierras negras. El ocre violeta u óxido de hierro artificial en ocasiones se conoce comercialmente con el nombre de Pardo Van Dick

Ojos de vidrio:

Aplicación de óvalos de vidrio pintados que simulan los ojos en las esculturas de madera. Se usó este procedimiento a partir del siglo XVIII.

Óleo:

Técnica pictórica en que se disuelven los colores en aceites secantes. Se le denomina al cuadro hecho con esta técnica.

Paño de pureza:

El que se coloca alrededor de la cintura en las representaciones de Cristo crucificado o en la flagelación.

Pigmento:

Materia colorante insoluble en el agua, el aceite y las esencias que puede reducirse a polvo muy fino y utilizarse así en la preparación de pinturas. Los pigmentos son generalmente sustancias minerales naturales u obtenidas mediante fijación de una materia colorante soluble.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Plata:

Metal empleado desde el periodo precolombino para realizar diversos objetos útiles o artísticos.

Platero:

Artista que se dedica a trabajar sus obras en plata.

Polícroma:

Superficie pintada de varios colores.

Polvo de Oro:

Mezclado con aceite, tempera o acuarela porción pulverizada de bronce y oro.

Punzón:

Marca que colocaban los orfebres y plateros en las bases u otras partes de las obras. Generalmente estaba formada por una inicial o un símbolo troquelado que indicaba la ciudad y el artista que había ejecutado el trabajo.

Relieve:

Apoyo que sobresale en un conjunto. Obra escultórica no separada del bloque en la que ha sido esculpido.

Repujado:

Trabajo artístico de una lamina metálica con golpes de martillo. Se ejecutaba sobre todo en la platería, colocando la plancha sobre un relieve de manera previamente tallado sobre el que se le daba forma al metal. Se aplica también al arte de trabajar el cuero con instrumentos metálicos en caliente.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Replica:

Copia de una obra artística que reproduce con igualdad la original. No esta hecha con propósitos de falsificación.

Restauración:

Proceso por el cual se pretende dar a una obra de arte, estropeada por el tiempo o las superposiciones, su aspecto original.

Retoque:

Pequeñas aplicaciones de pintura que se hacen para mejorar algunos aspectos o para suplir faltas en la capa pictórica.

Santo:

En escultura es símbolo de imagen. Persona a la que la iglesia venera, por considerar que esta gozando de bienaventuranza. Por extensión, se aplica a las imágenes o cuadros que los representan.

Talla:

Cualquier pedazo de madera labrada.

Técnica:

Conjunto de procedimientos empleados para realizar determinado arte.

Túnica:

Vestido con mangas que usaban los romanos y que se aplica en la iconografía en la representación de Cristo, la Virgen, los Apóstoles, Santos y Mártires del periodo primitivo cristiano.

(Diccionario términos de Arte 1979 cinco tomos)

Bibliografía

- ALARCON CEDILLO, ROBERTO
1979 *Técnicas de Restauración y Conservación de Pintura sobre Madera.* Guatemala. Editorial Programas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales IDAEH
- ALONZO DE RODRIGUEZ, JOSEFINA
1980. *Arte de la Platería de la Capitanía General.* Guatemala. Editorial Impresos Delgado y CIA. Limitada,
- ALVAREZ AREVALO, MIGUEL ALFREDO
1982 *Algunas Esculturas de la Virgen María en el Arte Guatemalteco.* Guatemala. Impresos Industriales.
- ALVAREZ AREVALO, MIGUEL ALFREDO
1980 *Breves Consideraciones sobre Jesús de la Merced.* Guatemala. Servi – Prensa.
-
- 1990 *Iconografía Aplicada a la Escultura Colonial de Guatemala.* Guatemala. Fondo Editorial la Luz.
- Jesús de Candelaria en la Historia, Arte y Tradición de Guatemala.* Guatemala. Impresos Industriales.
- 1987 *Nuestra Señora del Socorro, Relación Histórica.* Guatemala. Servi – Prensa.
- 1987 *Reseña Histórica de Imágenes Procesionales.* Guatemala. Servi – Prensa.
- AMICH, BADOSA, CONSTANCIO
1969 *Manual del dorador sobre madera* España. Imprenta la Palmesana

ANGELIN , SANDRO
1978

Recomendaciones para un programa de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales. Conservation of Wood in Pointing and the Decorative Arts. Editors N.S. Brommelle Anne Mongrieff and Perri Smith. The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works..

BERLÍN NEUBART, HEINRICH
1952

Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala. Guatemala. Editorial Ministerio de Educación.

CABANNE, PIERRE
1975

Diccionario Universal del Arte, Paris ED. Argos – Vergara S.A.; 1979 Aragón 390, Barcelona (España) Título original “Diccionario Internacional Des Artes Pub. Por gordas, Bruselas, Montreal, Bordas,.

CENINO CENNINI
1988

El Libro de Arte Madrid. España. Ediciones AKAL S.A.

CHINCHILLA AGUILAR, ERNESTO
1965

Historia del Arte Guatemalteco, Guatemala. José Pineda Ibarra.

FLORES, JOSÉ ALEJANDRO
S/f_

Teoría de la Restauración. Guatemala. Edit. IDAHE

GALLO , ANTONIO
1979

Historia Colonial en Guatemala, Guatemala. Editorial Instituto del Arte Colonial.

GETTENS, RUTHERFORD J.
STOUT, GEORGE L.
1966

Painting materiales Estados Unidos. Dover Publications Inc.

GOMEZ MORENO, MARIA ELENA.
1951

Historia de la Escultura Española Madrid
España. 2da. ED. Editorial Dosset S.A.

HAYMARD, CHARLES
1988

Uniones y Ensamblajes de la Madera,
España. 3ra. ED. Barcelona ediciones
CEAC .

LUJAN, MUÑOZ LUIS
ALVAREZ ARÉVALO, MIGUEL
1993

Imágenes de oro. Guatemala Impreso
Litorama S. A.

LUJÁN, MUÑOZ JORGE
1987

Inicios del Dominio Español en Indias
Guatemala. Ed. Universitaria, Universidad
de San Carlos de Guatemala, colección
textos Vol.4.

ORTIZ, LESBIA Y HERRERA ADOLFO
1987

Aproximación al Estudio de la Platería en
Guatemala, Guatemala. Sub – Centro de
Artesanías y Arte Popular.

PACHECO, FRANCISCO.
1968

Arte de la Pintura. Barcelona. España. ED.
LEDA. Ediciones de Arte.

REUVILLATE DE ALFONSO
1989

Cuadernos de Arquitectura y
Conservación del Patrimonio Artístico,
México. Edit. Secretaria de Educación
Publica No. 12, noviembre. 124 pp.

ROJAS G. ALEJANDRO
1980

Guía sobre conservación de pintura de caballete. Guatemala. Edición Proyecto Regional de Preservación del Patrimonio de Centroamérica y Panamá. 120 pp.

ROIG, JUAN FERNANDO
1950

Iconografía de los Santos, España. Editorial HOMOGO, España 269 pp. 325 ilustr.

SÁNCHEZ MEZA, MARTÍN DOMINGO.
1971

Técnica de la Escultura Granadina España. editado por el secretario de Publicaciones de la Universidad de Granada y el Depto. de Historia del Arte de la Facultad de Letras.

VARIOS AUTORES
1997

Teoxche madera de Dios. México. impreso en México

GRUPO EDITORIAL ARGOS
1979

Diccionario de términos de Arte España. Editorial Argos Vergara S.A. Barcelona

GRUPO EDITORIAL OCÉANO
s/f

Biblioteca Atrium de la Madera España Editorial sirven Gráfico. S. D.

UNESCO
S/f

La Protection du Patrimoine Culturel Meuble, Italia Edit. ICCROM.

URPAC
1977

Manual para Registro Rescate, Embalaje y Almacenaje de Bienes Muebles en zonas de Siniestro, Guatemala. Edit. José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación.

ENTREVISTA A IMAGINEROS

- | | | |
|----|------------------------------|--|
| A. | Huberto Solís Soberanis | Escultor y Pintor + |
| B. | Santiago Rojas Gonzáles | Pintor + |
| C. | Esteban Rojas Gonzáles | Escultor + |
| D. | Francisco Caravantes Arévalo | Escultor |
| E. | Luis Ramiro Irungaray Tejeda | Pintor |
| F. | Sara Castañaza | Fabricante de cabelleras para imágenes |