

Policromía y versatilidad en el empleo del grafito en la escultura de *San Antonio de Padua*, obra de Juan de Juni

Polychromy and Versatility in the Use of Stylus in the Sculpture of *Saint Anthony of Padua*, by Juan de Juni

PEDRO MANUEL LESCÚN GUTIÉRREZ

Investigador independiente

plescun@gmail.com

ORCID: 0009-0003-0071-4775

Recibido/Received: 28/03/2025 – Aceptado/Accepted: 01/07/2025

Cómo citar/How to cite: Lescún Gutiérrez, Pedro Manuel: “Policromía y versatilidad en el empleo del grafito en la escultura de *San Antonio de Padua*, obra de Juan de Juni”, *BSAA arte*, 91 (2025): 117-134. DOI: <https://doi.org/10.24197/vd46xa45>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: El artículo se ocupa del estudio de la policromía en la escultura, aspecto no suficientemente valorado por la historiografía, aunque en los últimos años se han comenzado a publicar ciertas aportaciones sobre ello. Como ejemplo se ha elegido la escultura de *San Antonio de Padua*, realizada por Juan de Juni (ca. 1507-1577) y perteneciente a la colección permanente del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra de gran interés, tanto por la problemática que plantea como por el salto cualitativo que supone el uso del grafito en el esgrafiado de su policromía.

Palabras clave: esgrafiado; grafito; agrupamiento perceptivo; enfondado; escalado.

Abstract: The article focuses on the study of polychromy in the sculpture, a topic that is not yet sufficiently valued. Only in recent years have publications on the subject begun to appear. Specifically, this approach focuses on the sculpture *Saint Anthony of Padua*, by Juan de Juni (ca. 1507-1577) that is part of the permanent collection of the National Museum of Sculpture of Valladolid, a work of great interest, both because of the problems it poses and because of the qualitative leap represented by the use of stylus in sgraffito of its polychromy.

Keywords: sgraffito; stylus; perceptual grouping; backgrounded; foregrounded.

INTRODUCCIÓN

Salvo algunas excepciones,¹ hasta hace relativamente pocos años la historiografía artística española apenas se ha ocupado específicamente del tema de la policromía en la escultura, ya que prácticamente solo se ha interesado por sus autores y por la obra escultórica.

El volumen coloreado, con el uso mayoritario de la madera como material escultórico, fue el protagonista indiscutible en todo el mundo hispánico. La escultura en madera policromada suponía una confluencia armoniosa de bulto y color o, más categóricamente, la perfecta integración de escultura y pintura. El color era un elemento esencial en esta modalidad artística, ya que se le reservaba el papel de dotar de vida a la escultura, de hacerla más real, más verosímil y, por ello, más próxima a la devoción del fiel. En una España en la que la religiosidad impregnaba a toda la sociedad, la escultura devocional copaba prácticamente toda la producción de la escultura policromada. Por su realismo y su parecido con los propios observadores, estas obras se podían entender al primer golpe de vista suscitando emociones, lo que las convertía en una valiosa herramienta para mover a la devoción sin necesidad de mucha más retórica por parte de los predicadores.

En cualquier caso, la policromía no deja de ser un valor añadido. Su pérdida supone una importante alteración de la obra aunque, a pesar de la indudable incidencia que tiene en la percepción del espectador, de ningún modo resta valor a la esencia de la escultura. Sirva de ejemplo el *Calvario* procedente de Ciudad Rodrigo, obra de Juan de Juni, actualmente en la colección permanente del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, cuyas figuras de la Virgen (fig. 1) y San Juan se muestran en blanco sin ningún revestimiento de pintura. Su contemplación en madera vista permite apreciar la gran calidad de ambas tallas, ya que mantienen su valor escultórico y dan testimonio del genio creativo del escultor, aunque la pérdida de su policromía supone para el fiel la disminución de una parte de su carga emocional y de su inducción a la devoción, como imagen ante la que rezar.

La aproximación a la escultura policromada que aquí se aborda se centra en la obra de Juan de Juni y, concretamente, en la escultura de su autoría que

¹ Sánchez-Mesa Martín (1971); Echeverría Goñi (1990). El interés por la policromía y sus técnicas policromas ha sido creciente en los últimos años, como se ha ido plasmando en una serie de publicaciones, entre las que sobresale Seruya (2004), con las actas del Congreso Internacional celebrado en Lisboa en 2002. La Unión Europea, consciente de la necesidad de fomentar la conservación y restauración del patrimonio cultural europeo, la cooperación transnacional, la investigación y el conocimiento en la materia, el 13 de octubre de 1997 crea el programa RAFAEL de acción comunitaria en el que se inscribe el congreso enfocado en el estudio de las técnicas de la escultura policromada religiosa a escala europea. Ya en el ámbito ibérico destaca también el volumen coordinado por García Luque / Herrera García (2022).

representa a *San Antonio de Padua* y que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (MNE), como parte de su colección permanente.



Fig. 1. *Calvario de Ciudad Rodrigo. Virgen*. Juan de Juni. 1556-1557. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Foto del autor

1. PROCEDENCIA Y CARACTERÍSTICAS DE LA ESCULTURA DE *SAN ANTONIO DE PADUA*, DE JUAN DE JUNI

La escultura formaba parte del patrimonio mueble del desaparecido convento de San Francisco de Valladolid. Se carece de documentación sobre la identidad de quién realizó el encargo al escultor. Las primeras noticias de la talla fueron las proporcionadas, en 1660, por Fray Matías de Sobremonte (1598-¿?) en sus *Noticias Chronographicas y Topographicas del Real y religiosísimo convento de los Frailes Menores Observantes de S. Francisco de Valladolid, cabeza de la Provincia de la Inmaculada Concepción de N. Señora*,² manuscrito

² Sobre este convento y la documentación conservada de él, Pedruelo Martín (2021).

que conoció Martí y Monsó (1840-1912), quien calificó al autor como “muy digno y estudioso fraile menor de San Francisco”.³

Orgullosa de las obras que se conservaban en su Casa, el franciscano “describe y enumera cuanto en ella considera notable, teniendo que las mismas piedras no estén seguras algún día por lo que considera menos peligroso trasladar las noticias al papel”.⁴ Su temor fue profético, ya que del edificio del convento de San Francisco hoy solo queda el recuerdo.

Según recoge Martí y Monsó,⁵ en una capilla mandada hacer por Francisco Salón de Miranda, abad de Salas (Asturias) fallecido en 1555, que era conocida como del Santo Cristo de Burgos, el fraile testimonia la existencia de

un arco de piedra blanca que sobre pedestales se compone de pilastras y columnas astriadas cornixa y frontispicio todo bien executado. En el hueco deste arco ai un retablo y en el nicho principal del una imagen de vulto de S. Antonio de Padua excelente escultura a juicio de los peritos en arte.

En cuanto a la descripción y valoración de las obras artísticas más notables, el franciscano se fiaba del buen juicio del pintor Diego Valentín Díaz (1586-1660), que gozó de gran prestigio en su época y cuya obra conocía el estudioso. Cuando mencionó el retablo del *Entierro* de la capilla del obispo de Mondoñedo, comentó que Díaz:

bien noticioso de artífices de pintura y escultura asevera que no solo el retablo sino toda la fábrica de la capilla y el claustro (¿) es obra de Juan de Juni insigne estatuario francés que estaba entonces en Hespaña y en Valladolid donde hizo también la imagen de la Soledad; que esta en el palacio de las Angustias y la de San Antonio del entierro del Oidor Salon que esta enfrente de la Capilla (de Mondoñedo).⁶

A principios del siglo XIX, Bosarte, en plena tarea de recogida de material para su “Viage Artístico”, llegó a Valladolid y visitó el convento de San Francisco, siguiendo la pista de Juni. En un oscuro rincón de una pieza de tránsito para ir a la sacristía en el convento, localizó un *San Antonio de Padua* que estaba colocado en un altar tan pobremente que le llevó a bautizar esta obra como “San Antonio el Oscuro”.⁷ El apelativo tuvo fortuna y así se ha mantenido en la literatura artística.

La talla de bulto redondo que contiene el grupo compuesto por dos figuras recoge el preciso momento de la aparición del Niño Jesús al santo. Está

³ Martí y Monsó (1905): 1.

⁴ Martí y Monsó (1905): 1-11.

⁵ Véase nota 3.

⁶ Martí y Monsó (1905): 5.

⁷ Bosarte (1804): 178-179.

realizada en madera policromada y datada hacia 1560.⁸ Mide 1,58 m x 0,69 m x 0,56 m, dimensiones cercanas al tamaño natural.

San Antonio viste el hábito franciscano marrón oscuro -casi negro- de la orden y calza sus características sandalias que le permiten mostrar los pies, en un detalle de naturalismo. El Niño, en actitud afectuosa, le comunica toda su ternura infantil (fig. 2).



Fig. 2. *San Antonio de Padua*.
Juan de Juni. ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura.
Valladolid. Foto del autor

El fraile se mantiene de pie con el Niño, al que asegura con su brazo izquierdo mientras sujeta un orbe en su mano, al tiempo que, con la otra,

⁸ Fernández del Hoyo (2012): 179.

sostiene la figura infantil sobre un libro en el que introduce un dedo para marcar entre sus hojas el punto en el que interrumpió su lectura. La figura presenta una composición dinámica, con la pierna derecha avanzada de la que solo se muestra el pie, en una posición un tanto inestable, mientras comienza a levantar el pie de la otra, tratando de lograr una posición de verticalidad, lo que posiblemente sugiere una incorporación tras haber estado arrodillado.

La composición resulta bastante elaborada con un hábil juego de tensiones y expresiones. Ninguna de las dos figuras está en posición frontal, sino que se presentan en posición oblicua con respecto al punto de vista del fiel: Juni plantea la figura de *San Antonio* iniciando un movimiento hacia la izquierda para contemplar al *Niño*, que a su vez se gira a la derecha en actitud de abrazar al santo. Ambos movimientos contrapuestos se neutralizan. La composición no solo imprime dinamismo a la escultura, sino que la dota de cierto carácter ternurista con la intención de mover a la devoción emocional.

Del mismo modo que el escultor huía de las figuras estáticas y envaradas tratando de dotarlas de movimiento, se afanaba también por conseguir equilibrio y simetría en sus composiciones, con el fin de lograr una percepción de estabilidad. Aunque la imagen de este *San Antonio* resulta más clásica, más serena, y mantiene una postura más natural que la de otras composiciones de su mano, la personalidad de Juni sigue presente en rasgos expresivos tan característicos como la sensación de blandura que se aprecia en la piel de la cara del santo, con facciones y líneas de expresión marcadas, o los pesados paños del hábito, con abundantes y redondeados pliegues, aunque en esta ocasión aparezcan menos abultados y pegados al cuerpo que en épocas anteriores.

2. LA TÉCNICA DEL ESTOFADO

La operación de estofar fue definida en el siglo XVII por Covarrubias como la operación consistente en “descubrir el oro que está anublado, con una sutil color, la qual queda por campo, y lo demás descubre el oro; y esto se labra con una puntica delgada”.⁹ Aunque la edición del *Tesoro de la lengua castellana o española* es algo posterior a la policromía del *San Antonio de Padua* de Juni, puede ilustrar lo que se entendía por estofado en la época.

En la actualidad, toda policromía sobre el dorado se denomina estofado. Engloba dos variantes: el estofado propiamente dicho realizado a punta de pincel y el esgrafiado.

La técnica del estofado requiere un proceso perfectamente establecido: una primera capa de preparación debe cubrir el material escultórico en su totalidad, sobre la que posteriormente se aplicará una fina capa arcillosa (bol) que sirve de acomodo a las láminas metálicas que serán bruñidas y cubiertas a continuación

⁹ Covarrubias Orozco (1611): 386.

con una capa de color cubriente, opaca, extendida de modo uniforme habitualmente de temple. Se finaliza con la realización de los motivos decorativos mediante trazos de grafío que rasgarán el temple para dejar a la vista el oro brillante.

El estofado, como recurso decorativo que ya se utilizaba en pintura sobre tabla desde el siglo XIV, se trasladó en el siglo XVI a la policromía de la escultura y se generalizó durante la segunda mitad de la centuria. En un primer momento suponía una forma de imitar las tramas textiles de los lujosos ropajes de los personajes, aunque no solían cubrir toda la superficie. Sus comienzos no fueron más allá de unas sencillas tramas a base de rayas horizontales paralelas que, poco a poco, se diversificaron cambiando de orientación, de densidad, aplicando en diversos agrupamientos con nuevos trazos como escamados, ojeteados y otros diseños, que permitían graduar el sombreado para reforzar la tridimensionalidad de los volúmenes escultóricos. En algunos casos las tramas llegaron a constituir complejos diseños textiles imitando brocados. Hacia mediados de siglo, en el denominado período de transición,¹⁰ surgió una nueva tipología de estofado realizada a punta de pincel con motivos que podían combinarse con los esgrafiados. En cualquier caso, no se generalizó hasta el período contrarreformista posterior.

3. ESTUDIOS DE CARACTERIZACIÓN DE LA POLICROMÍA DE LA OBRA

Se carece de datos ciertos sobre la realización del *San Antonio de Padua* de Juan de Juni. La ficha CERES¹¹ abre la horquilla temporal para su datación entre 1560 y 1577, año en que fallece Juni. Si se atiende a la representación del Niño completamente desnudo, dejando expuesto su sexo como solía representarse en el Renacimiento, esta no respondía a la idea del decoro que preconizaba la Contrarreforma, por lo que la datación de la talla podría fijarse en la década de los sesenta del siglo XVI, cuando ni se habían asimilado todavía las ideas contrarreformistas, ni las habían impuesto los comitentes.

A pesar de tratarse de una escultura de bulto redondo, no se completó la talla de la espalda que también fue policromada someramente. Esto sugiere que fue concebida como una imagen de altar destinada a un lugar donde solo se permitiera una visibilidad lateral y frontal.

Se desconoce quién fue el autor de la policromía, aunque, sin duda, fue ejecutada por un artífice de primer nivel, ya que proporciona un excelente ejemplo de los magníficos efectos que podían llegar a conseguirse con las diversas técnicas de estofado que, progresivamente, se irían complicando y

¹⁰ Mitad del siglo XVI a 1570 en Castilla. Esta periodización se establece tomando como base Echeverría Goñi (1990); Cantos Martínez (2012).

¹¹ Acrónimo de “Colecciones en Red”. Se trata del catálogo colectivo en línea de las Colecciones de Museos de España, en <https://ceres.mcu.es/> (consultado el 15 de febrero de 2025).

s sofisticando a lo largo del periodo contrarreformista o etapa del natural (1570-1630).¹² La policromía tan elaborada de esta escultura responde plenamente a las características de este periodo, aunque esta afirmación plantea a su vez algunos problemas de cronología.¹³

Al margen del dinamismo que Juni logra imprimir a su *San Antonio de Padua* mediante la composición interna de las dos figuras que se ha descrito, el movimiento del conjunto se ve reforzado por la dinámica de los volúmenes que originan las masas de paños que envuelven la figura del santo. Es conocida la importancia que Juni concedía a los paños de las vestiduras de sus esculturas. Por otro lado, la severidad del hábito franciscano exigía sobriedad y cierta contención decorativa. Si a ese condicionante se le añade el tono oscuro del paño, ambos podrían suscitar en el observador alguna dificultad para la correcta lectura del movimiento de paños. Esas restricciones no impidieron que el buen oficio del policromador lograra imprimir una suntuosidad contenida al hábito de un santo que gozaba de un alto predicamento en el ámbito franciscano.

La mayor parte de la decoración del hábito se ha realizado mediante estofado esgrafiado ejecutado con amplio despliegue de recursos y matices. Buen ejemplo de ello es el dominio que el policromador exhibe en el uso de las dos sutiles categorías de motivos decorativos esgrafiados definidas por Enriqueta González-Alonso como “escalfados” y “enfondados”.¹⁴ En el primero, el diseño textil de la estofa aparece recortado en oro visto sobre el campo liso y se percibe como figura. El enfondado (fondo) es el esgrafiado del resto del campo de color que cubre la lámina metálica, en el que el pan de oro aparece como negativo del color. La asignación de un contorno recortado a una de las regiones del patrón estimular (escalfado) produce una segregación que favorece y determina la percepción de una figura sobre un fondo. Ambas categorías funcionan simultáneamente y cada una de ellas contribuye a definir la otra.

El dominio de estos dos simples matices en la ejecución del esgrafiado permite conseguir llamativos motivos escalfados como los que se pueden apreciar en esta talla, repartidos por todo el hábito (fig. 3) que resaltan sobre el resto del campo enfondado.

Cualquiera de estas variantes o matices en el esgrafiado se basan en el binomio color/dorado. La búsqueda del contraste, eliminando la capa de color mediante el grafio para dejar el oro visto, resultaba un método de expresión

¹² Véase nota 10 para la fuente de periodización.

¹³ En el informe de una intervención de restauración de 1998 llevada a cabo por el entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español (hoy IPCE) no se documenta la existencia de ninguna policromía subyacente, lo que permite pensar que se trata de la policromía original. La cronología de esta obra se acomodaría mejor en la horquilla temporal que contempla Arias Martínez (s. f.) en la ficha de catalogación CERES.

¹⁴ González-Alonso Martínez (1997): 183.

bastante sencillo, pero visualmente muy efectivo ya que permitía al observador discernir las decoraciones más fácilmente.



Fig. 3. *San Antonio de Padua.*
Esgrafiado.
Juan de Juni.
Ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura.
Valladolid.
Foto del autor

Además de estas dos categorías de contraste, es preciso detenerse también en lo que se ha convenido en denominar “organización perceptiva” de los diseños textiles esgrafiados. El autor del policromado de esta obra despliega muchos de los recursos que habían ido incorporándose a lo largo del tiempo al conocimiento del oficio de forma empírica y que encontró su base teórica a principios del siglo XX con el desarrollo de la Psicología de la Gestalt.¹⁵ Así,

¹⁵ Corriente psicológica surgida hacia 1912 en Alemania defendida por una serie de psicólogos, como Max Wertheimer, Wolfgang Köhler o Kurt Koffka, que estudiaron el tema de la percepción

aceptando la premisa de que la percepción de un objeto requiere poder distinguirlo del entorno y del resto de objetos presentes en él, la teoría plantea dar respuesta a la pregunta sobre los mecanismos que intervienen en la segregación de unidades estímulares entre sí, de tal modo que hagan posible percibir objetos distintos y diferenciados.

Expresado de forma muy simplificada, la teoría Gestalt propone la existencia de dos principios o mecanismos de captación de las formas:¹⁶ los principios de segregación de figura y fondo y los principios de agrupamiento perceptivo,

El propio enunciado casi explica el primer mecanismo: percepción de una figura que se destaca sobre un fondo, bien dorada, como sucede en el escalfado, o bien de color. Entre las condiciones estímulares que permiten percibir una parte del campo visual como figura, destaca la de que deberá tener forma y estar determinada por un contorno. Por su parte, el fondo se percibirá como un campo sin forma que se colocará detrás. Este principio constituye el mecanismo más elemental.

En cuanto al mecanismo del agrupamiento perceptivo, consiste en la “reunión de determinados elementos estímulares que comparten alguna propiedad común, en unidades perceptivas distintas”.¹⁷

Si en periodos anteriores la decoración estofada no cubría por lo general la totalidad de la indumentaria como se ha comentado, no sucede así en la época de la Contrarreforma. En la figura de *San Antonio de Padua* la superficie del hábito se encuentra totalmente estofada, casi con *horror vacui*, en su mayor parte con labores de esgrafiado.

Para el diseño del patrón textil de ese esgrafiado, el policromador se ha servido “por oficio” de los dos mecanismos de percepción citados. En la imagen se pueden ver (fig. 4), tanto estofas en las que la figura se diferencia claramente del fondo, como otras estofas con formas vegetales por agrupamiento perceptivo. En este último caso, el policromador crea formas vegetales siguiendo los principios de agrupamiento mediante una serie de guiones o trazos discontinuos que, según la psicología de la Gestalt, actúan como elementos estímulares intrínsecos que se agrupan en una unidad perceptiva distinta, más amplia. Una agrupación que se produce de acuerdo a una serie de propiedades que comparten esos elementos y contemplan las leyes de la Gestalt como

visual y la organización perceptual de la forma (el término alemán *Gestalt* significa forma, figura, estructura). Muy esquemáticamente se podría resumir en la idea “el todo es siempre más que la suma de sus partes”, o lo que es lo mismo, el cerebro humano tiende a simplificar interpretando un conjunto de elementos diferentes como un único mensaje, como un todo. Las figuras se crean en nuestra mente. La persona tiene un papel activo construyendo unidades de significación.

¹⁶ El tema es desarrollado más ampliamente en Luna Blanco / Tudela Garmendía (2011): 226-231; Cuevas Riaño (2010): 23-30.

¹⁷ Luna Blanco / Tudela Garmendía, (2011): 229.

similitud,¹⁸ proximidad,¹⁹ simetría, etc.²⁰ En esta ocasión, además, la agrupación se ve reforzada por elementos estimulares extrínsecos añadidos al estímulo inicial: el trazo perimetral con el grafio que envuelve la forma dejando el oro visto y el fondo que la rodea construido mediante una malla de relleno a base de rayas paralelas que representan la trama del tejido.



Fig. 4. *San Antonio de Padua*.
Esgrafiado.
Juan de Juni. Ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura.
Valladolid.
Foto del autor

El policromador logra multiplicar las posibilidades perceptivas de la decoración con el concurso de todas estas técnicas y recursos que, sin duda, no se utilizaban solamente aislados, sino que se combinaban y mezclaban. La imagen de detalle (fig. 4) representa un buen ejemplo de la complejidad y sofisticación que habían ido adquiriendo los estofados esgrafiados en la policromía del período contrarreformista. Aparecen esgrafiados seriados en la cenefa que remata el revés de la capa con figuras escalfadas con el oro visto destacando sobre el fondo, formas vegetales formadas mediante agrupamientos

¹⁸ Los elementos aislados, pero con cierta similitud, tienden a percibirse como si tuvieran la misma forma.

¹⁹ Los elementos aislados próximos entre sí, tienden a ser considerados como una unidad.

²⁰ Los elementos aislados con cierta simetría, tienden a percibirse como si fueran un todo.

perceptivos de los que surgen brotes escalfados, fino rayado para la trama del tejido que constituye el fondo, etc.

En el último tercio del siglo XVI, la decoración estofada se generaliza ya por toda la superficie, como ocurre en esta obra en la que los esgrafiados bicromáticos se extienden por la capa y el sayal. Esta operación exigía también dorar las tallas en su totalidad, lo que naturalmente elevaba mucho los costes.

Aunque se han documentado algunos casos en la época de transición anterior, otra de las novedades técnicas que se normaliza en este periodo son los “realces” de las formas esgrafiadas perfilándolas con trazos de color blanco, como se hizo en esta obra (fig. 5), o bien los “oscuros” de color negro.



Fig. 5. *San Antonio de Padua*.
Realces en esgrafiado. Juan de
Juni. Ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura.
Valladolid.
Foto del autor

La riqueza de la policromía de la indumentaria del santo se ve enriquecida con una cenefa estofada a punta de pincel que remata las mangas y todo el borde inferior, tanto de la capa como del hábito. Estas presentan un diseño a base de una serie de labores con motivos vegetales encadenados sobre una zona de oro visto que es delimitada por dos bandas de líneas paralelas.

Tal y como se ha ido exponiendo, toda la complejidad decorativa de la policromía que cubre la mayor parte de la superficie del hábito de *San Antonio*

de Padua ha sido concebida a partir del contraste entre dos colores: la capa de color oscuro y el reluciente oro visto. El hecho de que el policromador optara por ese bicromatismo del esgrafiado podría responder a que quizás quiso mantener cierta coherencia con la austeridad franciscana, tal y como ya se ha insinuado. El uso de otros colores se reservó, exclusivamente, para la decoración estofada con motivos fitomorfos, a punta de pincel, de las cenefas. Precisamente en ese estofado se encuentra otra de las novedades de este período, como es la utilización de colores mixtos: aparecen medias tintas que permiten degradados en una misma gama de color que se va aclarando, fundamentalmente, con blanco, como ocurre en este caso, reforzando el efecto de tridimensionalidad de los diseños decorativos de dos dimensiones de la cenefa (fig. 6).



Fig. 6. *San Antonio de Padua*.
Estofados a punta de pincel.
Juan de Juni. Ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura.
Valladolid.
Foto del autor

La última fase que se aborda en el policromado de una escultura es la de la encarnación. En esta ocasión fue realizada a pulimento. Con bastante seguridad, se puede afirmar que la técnica utilizada fue la habitual: sobre el aparejado de yeso se aplicó una capa de imprimación de blanco de plomo y, por encima,

sucesivas veladuras de blanco de plomo con carga de pigmentos y aglutinante oleaginoso que se iban frotando con un corete hasta lograr el tono y el acabado del pulido que se deseaba.²¹

La técnica no varía respecto a períodos anteriores, pero sí su modo de utilización. En el rostro de *San Antonio de Padua* se aprecia claramente un suave modelado cromático o tonal como refuerzo de la volumetría (fig. 7). Se trata de otra de las novedades técnicas que surge precisamente en el período contrarreformista. En épocas anteriores, el relieve y los efectos de volumen se confiaban a la propia tridimensionalidad de las formas escultóricas y al ángulo de incidencia de la luz sobre las superficies. El sombreado se producía de forma natural, generado por la propia talla. En este período, sin embargo, el modelado tridimensional se refuerza pictóricamente mediante el color. La policromía pasaba de suponer un simple revestimiento ornamental a tener una finalidad plástica.



Fig. 7. *San Antonio de Padua*. Cabeza.
Juan de Juni. Ca. 1560.
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
Foto del autor

Para la encarnación solían utilizar unos colores básicos. Se partía del mismo blanco de plomo de la capa de imprimación como base, se añadía un ocre amarillento (tierras), un poco de bermellón y una pequeñísima cantidad de

²¹ Muñequilla que normalmente consistía en una vejiga que se humedecía en agua y se utilizaba para pulimentar la encarnación de las esculturas.

azul en algún caso. Dependiendo del tono de piel que se pretendía, se podía incorporar algún que otro color.

En el rostro de *San Antonio de Padua* se detecta un poco más de bermellón en alguna de las zonas más prominentes, como mejillas, aletas de la nariz y arco superciliar. Son los denominados “frescores” con los que se reforzaba la percepción de volumen.

Para añadir mayor complejidad a la cronología de la policromía, esta talla presenta un elemento singular: los ojos de tapilla que se añaden a las figuras de *San Antonio de Padua* (fig. 7) y del *Niño*. El postizo consiste en un vidrio convexo recortado que se adhería al ojo pintado. Sin duda, ello respondía a la búsqueda del natural en las artes que preconizaba la Contrarreforma. Es la única obra de toda la producción de Juni en la que se han utilizado postizos, elementos más propios del siglo XVII, por lo que se podría pensar que se trata de un añadido posterior.²² Solo su talla de la *Virgen de la Expectación* de Allariz (Orense) presenta ojos de cristal, pero se trata de un repolicromado posiblemente del siglo XVIII.

CONCLUSIONES

El grupo escultórico aquí estudiado, obra de Juan de Juni, es un excelente ejemplo de esa perfecta conjunción entre bulto y color expuesta en la introducción de este artículo. Se trata de una obra en la que se constata la enorme sofisticación que llegó a alcanzar el esgrafiado en este periodo. A pesar de la limitación que suponía el bicromatismo color/dorado, la versatilidad del grafio y el profundo conocimiento empírico de los elementos estimulares que demuestra el policromador logran -de una forma bastante simple pero muy eficaz- conectar con la percepción visual del observador.

El esgrafiado que cubre toda la superficie del hábito no solo resultaba decorativo, sino que también cumplía la función perceptiva de reforzar el valor visual de la superficie de la talla, facilitando al observador la lectura de los paños y su volumetría, teniendo en cuenta, además, el lugar poco luminoso para el que se concibió la escultura.

Al margen de que las cenefas estofadas a base de motivos realizados a punta de pincel pudieran responder a una concesión decorativa del policromador, a la vista de la riqueza cromática del *Entierro de Cristo* que Juni

²² Martín González afirmó que los ojos de cristal no eran añadidos, sino originales, pues el resto de la policromía se mantenía inalterada. Martín González (1974): 338. No parece un argumento excesivamente sólido, pues los ojos de ambas figuras están pintados y las tapillas de cristal pudieron ser adheridas en un momento posterior indeterminado. Por el contrario, Fernández del Hoyo, mantiene que debieron de ser añadidos en la segunda mitad del siglo XVII aunque sin argumentar el motivo de su afirmación. Fernández del Hoyo (2012): 182. Sin documentación que lo acredite, esta opción parece la más probable pues Juni nunca utilizó postizos en la policromía de sus obras y siempre procuró mantener el control del proceso de repolicromado.

había realizado para la Capilla de Fray Antonio de Guevara, que se encontraba en su proximidad dentro del mismo Convento de San Francisco de Valladolid, no deja de compartir la misma función del esgrafiado: contribuía a definir los bordes de los paños del hábito y a señalar los límites de telas y figuras.



Fig. 8. *San Francisco de Asís.*

Juan de Juni.

Ca. 1560. Convento de Santa Isabel. Valladolid.

Foto del autor

Para comprender mejor el gran nivel técnico y el alto grado de sofisticación del estofado alcanzado con la policromía de esta obra, basta con prestar atención a lo que se estaba haciendo en ese momento. Sin recurrir a otras obras ajenas a la producción franciscanista de Juni, cabe recordar cómo dentro del ámbito vallisoletano, el Convento de Santa Isabel de Valladolid cuenta con otras dos tallas de San Francisco de Asís con una cronología similar a la del *San Antonio de Padua*. En la policromía de ambas puede observarse que el problema de legibilidad de los paños no está bien resuelto, ya que apenas

aparecen unos pocos florones esgrafiados²³ diseminados por el hábito oscuro que poco contribuyen a la lectura del desarrollo y voluptuosidad de los pliegues, especialmente en el caso de la talla del retablo de la iglesia (fig. 8). Por otro lado, merece la pena señalar la singularidad del estofado de estas dos obras, ya que, aunque perceptivamente parece tratarse de un esgrafiado, no lo es desde un punto de vista técnico, sino que simplemente se ha simulado.



Fig. 9. *San Francisco de Asís*. Detalle estofado.
Juan de Juni. Ca. 1560.
Convento de Santa Isabel, Valladolid.
Foto del autor

Un análisis detallado con luz rasante revela que en realidad se ha invertido el proceso: los florones decorativos han sido ejecutados a punta de pincel sobre un campo dorado para simular tal labor (fig. 9). Con cierta seguridad, debieron ser razones económicas las causantes de esta transgresión técnica. Si en la talla de *San Antonio de Padua* toda la superficie del hábito fue objeto de un dorado al agua, en el caso de las tallas del Convento de Santa Isabel no fue necesario. Bastó con dorar unos pequeños campos, en este caso con la técnica del dorado al mordiente, para ejecutar los florones encima. Al margen del importante ahorro en oro que suponía, tenía la ventaja de no precisar un embolado previo, ya que el oro se podía adherir directamente sobre el aparejado, aunque, por otro lado, tenía el inconveniente de que no podía ser bruñido.

²³ Sobre los diseños de patrones textiles véase, entre otros, Speelberg (2015), publicación con motivo de una exposición, en la que participó como curadora, realizada en The Metropolitan Museum of New York, del 20 de octubre de 2015 al 10 de enero de 2016. Se trata de un trabajo de referencia imprescindible para el estudio de la revolución que supuso el gran desarrollo de la imprenta en la difusión de los patrones textiles en el siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Martínez, Manuel (s.f.): “San Antonio de Padua con el Niño”, en <http://ceres.mcu.es> (consultado el 15 de marzo de 2025).
- Bosarte, Isidoro (1804): *Viage artístico a varios pueblos de España. I Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, facsímil (2006). Valladolid, Maxtor.
- Cantos Martínez, Olga (2012): *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución “Fernando el Católico” y Fundación Tarazona Monumental.
- Covarrubias Orozco, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez impresor. Disponible en <https://bit.ly/3Y0KCXq> (consultado el 13 de marzo de 2025).
- Cuevas Riaño, María (2010): “Percepción visual, psicología de la Gestalt y leyes de organización perceptiva”, en Ramón Díaz Padilla (coord.): *Distorsión, equívocos y ambigüedades: las ilusiones ópticas en el arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 23-30.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis (1990): *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2012): *Juan de Juni escultor*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Luque, Manuel / Herrera García, Francisco J. (eds.) (2022): *Color y ornamento: estudios sobre policromía en el mundo ibérico (SS. XVII y XVIII)*. Granada, Universidad de Sevilla y Universidad de Granada.
- González-Alonso Martínez, Enriqueta (1997): *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Universidad Politècnica de València.
- Luna Blanco, María Dolores / Tudela Garmendía, Pío (2011): *Percepción visual*. Madrid, Trotta.
- Martí y Monsó, José (1905): “Nuevas noticias de Arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 25, 1-11.
- Martín González, Juan José (1974): *Juan de Juni. Vida y obra*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Pedruelo Martín, Eduardo et alii (2021): *El Convento de San Francisco de Valladolid. Historia y memoria*. Valladolid, Archivo Municipal de Valladolid.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo (1871): *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, Universidad de Granada.
- Seruya, Ana Isabel (dir.) (2004): *Policromía. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de outubro de 2002*. Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Speelberg, Femke (2015): *Fashion & Virtude: Textile patterns and the print revolution, 1520-1620*. New York, The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <https://share.google/9QRdRqFIKOx7IF40J> (consultado el 4 de julio de 2025).