

**PROGRAMA DE DOCTORADO  
PINTURA Y CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN**

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

Métodos Técnicas y Procesos Infográficos Aplicados a la Creación Artística y la  
Conservación Restauración



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA

**TESIS DOCTORAL**

**Estudio comparativo de las representaciones  
escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.**

Doctorando: Yin-Chun Wu

Director de Tesis: Dr. Joaquín Arquillo Torres

Sevilla 2012



Gracias a mis familiares, por ser el pilar fundamental en todo lo que soy, en toda mi educación, tanto académica, como de la vida, por su incondicional apoyo perfectamente mantenido a través del tiempo.

Gracias a mi marido José Manuel Sanchez Azpilicueta, que cuida de mi vida y me permite hacer esta tesis de doctorado a mi libre albedrío.

Gracias a mi maestro Dr. Joaquín Arquillo torres, como mi segundo padre, siempre me ayuda con mucho cariño; por su gran apoyo y motivación para la culminación de mis estudios profesionales y para la elaboración de esta tesis.

Gracias a Don Rafael Angel Avila Muñiz, a mi suegro Don José Sanchez Fernandez, a Doña Adela Agudo Tercero y a sus familiares, quienes me han dado mucho afecto, aparte de los estudios. Agradezco profundamente la amabilidad de los españoles.

Gracias a todos aquellos familiares y amigos que no recordé al momento de escribir esto. Ustedes saben quiénes son.

Yin-Chun Wu



## ÍNDICE GENERAL

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
I.1. Definición Del Tema	11
I.2. Antecedentes	13
I.3. Demarcación Del Tema	15
I.4. Grado De Innovación	17
I.5. Objetivos	18
I.6. Metodología	19
<b>II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES</b>	<b>21</b>
<b>II.1. Las creencias religiosas en España</b>	<b>23</b>
<b>II.2. Las creencias en Taiwán</b>	<b>26</b>
II.2.1. La creencia principal en Taiwán	29
<b>II.3. La relación entre religión y arte: influencia mutua</b>	<b>31</b>
<b>II.4. Objetos de culto</b>	<b>39</b>
II.4.1. El culto a los dioses en Taiwán	39
II.4.2. El culto cristiano en España	41
<b>II.5. Resumen</b>	<b>42</b>
<b>III. HISTORIAS Y ORÍGENES</b>	<b>47</b>
<b>III.1. Definición</b>	<b>49</b>
III.1.1. Breve referencia a la historia de la imaginería Española	50
III.1.2. Las Escuelas y sus estilos	53
III.1.3. Temática	55
<b>III.2. Los orígenes de la escultura religiosa en madera taiwanesa</b>	<b>55</b>
III.2.1. La escultura religiosa de madera	57
III.2.1.1. La evolución de la escultura religiosa de madera	62
III.2.2. Los orígenes y el estilo de los escultores	63
III.2.3. Temática en las esculturas policromadas religiosas taiwanesas	70
III.2.3.1. Visualización de los dioses	72

## INDICE GENERAL

III.2.3.2. Sobre el tamaño de la escultura religiosa	73
III.2.3.2.1. Regla de LuPan	74
III.2.3.2.2. Tamaños	75
III.2.4. Comparativa entre la imaginería española y la taiwanesa	76
III.2.4.1. Diferencias en la definición de imaginería en Taiwán y España	76
III.2.4.2. Comparación	77
<b>IV. MATERIALES Y TÉCNICAS</b>	<b>85</b>
<b>IV.1. Materiales comunes entre España y Taiwán</b>	<b>87</b>
IV.1.1. La madera	87
IV.1.1.1. Maderas usadas en España	88
IV.1.1.1.1. Condiciones para tallar	89
IV.1.1.1.2. La selección de la madera	92
IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla	94
IV.1.1.2. Maderas para tallar en Taiwán	112
IV.1.1.2.1. Maderas nacionales	113
IV.1.1.2.2. Maderas extranjeras	126
<b>IV.2. Materiales y técnicas Sevillana</b>	<b>130</b>
IV.2.1. Las herramientas	130
IV.2.1.1. Herramientas de cortar	131
IV.2.1.2. Herramientas de talla	133
IV.2.1.2.1. Manejo de la gubia	136
IV.2.1.2.1. El mazo	137
IV.2.1.3. Herramientas de pulido o acabado	138
IV.2.2. Imprimación	139
IV.2.2.1. Yesos	139
IV.2.2.1.1. Método de preparación	139
IV.2.2.2. Bol	140
IV.2.2.2.1. Fórmula para hacer tempera de bol	141
IV.2.2.3. El oro y la plata	142
IV.2.2.3.1. Oro	142
IV.2.2.3.1.1. Oro fino o pan de oro	142
IV.2.2.3.1.2. Oro molido	143
IV.2.2.3.1.3. Oro falso	145
IV.2.2.3.2. La plata	146
IV. 2.2.3.2.1. Plata fina	147
IV.2.3. Los pigmentos y colores	148
IV.2.3.1. Colores	149
IV.2.4. Colas y adhesivos	153

IV.2.5. Barniz	155
<b>IV.3. Materiales y técnicas de Taiwán</b>	<b>157</b>
IV.3.1. Herramientas e instrumentos	157
IV.3.2. Colas	161
IV.3.3. Bol, Arcillas amarillas y rojas	162
IV.3.4. Papel	162
IV.3.5. Ingredientes de los hilos de laca	163
IV.3.6. Oro	164
IV.3.6.1. Pan de oro	164
IV.3.6.2. La técnica de dorar	165
IV.3.6.3. Herramientas de dorar	166
IV.3.6.4. Pegamentos para dorar	166
IV.3.6.4.1. El urushiol	167
IV.3.6.4.2. El aceite de tung	168
IV.3.7. Los pigmentos	169
IV.3.8. Materia de accesorios	170
<b>V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE UNA ESCULTURA</b>	<b>171</b>
<b>V.1. Procedimiento de la imágenes españolas</b>	<b>173</b>
V.1.1. Boceto	173
V.1.1.1. Saca de puntos	175
V.1.2. El desbastado	176
V.1.3. La talla	177
V.1.4. Pulir los detalles	179
V.1.5. Ensamblaje	180
V.1.6. Entelado	182
V.1.7. Estucado	183
V.1.7.1. Pulimento	185
V.1.7.2. Lacado	185
V.1.8. Embolado	186

## INDICE GENERAL

V.1.9. Dorado y Plateado	187
V.1.9.1. Instrumentos para dorar	188
V.1.9.2. El Dorado al agua	190
V.1.9.3. Dorado al mixtión o sisa	191
V.1.10. Policromado y Estofado	192
V.1.10.1. Graneado	196
V.1.10.2. Las encarnaciones	198
V.1.10.3. La pátina	199
V.1.11. Postizos	200
<b>V.2. Proceso de la talla de una escultura religiosa taiwanesa</b>	<b>203</b>
V.2.1. Selección de la madera	203
V.2.2. Selección de un día afortunado	204
V.2.3. El inicio de hachazo	204
V.2.4. La composición	206
V.2.5. Configurar el molde crudo	207
V.2.6. Procedimiento de esbozar y configurar el molde crudo	208
V.2.7. Formalización (el molde transitorio)	209
V.2.8. Pulimento (proceso de finalización)	210
V.2.8.1. Retoques en la cara (iluminación)	211
V.2.8.2. Limar con el papel de lija	213
V.2.9. Barnizado	213
V.2.10. Capa de bol	214
V.2.10.1. Pegar el papel del algodón	215
V.2.11. La formación del contorno	218
V.2.12. Preparar el hilo de laca	218
V.2.12.1. Estilo de Quan	219
V.2.12.2. Estilo de Fu	222
V.2.13. Dorado y policromado	226
V.2.13.1. Color y símbolo	230
V.2.14. Barbas	234
V.2.15. Decoración	235

V.2.16. Retiro de Lu-Pan	236
V.2.17. Ceremonia de la “entrada espiritual”	237
V.2.18. Iluminar los ojos	240
<b>VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES</b>	<b>243</b>
VI.1. Comparación sobre las técnicas	249
VI.2. Sistema de transmisión de los conocimientos	257
VI.3. Alternativa y fuentes de materiales	261
VI.4. Valor artístico y valor espiritual	263
VI.5. Artesanía tradicional y el eterno debate estético	266
VI.6. La sociedad civil del siglo xxi crisis y punto de inflexión	267
VI.7. Final	271
<b>Anexo 1</b>	<b>273</b>
1.1. El panteísmo en Taiwán	273
<b>Anexo 2</b>	<b>277</b>
2.1. El culto a los dioses de Taiwán	277
2.1.1. Dios de la naturaleza	278
2.1.2. Dioses de las plantas y los animales	278
2.1.3. El culto de los fantasmas	279
2.1.4. El culto de los objetos	280
2.2. Función y clasificación de los espíritus y deidades	281
2.2.1 Estructura jerárquica de los dioses	281
2.2.1.2. El patrón principal	282
2.2.1.3. Dios de acompañante	283
2.2.1.4. Dioses secundarios	283
2.2.1.5. Dioses huéspedes	284
2.3. La escultura en el templo	284
2.3.1. Dios del Inicio	284
2.3.2. Dioses del Altar Principal	285
2.3.3. Dioses duplicados	285
<b>APÉNDICE</b>	<b>288</b>

<b>BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS</b>	<b>303</b>
1. Libros	303
2. Tesis	308
3. Revistas Especializadas	310
4. Entrevistas	313
5. Congresos, Jornadas y Exposiciones	313
6. Recursos Electrónicos	314
Páginas	314
Videos	316
<b>ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS</b>	<b>317</b>

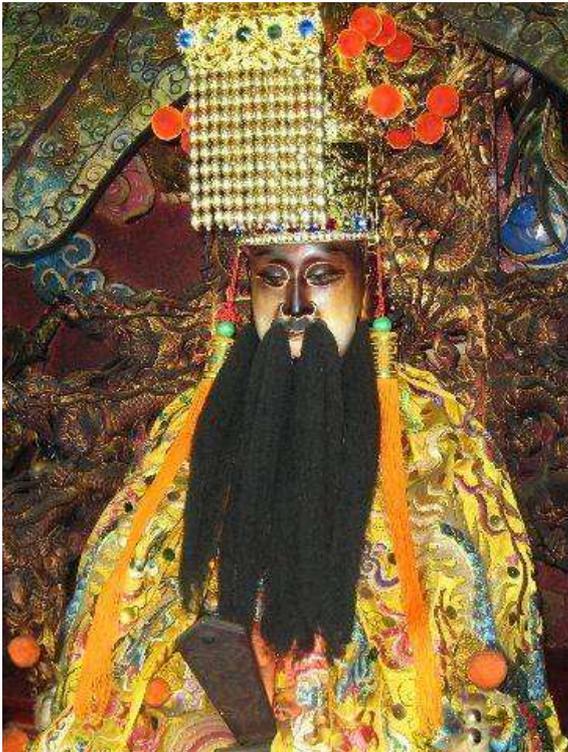


Fig.1. Emperador de Jade



Fig.2. Jesús del Gran Poder

---

## I. INTRODUCCIÓN



## I.1. Definición Del Tema

Dado que los hombres tienen la necesidad de admirar y rendir tributo a su dios, la imagen escultórica adquiere una gran importancia, porque crea un concepto de dios como centro, núcleo sobre el cual gira la liturgia propia de cada religión.

Fue gracias al Trabajo de Investigación titulado “La Escultura Religiosa de Madera en Taiwán”, que finalicé en septiembre de 2009, donde surgió la semilla que germinaría en la presente Tesis Doctoral, al descubrir la producción escultórica con fines religiosos en Taiwán con tanta intensidad como hasta ese momento había conocido la española, originándose la duda de en qué se parecerían.

Como su título indica, a lo largo de esta tesis se pretende realizar una descripción de las técnicas, materiales y conceptos, tanto en España como en Taiwán.

El trabajo se focaliza en estudiar, observar y analizar las características de las esculturas religiosas, sus diseños, aspectos compositivos, decorativos, tipologías, etcétera. También hemos relacionado las interacciones sociales y religiosas que influyen en la creación de las representaciones escultóricas religiosas, los métodos de trabajo y la filosofía vital que se esconde tras éstos. Con la idea inicial de que, en todo caso, se pueden apreciar símiles, pero por supuesto, teniendo en cuenta, las amplias diferencias culturales que separan a Oriente y Occidente.

Al comenzar esta Tesis Doctoral pretendíamos realizar un estudio completo de los distintos tipos de esculturas religiosas en España, pero pronto nos dimos cuenta que la amplia variedad de estilos y técnicas transformarían esta Tesis en un catálogo de técnicas y estilos españoles, perdiéndose entre tanta información el objetivo último de la Tesis Doctoral. Por esta razón decidimos centrarnos en aquel estilo que mejor conocíamos, debido al entorno geográfico

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## I. INTRODUCCIÓN

### I.1. Definición Del Tema

donde realizamos esta Tesis y por lo tanto que mejor podríamos estudiar, es decir, la Escuela Sevillana.

A modo de resumen, se pretende estudiar las esculturas religiosas en Taiwán (centrado a ciudad Tainan) y Sevilla, ver las similitudes entre estos dos lugares, sus métodos, producción y las disparidades entre ellos debido a las diferencias religiosas, geográficas y culturales.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## I.2. Antecedentes

España es un país con una fuerte tradición religiosa, fundamentalmente la Católica, y centrándonos en la ciudad de Sevilla, tenemos que hacer mención forzosa a la Semana Santa. Esta tradición se ha convertido en símbolo de cultura y expresión artística en todos y cada una de sus pueblos. Durante la Semana Santa, las calles de Sevilla se transforman en auténticos museos al aire libre, encontrando una fantástica ocasión para conocer la gran riqueza de imágenes y grupos escultóricos de inmenso valor artístico. Por otro lado, en Taiwán conviven tradicionalmente diversas religiones politeístas, en especial el Taoísmo y el Budismo; además de estas dos religiones organizadas, muchas personas también creen en una mezcla, denominada Religión Tradicional Folklorica. Los investigadores y académicos estiman que hasta un 80% de la población cree en alguna forma de religión popular tradicional.

Comenzamos a ser conscientes de las implicaciones que esta diferencia tenía al alejarnos de mi país durante el período de los estudios en Sevilla, y sobretodo cuando entramos en contacto con la especialidad de Conservación y Restauración, cuya esencia consiste en la búsqueda y el adecuado empleo de materiales y técnicas con el objetivo de devolverle a la obra su integridad, dejándola en un estado lo más fiel posible al deseo inicial del artista.

Dado mi origen taiwanés, todas estas diferencias, en un principio me abrumaron, pero luego, tras estudiarlas más detenidamente, me fascinaron y alentaron mis deseos de conocer más sobre las técnicas y métodos escultóricos de mi país. Precisamente de esta fascinación inicial surge la idea de realizar el ya citado Trabajo de Investigación titulado “La Escultura Religiosa de Madera en Taiwán” y continuarlo en la presente Tesis comparando las dos culturas en el aspecto escultórico religioso.

Los libros que se han consultado sobre las imágenes policromadas españolas en su mayoría están centrados fundamentalmente en los estilos del escultor, el

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## I. INTRODUCCIÓN

### I.2. Antecedentes

periodo, las diferencias entre las provincias y la iconografía. Otras investigaciones, tesis y publicaciones se centran sobre la escultura policromada en madera, sus materiales y técnicas.

Por último el trabajo de investigación que realizamos en el año 2009, “La Escultura Religiosa de Madera en Taiwán”, trata en profundidad el trabajo de campo, documentando los métodos de fabricación, materiales empleados y herramientas. Es precisamente de este estudio de donde parten los fundamentos teóricos de esta tesis.

Como hemos visto, en general, los estudios sobre las esculturas policromadas en ambos países se abordan desde un punto de vista histórico, iconográfico, documental y escultórico pero pocos, o ninguno en el caso de Taiwán, se centran en los materiales y las técnicas escultóricas.

La iconografía, sobre la base de las diferentes creencias, no sería el tema principal a tratar en este trabajo. Siempre que sea posible queremos llegar a obtener una comprensión profunda de la creación artística en sí, y de esa manera acercar los métodos y costumbres de creación escultórica de Taiwán y de Sevilla.

### I.3. Demarcación del Tema

Existen muy pocos escritos que describan el proceso escultórico y por lo tanto, para completar la investigación de la escultura en madera policromada, es necesario concertar entrevistas con los imagineros y los escultores. El método más beneficioso consiste en comenzar con los artistas más cercanos geográficamente y luego gradualmente ampliar el alcance del estudio.

La elección del entorno geográfico sobre el que se han establecido las indagaciones y las conclusiones de este trabajo es aleatorio, ya que no podemos considerar la geografía de Sevilla o de Taiwán como un compartimento perfecto y con una distribución homogénea de los escultores. Lógicamente deberemos tener en cuenta tanto la capacidad de contactar con ellos, como la actitud de colaborar con el proyecto, ya que esta tesis podría ser considerada un intento por “robar” sus técnicas. Por todo lo anterior el estudio se centraría principalmente en la comparativa entre la escultura sevillana y la taiwanesa y por proximidad al lugar de residencia se centrará más en las técnicas escultóricas de Sevilla capital; ciudad que hoy en día aún conserva la tradición de la talla en madera y un alto porcentaje de esos escultores lo son de esculturas policromadas. Al hablar de Taiwán, nos centraremos en la ciudad de Tainan, ya que al igual que sucede con Sevilla, Tainan es la ciudad de Taiwán donde se conservan el mayor número de artesanos que continúan utilizando las técnicas tradicionales.

Con el fin de hacer una comparación de la creación artístico-escultórica policromada taiwanesa y española, trataremos de encontrar los puntos coincidentes y las diferencias.

Sobre el concepto del icono religioso, varios estudiosos del tema opinan que para el mundo católico español las esculturas religiosas son un medio de

## I.INTRODUCCIÓN

### I.3. Demarcación del Tema

comunicación entre Dios y el creyente<sup>1</sup>, además de una forma de conmemoración o de unas tradiciones socio religiosas.

La escultura religiosa de Taiwán es muy distinta, ya que los creyentes creen que las esculturas religiosas poseen el alma y la voluntad del dios. Por ello, al penetrar en el templo, no sólo lo hacen para rendir culto, sino también para “ver al dios” y a través de los “ojos del dios”, obtener consuelo espiritual. Por lo anterior, la creación escultórica en Taiwán no sólo es un proceso escultórico, sino un conjunto de ceremonias que tienen la función de establecer una línea que sirve de frontera entre el mundo profano y el mundo sagrado. Un trozo de madera, desde su materia prima hasta la aparición de la figura divina, sufre diversos rituales a fin de intensificar su transformación de lo laico a lo sagrado.

---

1. *“No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás á ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos, á los que me aborrecen, Y que hago misericordia en millares á los que me aman, y guardan mis mandamientos.”*  
(Exodo 20:4-6).

*“Dios es espíritu; y los que le adoran, en espíritu y en verdad es necesario que adoren”.* Cristo dijo en (Jn.4:24,).

Piñero, Antonio. *Todos los Evangelios*. Madrid: EDAF, 2009.

*Jesús de Nazaret. El hombre de las cien caras*. Madrid: EDAF, 2009.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### **I.4. Grado de Innovación**

El objetivo principal de esta tesis es obtener una descripción de las técnicas, métodos y sistemas de creación de esculturas policromadas, tanto en España como en Taiwán, y esto lo esperamos obtener mediante la observación y documentación del trabajo realizado por los escultores, así como entrevistas a éstos, intentando que sean lo más profundas posible. Este método de documentación no ha sido nunca utilizado con las técnicas escultóricas taiwanesas, por otro lado poco estudiadas, y sólo algunos autores han desarrollado trabajos parecidos con escultores españoles, pero siempre centrándose en las características propias de un artista o un estilo concreto. Nosotros en este trabajo nos proponemos describir, sistemáticamente, las técnicas “comunes” de los creadores. Y esperamos que la documentación sistemática de dichas técnicas escultóricas nos permita comprender mejor las similitudes y diferencias que envuelven los procesos escultóricos de ambos países y presentar otro punto de vista y entendimiento de ambas.

#### **I.5. Objetivos**

Tanto en España como en Taiwán, la escultura religiosa es una de las artesanías tradicionales que más ha evolucionado, ya que no sólo es importantes su filosofía de la existencia o sus técnicas únicas, sino también la experiencia acumulada de innumerables personas, comenzando por los creadores y terminando por los creyentes, para los que la escultura traspasa los límites de la creación física propiamente dicha, alcanzando su alma e iluminándola. La escultura religiosa es tanto un símbolo de la transmisión y la evolución de la tecnología en una sociedad, como un medidor de sus características morales y sociales.

Durante esta tesis pretendemos realizar una breve introducción de las distintas técnicas artesanales a lo largo de la historia y describir, además, los orígenes culturales y sociales que provocaron estas técnicas, discutiendo a donde nos lleva la historia y cuál será su futuro.

Trataremos de centrarnos en el material principal: la madera, haciendo un análisis detallado de sus características, métodos de selección y extracción.

Por último realizaremos un estudio sistemático de las técnicas escultóricas actuales, sintetizando el alma de los distintos estilos escultóricos, sus características y procesos, comenzando con la selección de los materiales, pasando por las herramientas y terminando con el policromado de las esculturas.

Todos los objetivos anteriores los analizaremos sin perder de vista la parte más importante de la tesis: realizar una comparación sobre cada una de estas características únicas, confrontando los métodos y particularidades taiwanesas con las españolas, e intentando discernir qué las hace tan diferentes y al mismo tiempo tan parecidas.



## **I.6. Metodología**

La metodología que seguiremos para el desarrollo de la investigación es la siguiente:

La primera parte sería la recopilación, mediante el trabajo de campo, del máximo de datos con visitas y entrevistas a los estudios-talleres de los imagineros actuales en Sevilla. Esto nos permitirá conocer a los artistas, sus vivencias e inquietudes, además de las técnicas desarrolladas y los diferentes materiales empleados.

El segundo paso consistirá en la selección de artículos en libros, revistas y periódicos, así como la consulta de diversas tesis sobre la imaginería andaluza.

En Sevilla se concede gran importancia a la producción imaginera local. Tanto de los pasos procesionales de Semana Santa como de las obras para las cofradías han estado ampliamente documentadas y existe una gran cantidad de información sobre ellas. Más aún, ha existido un interés manifiesto de las cofradías, hermandades y de la Iglesia por dar a conocer la belleza de su patrimonio histórico y artístico, permitiendo a los historiadores acceder a sus extensos y detallados archivos cuando éstos lo han solicitado. Contrariamente, en Taiwán las creencias siempre han eclipsado el valor artístico y es por esto por lo que el presente trabajo tiene una dificultad añadida para conseguir la información en aquella isla en un grado similar a la obtenida en España.

Tras todo lo anterior realizaremos la comparación entre ambas tradiciones escultóricas para llegar a presentar nuestras conclusiones.





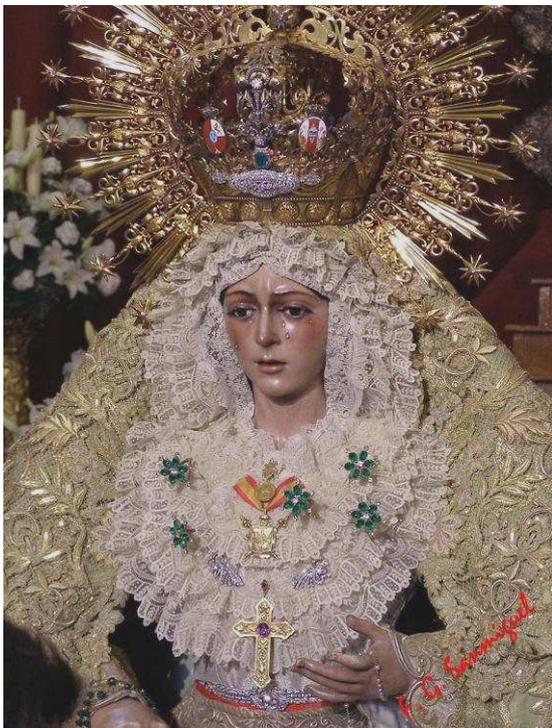


Fig.3. Virgen de la Esperanza Macarena



Fig.4. Diosa de Mazu

---

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES



## II.1. Las creencias religiosas En España

En España no existen estadísticas referentes a los grupos religiosos ya que la constitución española establece que ninguna persona está obligada a responder preguntas sobre sus creencias religiosas. Por esa razón es necesario acceder a información sociológica para tener datos, más o menos fiables, de cuáles son las creencias religiosas mayoritarias en España. El Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)<sup>2</sup>, de forma periódica, recoge datos obtenidos mediante encuesta sobre las tendencias religiosas. En 2010<sup>3</sup> el CIS informó de que el 73.2% de los encuestados se consideraban católicos, sin embargo, el 53,1% de esas personas declararon que casi nunca iban a misa, es decir, la mayoría de ese porcentaje de cristianos lo eran por razones familiares y tan solo un 29,2% de éstos se consideran a sí mismos "católicos practicantes". Existe también, según este estudio, menos de un 10% de la población que se considera cristiana: en este grupo se incluiría la Iglesia Ortodoxa, los protestantes y las denominaciones evangélicas; Testigos de Jehová, Adventistas del Séptimo Día y los Mormones (miembros de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días). También son menos de un 10% los que practican algún otro tipo de religión como el Islam, el Judaísmo, el Budismo, el Hinduismo o el Bahaísmo<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup>. CIS: Centro de Investigaciones Sociológicas.

<sup>3</sup>. Barómetros depositados en el banco de datos (2009): "Barómetro noviembre 2009" . En: [http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2\\_barometros/depositados.jsp](http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_barometros/depositados.jsp). [Consulta: 16.08.2010].

<sup>4</sup>. La Constitución establece la libertad de religión. Ésta y otras leyes y políticas contribuyeron a la práctica libre de la religión en España. Sin embargo, algunos grupos religiosos, entre ellos los mormones, los Testigos de Jehová y los budistas, no tienen acuerdos bilaterales de cooperación con el gobierno que proporcione las mismas ventajas y privilegios que otros grupos con "notorio arraigo". Si bien no existen restricciones legales o jurídicas, algunos grupos cristianos musulmanes y no católicos afirmaron que las restricciones y las políticas a nivel local les impedían reunirse para practicar sus creencias.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.1. Las creencias religiosas en España

La situación actual del catolicismo en España, pese a no ser ya la religión oficial, sí tiene poderosas razones históricas para ser la mayoritaria. Durante la Reconquista (718-1492)<sup>5</sup>, los reinos cristianos del norte combatieron a los reinos islámicos del resto de la Península y en el año 1509 sucedió la desaparición de los últimos practicantes musulmanes del país, cuando el rey Fernando y la reina Isabel decretaron que todos los españoles debían convertirse al catolicismo. Aquellos que practicaban otras religiones, como el Islam o el Judaísmo, eran obligados a cambiar de religión; desde ese momento las sucesivas monarquías y regímenes autoritarios que han gobernado España, hasta la llegada de la democracia, se han denominado asimismo los defensores de esta religión, alentando su práctica e impidiendo la expansión de otra.

A mediados del siglo XIX se permitió la libertad religiosa en España, aunque el catolicismo siguió siendo la religión oficial. En la última dictadura (1940-1975) volvió a instaurarse el catolicismo como religión oficial, hasta que en 1978, la Constitución española declaró la aconfesionalidad del estado Español<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> La reconquista de la Península Ibérica, comúnmente conocida como la Reconquista, se libró entre los reinos cristianos de la Península Ibérica y los musulmanes que conquistaron la Península Ibérica, excepto el Reino de Asturias, al norte de la Cordillera Cantábrica, entre 711 y 718. La batalla de Covadonga en el año 718 en la que el legendario Pelagio o Pelayo de Asturias logró la primera gran victoria sobre los musulmanes se considera como el comienzo de la Reconquista. La reconquista cristiana de la Península Ibérica se prolongó hasta la caída de Granada en 1492.

<sup>6</sup> Pisón cavelo, José Martínez. *Constitución y libertad religiosa en España*. Rioja: Universidad de Rioja, 2000.

Constitución; capítulo II.derechos y libertades:

Artículo 16.

1. Se garantiza la libertad ideológica, religiosa y de culto de los individuos y las comunidades sin más limitación, en sus manifestaciones, que la necesaria para el Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.1. Las creencias religiosas en España

Aunque en el estado español no existe una religión oficial, la católica sigue gozando de una mayoría practicante y es la que mantiene una relación más estrecha con los gobernantes, dándose la circunstancia de que un alto porcentaje de fiestas nacionales y locales corresponde a celebraciones religiosas: Semana Santa, Patrones de algunas localidades, Navidad, Pascua de resurrección, santoral, etc... Todas estas actividades crean una actitud ante la vida eminentemente católica y es por esto que si consideramos los porcentajes del resto de religiones, como los protestantes, ortodoxos, musulmanes vemos que de todas ellas existen en España importantes minorías, pero la mayor parte de los practicantes no son españoles de nacimiento e incluso muchos no católicos no poseen la nacionalidad española<sup>7</sup>.

El budismo, aunque tiene una larga historia, no se introdujo en España hasta 1977. En el siglo XVI algunos misioneros jesuitas se establecieron en China y Japón<sup>8</sup> pero hasta 1977 no se abrió el primer centro de estudios budistas, perteneciente a un linaje del Budismo Tibetano. Según el CIS, se calcula que en España hay unos 40.000 budistas registrados en los centros de estudio y otros 65.000 practicantes, algo menos del 1% de la población española.

---

mantenimiento del orden público protegido por la Ley.

2. Nadie podrá ser obligado a declarar sobre su ideología, religión o creencias.

3. Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia Católica y las demás confesiones.

<sup>7</sup> El censo INE 2009. En: <http://www.ine.es/>. [Consulta: 16.08.2010].

<sup>8</sup> Takizawa Osami. *La historia de los jesuitas en japon (siglos XVI-XVII)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.2. Las creencias en Taiwán

#### II.2. Las creencias en Taiwán

Desde los primeros asentamientos chinos en Taiwán, las autoridades han respetado la libertad religiosa, siendo el pueblo taiwanés quien ha importado desde China la mayoría de sus creencias.

Uno de los últimos estudios sobre la distribución de creyentes en Taiwán fue encargado por el gobierno de EEUU en 2010.

<sup>9</sup> Según el Consejo de Estado de este país el Taoísmo y el Budismo son las dos religiones más practicadas en Taiwán, con cinco millones cuatrocientos ochenta mil creyentes (de veintitrés millones de taiwaneses). El Budismo es la religión más practicada, claro que según este informe, el Taoísmo y Budismo son las creencias más próximas a los niveles intelectuales del pueblo llano (fetichismos, supersticiones...). Existen incluso muchos budistas que simultáneamente son taoístas, por lo que alrededor de cuatro millones quinientos mil taiwaneses profesan el Taoísmo; el resto se distribuye entre cristianos, protestantes y creyentes de Yi kuan Dao<sup>10</sup>. Ninguna de ellas es lo

---

<sup>9</sup> <http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2010/148895.htm> . En: [Consulta: 16.08.2010].

<sup>10</sup> El Yi Kuan Dao es una religión proveniente de China y se está extendiendo rápidamente por Taiwán.

En la doctrina principal, hay cinco sabios: Lao Tsé, el fundador del Taoísmo; Confucio, el del Confucionismo; Buda Gautama, el del Budismo, Jesús Cristo, el del Cristianismo y Mahoma, el del Islam. Según esta religión todos ellos siguen las mismas leyes de la Naturaleza, sólo que han sido divulgadas en distintos lugares y épocas, por consiguiente desde distintos puntos de vista.

La palabra Dao quiere decir “cinco religiones con un mismo origen”.

El “Yin Kuan Dao” es una de religión muy hermética con ceremonias secretas y una organización muy estricta, se centra en crear comunidades rurales donde los creyentes llevan una vida apartada y simple.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.2. Las creencias en Taiwán.

suficientemente numerosa como para llegar al 4% de la población; además, deberíamos tener en cuenta que existen nuevas y emergentes religiones que están surgiendo en Taiwán, basadas en las anteriores.

Más de un 86% de la población taiwanesa se considera religiosa y más del 50% participa en varios tipos de ceremonias religiosas.

Actualmente la etnia Han<sup>11</sup> es mayoritaria en la Isla, y sus creencias tradicionales son una mezcla del budismo, taoísmo, confucianismo y hechicería. El catolicismo y protestantismo, a partir del siglo XIX comienzan a difundirse de manera oficial; pero en comparación con el budismo, taoísmo y creencia populares, tienen un número de practicantes muy limitado.

Antes de la Guerra Civil de China en el año 1945<sup>12</sup>, la mayoría de inmigrantes de Taiwán era de la etnia Ming o Yue (provenientes de las provincias del sur del continente). Al trasladarse estas etnias trajeron consigo sus religiones y culturas; claro que poco a poco éstas han evolucionado hacia una nueva

---

Cuando el Gobierno Nacionalista llegó a la isla en 1949 prohibió esta religión, ya que la consideraba una secta que abogaba por estar fuera del control gubernamental, pese a ello continuó practicándose en secreto hasta que con el cambio de régimen volvió a ser legal.

<sup>11</sup>. El grupo étnico de los Han es el mayor grupo étnico de china continental y Taiwán. Proceden originalmente del norte de china.

<sup>12</sup>. La Guerra Civil China (1927-1950) fue una guerra civil librada entre el Kuomintang (KMT), partido de gobierno de la República de China, y el Partido Comunista de China (PCCh), para el control de China, que con el tiempo llevó a la división de China en dos, la República de China (ROC) en Taiwán y la República Popular de China (RPC) en el continente. La guerra comenzó en abril de 1927, en medio de la Expedición al Norte, y, esencialmente, terminó cuando las principales batallas cesaron en 1949-50. El conflicto continúa en forma de amenazas militares y de presión política y económica, en particular sobre el estatus político de Taiwán. La tensión continua se describe en las relaciones a través del Estrecho. La guerra civil china es la tercera mayor jamás librada en la historia, detrás de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.2. Las creencias en Taiwán

religión más localizada.

En cuanto a la religión tradicional en Taiwán, existen varias características principales: La primera es una mezcla de Taoísmo y Budismo en general, en la que no existe un credo sistemático, no tienen escritura sagrada u organización estructurada. La segunda consiste en las características de las creencias; estas están más relacionadas con la vida, soluciones concretas hacia problemas de la vida y por eso en las ceremonias se muestra veneración a los antepasados, dioses y espíritus. En tercer lugar, en la cultura tradicional, los conceptos éticos y disciplinas filosóficas son siempre dominados por el Confucionismo, cuyo criterio es la base principal para los castigos o premios; esto le otorga un fondo muy diferente si lo comparamos con las religiones occidentales, en que consideran que Dios y la Ética son parte la una de la otra. Sin embargo, en la mente de los taiwaneses, la fe, o mejor dicho la voluntad, está en los dioses o las fuerzas sobrenaturales; éstos se convierten por lo tanto sólo en un tipo de medio para lograr su meta final

En comparación con otras religiones, que en general pertenecen al monoteísmo o al politeísmo, la religión tradicional del pueblo Han, con iconos muy variables, pertenece al panteísmo, manifestación religiosa en la que los ídolos se pueden clasificar en cuatro categorías: cielo, tierra, espíritu y objeto. En las dos primeras, se abarcan el sol, la luna, estrellas, tierra, ríos, montañas, etc. Y en las dos últimas comprende el mundo de los fantasmas, antepasados y otras existencias fuera del ser humano. A lo largo del desarrollo histórico, estas adoradas representaciones se presentan con figuras personificadas.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### II.2.1. La creencia principal en Taiwán

Podemos decir que en Taiwán las creencias o prácticas religiosas están en torno a las manifestaciones folklóricas, muy influidas por el Budismo, Taoísmo y Confucionismo, pero que se renuevan constantemente con aportaciones de otras religiones que han llegado recientemente al país.

Entre todas estas religiones, la que influye más es el Taoísmo, puesto que las creencias folklóricas se basan principalmente en historias sobre hechiceros, fantasmas, dioses, espíritus y demonios. Es una religión politeísta, generalmente sus dioses son un duplicado de los que han existido en la costa sur del continente Chino, frente a Taiwán. Se supone que al salir de sus pueblos originales, los viajeros realizaban ritos y transportaban las imagen de sus dioses para que los protegieran en la ruta de emigración (a menudo muy peligrosa).

Muchas veces, al asentarse en la Isla, era necesario afrontar y defenderse de los ataques de aborígenes taiwaneses e incluso de otros grupos de emigrantes anteriores a éstos. Además, al formar nuevas comunidades en pequeños pueblos cerrados, creaban una sensación de sospecha en cuanto a la llegada de forasteros, los cuales, en muchas ocasiones, luchaban por las fuentes, tierras fértiles y otros bienes. También al unirse varias comunidades sus dioses se “aliaban”, formando “ejércitos” que defendían el nuevo enclave y de esta manera los ritos y dioses de las creencias folklóricas que estamos mencionando crecían en complejidad y número.

Este tipo de creencias tiene un trasfondo muy práctico, ya que en su mayoría son ritos para obtener beneficios personales, desde el dinero hasta la salud o la suerte en general. Una de las características que diferencia a esta religión es la práctica de rituales funcionales y variados.

Por otro lado, algunos de éstos se realizan para favorecer a otras personas que

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.2.1. La creencia principal en Taiwan

no sean de la familia o para realizar simplemente una obra altruista.

Dentro de las creencias folklóricas existen varios tipos de “seres poderosos”: los dioses que protegen a la gente del pueblo, los dioses que protegen a una profesión concreta (como los campesinos, profesores, barberos, comerciantes, etc.) y la existencia de seres sobrenaturales, como semidioses, fantasmas y demonios.

Esta característica integradora provoca que las creencias folklóricas muten constantemente, adaptándose a las religiones de su entorno; así sucede claramente en el Taoísmo, hasta el punto de que es muy difícil distinguir la religiosidad de la superstición, y no sólo para los creyentes, sino también para los sociólogos, confundiendo los dos conceptos en muchos estudios.

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

Desde el punto de vista de toda la historia del desarrollo humano, observamos que Religión y Arte son inseparables, influyéndose mutuamente. El arte religioso es la consecuencia de esta relación y el máximo exponente de ella.

Para discutir la relación existente entre religión y arte, no solo es necesario tener un buen conocimiento del patrimonio cultural, sino que también es necesario sumergirse en las peculiaridades de las distintas religiones: su ideología, los comienzos, la época, etc.... Cada una de estas peculiaridades proporcionan información que nos permite entender esta relación simbiótica.

**En primer lugar, desde un punto de vista básico, debemos analizar el origen del arte como cuna de la religión primitiva.**

La relación del ser humano, desde el inicio de la historia, con el arte y la religión queda patente en numerosas expresiones artísticas que hoy perviven, como la danza, la pintura, escultura o arquitectura. En sus comienzos todas estas creaciones eran tratadas como brujería, es decir, el poder que concedía el dios o ente superior a un número limitado de personas, para de esta manera influenciar a la sociedad. Quedaban, por lo tanto, su origen y objeto, lejos de conceptos como estética o belleza.

La pintura, y en general el surgimiento de las artes plásticas, se encuentran relacionada con la adoración primitiva y la necesidad de captar la idea de armonía y perfección que la religión transmitía. Esto queda patente en lo que los investigadores denominan la “Venus prehistórica”. Son estatuas con grandes



Fig.5. Venus prehistórica de Willendorf

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

pechos, prominentes nalgas y abdomen voluminoso, reflejando claramente el culto al misterio de la fecundidad y al deseo de alcanzar la perfección en la mujer, creando la primera representación escultórica humana.

Los mitos y su representación pictórica son otro ejemplo claro de esta necesidad, tanto de transmitir la religión como de dar explicación y “plasmarse en la realidad” las interpretaciones figurativas en que la naturaleza se comporta, con una “voluntad humanizada” y creando patrones comprensibles para la mente humana.

**En segundo lugar y desde el punto de vista emocional, el poder de conmover que poseen ambos.**

Muchos teóricos literarios modernos<sup>13</sup> consideran que la principal característica del arte es la emoción y aún diríamos más, para ellos, “el arte es emoción”. Sin esta cualidad, un dibujo sería una mera representación de “algo”. Sin embargo, el fin del artista es provocar en el espectador la máxima emoción a través de la contemplación de sus producciones.

Para la religión la emoción es igualmente importante, ya que la base de las creencias religiosas no es otra que la “fe”, y ésta no es más que una emoción, la emoción que logra desplazar la información proporcionada por los sentidos hasta el punto en que lo imposible se convierte en realidad, lo sobrenatural se transforma en natural y aún más, a través de la emoción, los creyentes reciben una satisfacción espiritual y una sensación de hermandad plena.

---

<sup>13</sup>. Rodin, Auguste (1840-1917). *El Arte, conversaciones reunidas por Paul Gsell*. Buenos Aires: El Ateneo, 1949.

*"Para cualquier artista digno del nombre, todo lo que hay en la naturaleza es bello, porque sus ojos, aceptando intrépidamente toda verdad exterior, leen allí, como en un libro abierto, toda la verdad interior".*

K. Langer, Susanne (1895-1982). *Sentimiento y forma: una teoría del arte (Feeling and Form: A Theory of Art)*. México: UNAM, 1967. p.40.

*"El arte es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano"*

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

**En tercer lugar, la imaginación como estructura básica para construir la realidad.**

Las características más importantes del artista son la riqueza imaginativa y la capacidad de fantasear; el arte no es nada sin que estas dos características las transmita al que observa la creación artística. El pensamiento religioso utiliza esta misma fantasía para transportar al creyente a un mundo que está más allá de su percepción o incluso es contrario a la información que ésta le proporciona, ya que el mundo no es una realidad inmutable presentada ante nuestros ojos, sino que esta realidad depende de nuestra capacidad subjetiva para interpretarla e incluso proporcionando una trascendencia futura y asumiendo la vida pasada.

**En cuarto lugar, desde el punto de vista de la expresión.**

El arte se basa en patrones que nos muestra acontecimientos más allá de lo que físicamente puede representar la obra, desde intuiciones de eventos que sucedieron con anterioridad al hecho representado; hasta posturas o aptitudes de los protagonistas de las mismas. Estos patrones son compartidos entre el artista y aquel que observa la obra, proporcionando un nexo de unión entre ellos. La religión se vale de estos patrones artísticos para poder representar algo imposible de traer a la realidad, como es la idea de dios, un ente infinito, y conceptos que por su propia naturaleza son imposibles de representar directamente. Es por eso que estos patrones artísticos permiten afianzar aún más en el creyente el concepto de dios y sus enseñanzas, muchas de las cuales suelen ser extremadamente difíciles de comprender, logrando fusionar la doctrina religiosa, las figuras religiosas y la historia en una única representación artística. Este tipo de arte es apreciado por los creyentes ya que les proporciona una amplia libertad para la imaginación y atractivo devocional, conduciéndolos por ciertos valores estéticos según sus creencias.

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

#### **En quinto lugar, ambas giran en torno al ser humano.**

Los dioses son representados con aptitudes humanas e incluso emociones naturales; es decir, son imágenes idealizadas de aquello en lo que los seres desean convertirse. La mayoría de las religiones promulgan aptitudes que resaltan los mejores valores del ser como ayudar al prójimo, no ser codiciosos, la bondad, etc. Esto hace que, pese a centrarse en una deidad, el objetivo último es educar a los hombres para que sea posible una convivencia, o mejor dicho y en otras palabras, la religión es la búsqueda de la comprensión de la naturaleza del hombre.

El arte por otro lado siempre está centrado en el ser humano, desde los cuadros que representan a personas realizando diferentes tareas hasta aquellas obras que, si bien tratan sobre objetos inanimados o animales, transmiten pensamientos o inquietudes propios del ser humano.

#### **En último lugar, ambos tienen valor estético.**

El valor estético del arte es evidente, forma parte de su esencia; en cuanto a la religión, ésta toma prestado ese valor del arte religioso que, en general es simplemente un método para dar expresión artística al pensamiento religioso, ya sea en armonía con esta expresión, o en disonancia con ella.

Cuando la religión constituye lo más importante de la representación artística, esta se queda sin personalidad propia, transformándose en una mera descripción del hecho religioso y por lo tanto, carente de sus valores principales. Las obras artísticas han desplegado su verdadero potencial cuando la personalidad del artista y sus ideas humanistas han sido el centro de la obra, valores que puede compartir con la religión. De esta manera lo artístico de la obra potencia el valor religioso de ésta. Existen multitud de ejemplos, pero probablemente las obras de Leonardo Da Vinci o Miguel Ángel sean los más

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

claros de cómo, al inyectar el espíritu secular en el arte religioso, éste se transforma en una alabanza a las mejores virtudes de la naturaleza humana.

Sería necesario hacer un inciso: no debemos confundir el arte religioso con las obras artísticas en las que el tema religioso forma parte de ellas. El primero se da cuando el contenido ideológico de la obra se orienta principalmente al servicio religioso, mientras que las segundas usan la religión como contenido, no como mensaje, incluso llegando a ser opuestas a las religiones propiamente dichas. Unos ejemplos de este arte serían: "Divina Comedia" de Dante<sup>14</sup>, de John Milton "El Paraíso perdido"<sup>15</sup>, "El paraíso recobrado"<sup>16</sup>, de Racine

---

<sup>14</sup>. La Divina Comedia: Es un poema épico escrito por Dante Alighieri. Es un poema donde se mezcla la vida real con la sobrenatural, muestra la lucha entre la nada y la inmortalidad, una lucha donde se superponen tres reinos, tres mundos, logrando una suma de múltiples visuales que nunca se contradicen o se anulan.

Se desconoce la fecha exacta en que fue escrito aunque las opiniones más reconocidas aseguran que el Infierno pudo ser compuesto entre 1304 y 1307 o 1308, el Purgatorio de 1307 o 1308 a 1313 o 1314 y por último, el Paraíso de 1313 o 1314 a 1321.

<sup>15</sup>. El Paraíso perdido es un poema épico en verso blanco del poeta inglés del siglo XVII John Milton. Fue publicado originalmente en 1667 en diez libros, con un total de más de diez mil líneas individuales de verso. Seguido de una segunda edición en 1674, transformado en doce libros (en la forma de la División de la Eneida de Virgilio) con revisiones menores a lo largo de la obra y una nota sobre la versificación.

El poema refiere la historia bíblica de la caída del hombre: la tentación de Adán y Eva por el ángel caído, Satanás, y su expulsión del jardín del Edén.

<sup>16</sup>. El Paraíso recobrado es un poema escrito por el poeta inglés John Milton, publicado en 1671. Está relacionado por su nombre al anterior y más famoso poema épico, El paraíso perdido, con el que comparte similares temas teológicos. El tema principal de éste es la tentación de Cristo.

El poema fue compuesto en la cabaña de Milton en Chalfont St Giles en Buckinghamshire y se basa en la versión del Evangelio de Lucas de la tentación de Cristo. El Paraíso recobrado consiste en cuatro libros, en contraste con los doce de El paraíso perdido.

Uno de los principales conceptos destacados a lo largo de El Paraíso recuperado es el juego de retrocesos. Como indica su título, Milton pretende revertir la "pérdida" del paraíso. Así,

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

"Esther"<sup>17</sup>, "Atalía"<sup>18</sup> y otras obras. Estas obras, pese a estar basadas en la Biblia, reflejan el pensamiento realista y las emociones del artista y no la religión. El humanismo de estas obras y sus creadores pusieron gran énfasis en la "naturaleza humana" de Cristo; evidentemente estos artistas no se encontraban al margen de la sociedad religiosa de su época, pero decidieron centrarse en los temas más humanistas de esta, considerando "el hombre como centro del universo, la verdad, la bondad y la belleza".

En Taiwán, la función de la creación artística ha ido evolucionando, pues en un principio se utilizaba como medio de transmitir información para irse transformando, junto a esto, en un medio de transmitir los valores y costumbres de una generación a otra. Esta característica es común en el país, ya que las creencias folklóricas son extremadamente heterogéneas y no cuentan con ningún credo concreto ni doctrina uniforme. Aunque los adeptos siguen unas normas más o menos comunes, dichos credos son abstractos para la mayoría de la población, de modo que el arte se convierte en el modo de comunicación

---

antónimos a menudo se encuentran al lado del otro en todo el poema, reforzando la idea de que todo lo que se perdió en la primera epopeya va a ser recuperado al final de ésta.

Además, este trabajo se centra en la idea de "hambre" tanto en un sentido espiritual como en el literal. Después de vagar en el desierto durante cuarenta días Jesús sufre la escasez de alimentos y la soledad de Dios. Satanás, demasiado ciego para ver cualquier significado no literal del término, ofrece a Cristo alimentos y diversas otras tentaciones, pero Jesús continuamente lo rechaza.

<sup>17</sup> Esther es el nombre de una obra en tres actos, escrita en 1689 por el dramaturgo francés Jean Racine. Se estrenó el 26 de enero de 1689, interpretada por los alumnos de la Maison royale de Saint-Louis, un Instituto de educación para las niñas de cuna noble. El tema está tomado del libro bíblico de Esther.

<sup>18</sup> Atalía es la tragedia final de Jean Racine, y ha sido descrito como la obra maestra de "uno de los más grandes artistas literarios conocidos" y el "trabajo más maduro" del genio de Racine. Tras el éxito de Esther, de Racine publicada Athalie en 1691, otro juego sacado de la Biblia, que él espera que tendría el mismo éxito.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

para difundir las ideas; en definitiva, el medio más poderoso para que dichas creencias se concreticen y no se mezclen.

Gracias a estas circunstancias, el arte popular logra desarrollarse con una gran fuerza. El arte extrae su fuerza de la creencia folklórica para enriquecerse y de esta manera, formando una relación que potencia ambas disciplinas, la artística y la religiosa, transforma el arte que decora los templos en algo más que simples adornos; pasa a ser parte de una forma integral de los rituales religiosos y, como no puede ser de otra manera, una parte integral de las propias creencias folklóricas.

En un primer momento, los objetos venerados eran imágenes extremadamente esquemáticas del dios al que representaban, pero, a través de los años y gracias a la gran variedad de las técnicas plásticas, los objetos adorados se muestran paulatinamente de manera figurativa y así se relacionan cada vez más con las ceremonias y los mitos, transformándose en obras de arte cada vez más elaboradas y que inspiran al creyente una conexión con un dios concreto, superando incluso al nexo que sienten en los rituales.

Conforme las distintas oleadas de inmigrantes Chinos llegaban a Taiwán y se iban asentando en la isla, se genera un crecimiento de los núcleos urbanos. Muchas características tradicionales de las casas chinas se van transformando y mezclándose para adaptarse a la nueva cultura y a las costumbres locales de la Isla.

La escultura religiosa, que había servido hasta ese momento como recordatorio de las tradiciones imperantes en China, va evolucionando y en lugar de ser recordatorio de un grupo étnico en concreto, cambia para ayudar a transmitir tradiciones y conocimientos colectivos propios de los diferentes oficios, como artesanos, agricultores, gremios, etc., incorporándose mas aún a la cultura propia de Taiwán.

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.3. La relación entre religión y arte: Influencia mutua

Desde que el ser humano tomó conciencia de si mismo, intentó alcanzar la perfección y la inmortalidad. Estas empezaron a ser dos de las metas que se intentan alcanzar relacionándose con una deidad y también creando obras artísticas. Y de ahí que aparezcan unidas constantemente durante toda la historia de la humanidad.

## **II.4. Objetos de culto**

### **II.4.1. El culto a los dioses en Taiwán**

El miedo y la reverencia al mundo sobrenatural es un sentimiento humano básico y común. Desde tiempos inmemoriales el ser humano ha buscado consuelo y comprensión en el plano espiritual; en China, por ejemplo, existen enterramientos que datan del 23.000 AC, y nuevos movimientos religiosos surgen constantemente por todo el mundo. Todas estas religiones, pese a tener grandes diferencias en cuanto a la expresión ritual de sus creencias, principalmente a causa de las diferentes culturas de las que proceden y de su desarrollo histórico, poseen elementos comunes que se podrían resumir en tres, a saber: los adoradores, aquellos que poseen las creencias y desean reafirmarse activamente en ellas; los objetos de culto, ya sean dioses, demonios, objetos, etc... y por último, las ceremonias y mitos, que permiten transmitir las creencias de una generación a otra.

Centrándonos de nuevo en las creencias religiosas tradicionales en Taiwán, éstas están relacionadas con una gran cantidad de dioses distintos, sin ninguna sistematización. En general, no existen grandes líderes religiosos ni doctrinas concretas y pocas ceremonias comunes.

La falta de cohesión entre las distintas creencias religiosas en Taiwán es una de las características más sorprendentes, confiriéndole además un gran arraigo en la sociedad taiwanesa, ya que no se trata de creencias fijas, sino que cambian a través de la experiencia social y de la vida, transformándose en una manera ética de comportarse. Más que creencias personales son un conjunto de herencias comunes, unidas a la historia familiar. Por todo lo anterior, las creencias tradicionales taiwanesas impregnan todos los aspectos de la vida del taiwanés, centrándose en la resolución de incidencias y problemas personales de los creyentes.

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.4.1. El culto a los dioses en Taiwán

En la creencia folklórica de Taiwán, las imágenes de culto son muy complejas.

En general, se pueden clasificar en tres tipos: la veneración a la Naturaleza, el culto a los fantasmas y la adoración a los objetos.

### **II.4.2. El culto cristiano en España**

El arte cristiano tiene un carácter sacramental, no ciertamente en el significado propio de la palabra, pero sí como medio e instrumento del que se sirve la Iglesia para disponer el ánimo a los fenómenos de la gracia. Por él los valores espirituales se hacen visibles, más cercanos a la mentalidad humana, que quiere ver y tocar la armonía de las estructuras, las formas plásticas, la magia de los colores. Estos son otros tantos medios que intentan aproximar lo visible a lo invisible, lo sensible a lo sobrenatural, ya que el arte religioso por su naturaleza consiste principalmente en relacionarse con Dios por medio de obras humanas. Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza, cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar a los hombres hacia Dios. Los artistas con su genio desean glorificar a Dios través de su trabajo, siendo ésta una cierta imitación del Creador y sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su formación religiosa.

Así el arte cristiano se alza por encima del velo de lo sensible para evocar a Dios, ilustrar sus santas inspiraciones, facilitar y orientar nuestras relaciones con El.

#### II.5. Resumen

España y Taiwán son dos países muy diferentes, pero ambos tienen un sentimiento religioso arraigado. La diferencia entre sus religiones son muchas pero, principalmente, es el contraste entre un sentimiento religioso extremadamente local, como es la religión folklórica, y otras creencias que se han expandido por todo el mundo, como es el Cristianismo o el Islamismo. De esta manera las creencias folklóricas no tienen un líder claro ni reconocible; tampoco poseen guía sagrada, ni un proceso claro de iniciación (como puede serlo el bautismo), carecen de una estructura organizada definida, no pretenden atraer más adeptos a su credo ni tienen un propósito común ya sea moral o social.

Las creencias folklóricas, también conocidas como creencia popular, y la historia de Taiwán están estrechamente relacionadas; una ha esculpido a la otra transformando la vida de los inmigrantes chinos en la actual población de Taiwán. Estas creencias folklóricas pueden proceder en un inicio de China, pero, al no ser una religión excluyente, sino integradora, han acogido a cualquier deidad que llegase a la isla a lo largo de sus cien años de desarrollo autónomo, lo que ha llevado a crear unas peculiaridades independientes. Este punto de vista de la vida religiosa completamente integradora suele resultar chocante en occidente, donde las religiones, tradicionalmente, han intentado “convertir” a los no creyentes a su doctrina, generalmente de manera extremadamente agresiva.

Las creencias folklóricas taiwanesas consisten en una base de prácticas tradicionales y actos culturales de las que se sirven las personas para alcanzar un objetivo, ya sea la riqueza personal, la salud o la felicidad, casi siempre a nivel personal, o como mucho familiar.

Estrictamente hablando, las creencias folklóricas en Taiwán consisten en un núcleo de credos que pertenecen a los grupos étnicos mayoritarios,

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Quanzhou

<sup>19</sup>, Zhangzhou<sup>20</sup> y los de Hakka<sup>21</sup>. En términos culturales, pese a existir otras religiones como el Confucionismo, Taoísmo o Budismo y éstas tener cierta influencia social lo que realmente guía las costumbres populares y la forma de ver la vida en la población general siguen siendo las creencias folklóricas; es por esto que históricamente los rituales, métodos organizativos y demás actos de la sociedad secular, están muy influenciados por la inspiración de dichas creencias folklóricas.

Por último, una breve observación: al ser la creencia popular un tipo de religión “animista” el mundo de los espíritus y el alma de los recursos naturales afectan a todos los aspectos del comportamiento secular y social de la población, ya que satisface las necesidades psicológicas de la gente, proporcionándoles un punto de vista positivo para cualquier actividad social que les implique, ya se trate de un carpintero, una camarera o un comerciante, creando una gran cohesión social.

## Religiones internacionales

---

<sup>19</sup>. Es una ciudad-prefectura de la provincia de Fujian en la República Popular China. Está situada en la costa, al norte de Xiamen. Cuenta con unos seis millones de habitantes.

<sup>20</sup>. Es una ciudad-prefectura de la provincia de Fujian del sur. Situada a orillas del río Xi, Zhangzhou limita las fronteras de las ciudades de Xiamen y Quanzhou.

<sup>21</sup>. Hakka, a veces hakka Han, son chinos Han que hablan la lengua hakka y tienen vínculos con las áreas de la provincia de Guangdong, Jiangxi, Guangxi, Sichuan, Hunan y Fujian, en China.

Los caracteres chinos para hakka significan literalmente "familias anfitrionas". Los antepasados de los Hakka, la procedencia inicial de esta etnia se supone que es el centro de China, pero en una serie de migraciones, los Hakka se trasladaron a su ubicación actual en el sur de China. Es una de las etnias chinas que con más frecuencia emigran.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## II. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS CREENCIAS PRINCIPALES

### II.5. Resumen

Al hablar de religión internacional nos referimos a aquellas que pretenden romper el límite de las fronteras nacionales y geográficas y tienden a expandirse convirtiendo al mayor número de personas a su religión. Generalmente se refiere a las tres principales creencias del mundo moderno que son el Budismo, el Cristianismo y el Islam. Existen varios puntos comunes entre ellas: proclaman a un dios supremo y común a toda la humanidad, las tres tienen una base ética y religiosa muy rígida y desarrollada, con una filosofía teológica y unos rituales muy estrictos, y todas aparecen modificando la historia de manera muy importante.

Las religiones internacionales deben tener un líder fuerte e interlocutor directo con dios, una doctrina clara y estricta, una estructura social que sirve para educar al creyente, unos rituales bien definidos, poseer un cuerpo organizativo dedicado a su difusión y que han sido aceptados prácticamente por todos los pueblos del mundo y, en algún momento de la historia, han sido un gran poder político-militar, fuerte y eficaz. Todas estas religiones también consideran que el dios, al que ellas profesan devoción, no tiene ninguna inclinación por una etnia en concreto y que, por lo tanto, es aceptable por todos. Además las tres tienen una complejidad en los rituales altamente variable, desde la simple oración en solitario para pedir el perdón de dios, hasta complejos rituales que solo los extremadamente iniciados en la religión dominan.

La religión principal en España es el catolicismo. Ésta depende de la jerarquía Vaticana, pese a existir una separación entre estado e iglesia, preservada por la constitución, y por lo tanto no haber una religión oficial; la tradición católica de España sigue teniendo un gran impacto en la vida del pueblo español, desde las expresiones culturales hasta el calendario de festivos, pasando por los bautizos, comuniones, el matrimonio e incluso los nombres de los ciudadanos... todo ello tiene origen o reminiscencia de la tradición católica. Todo está impregnado del catolicismo en el entramado social de los españoles, modificando su percepción de la historia y los fenómenos de la vida cotidiana. De esta manera la religión no sólo consiste en una serie de escritos sagrados y

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

lugares a los que acudir, sino que influye en las relaciones sociales.

En el mundo occidental la palabra “religión” deriva del latín “Religio” que a su vez proviene de la antigua Grecia; un antiguo filósofo romano, Cicerón, en su libro “*Sobre la naturaleza de los dioses*”<sup>22</sup> utiliza “Relegere” (que significa “repite la lectura, meditación”) o “Religere” (que se puede traducir como “prestar atención a” y “examinado detenidamente”), aunque el significado siempre se ha basado en la necesidad de centrarse en la adoración de Dios. Por lo tanto, la intención original de la palabra latina “Religio” significaría encauzar las creencias del pueblo, incluyendo los deberes sagrados y los métodos para realizar el culto para enlazar de esta manera al ser humano hacia Dios.

En general, pese a que se puede decir que en un grupo de personas existen algunas que son más religiosas, se debe a que éstas son las que buscan activamente la perfección que les proporciona la unión con Dios. La huella en la historia y la cultura que ha provocado los cientos de años de interrelación entre la sociedad y la religión no se pueden desligar de todas las interacciones entre los distintos individuos de dicho grupo y la manera en que éstos perciben el mundo a su alrededor.

---

<sup>22</sup>. Cicerón, Marco. *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid: Albor Libros, 1998.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu





Fig. 6. Guan Yu

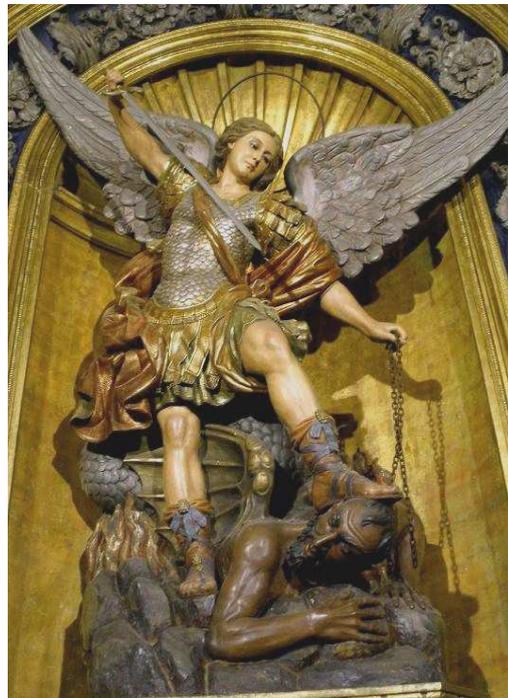


Fig.7. San Miguel

---

### III. HISTORIA Y ORÍGENES



### III.1. Definición

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, el imaginero es aquel que pinta o talla imágenes sagradas. Así pues desde esta primera definición ya hay una referencia explícita al tema religioso como objeto de la obra del imaginero; por otra parte, el término se relaciona también con un vocablo antiguo, usado sobre todo en la Edad Media, que servía para designar el ornato o adorno con imágenes y que es "imaginar", es decir, representar idealmente una cosa. Derivada de este verbo, la imagen, se define como la figura, la representación o la semejanza y apariencia de una cosa.

La imaginería está considerada como una faceta determinada de la escultura; es por ello que el "imaginero" y el "escultor" están estrechamente relacionados y la única diferencia clara entre ellos es el objeto de la representación escultórica, mientras que el escultor trata innumerables temas, aquellos artistas que centran su actividad temático en la religión, se les suele denominar imagineros.

Esta limitación de contenido ha sido una de las razones aducidas por quienes conceden una menor valoración a la imaginería y, en no pocas ocasiones, la causa del enfrentamiento entre los conceptos de escultor e imaginero, en función de la calidad de la obra.

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.1.1. Breve referencia a la historia de la imaginería Española

##### III.1.1. Breve referencia a la historia de la imaginería Española

No es fácil saber en los verdaderos orígenes y el porqué la escultura policroma se utilizó a través de la historia; la escultura de la Dama de Elche, donde la huella del tiempo ha borrado la mayor parte de su capa de color, es un fiel reflejo de la existencia de una escultura policromada en la antigüedad. Con el cristianismo, se impone una nueva forma de manifestación en el arte y con un carácter propio al convertir el objeto religioso y llevarlo



Fig.8. Dama de Elche

al servicio del culto. Esto crea un nuevo estilo y un tipo de producción artística donde predomina lo religioso, que en apariencia puede parecer pobre pero, tras una mirada mas profundo, se desvela lleno de espiritualidad y fantasía.

Al hablar de la imaginería debemos hablar de las procesiones de Pasión y las de gloria, las salidas procesionales de las hermandades y cofradías con sus imágenes titulares por las ciudades y pueblos, es el fenómeno religioso de implicación social más importante de toda España.

Los imagineros crearon un concepto de estética y expresividad únicos como sus imágenes. Tras la conquista de Sevilla por Frenando III en el año 1248 comenzaron a crearse multitud de imágenes de estilo gótico e incluso algunas aún con reminiscencias del románico; algunas de éstas son traídas a Andalucía, aunque la mayoría procedían son las autores franceses, en el siglo XV, aún con prolongaciones del gótico, comienza a imponerse poco a poco el manierismo y la influencia del italiano a apreciarse durante el Siglo de Oro y con él llegaron aquellos autores que catapultaron el arte de la escultura de

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

figuras santas tanto a Castilla como a Andalucía y Levante.

La escultura pasionista tuvo sus inicios a partir de los acuerdos teológicos adoptados en el Concilio de Trento de 3 de diciembre de 1563, con la autoafirmación de la doctrina católica; desde aquella fecha el estudio de la escultura de temática pasionista con función procesional tiene un marco cronológico distinto al de las realidades sociales, históricas y religiosas de las hermandades y cofradías, cuya vida se remonta a la Edad Media. Desde la década de 1560 estas asociaciones religiosas, existentes o de nueva creación, desarrollaron su manifestación procesional externa a los conventos para realizar las visitas a los sagrarios expuestos durante el Jueves y Viernes Santo en los templos y para difundir el mensaje cristiano de entrega, penitencia, sacrificio, caridad y amor que Jesús manifestó con sus acciones.

Durante los cuatro siglos y medio de la historia de la imaginería procesional, el concepto de este tipo de escultura y su puesta en escena ha cambiado sustancialmente; desde las primeras imágenes góticas hasta que el fenómeno procesional se activa en el siglo XVI llenándose de barroco. La talla de las imágenes bajo una estética renacentista con pervivencia de rasgos góticos tardíos, como ocurre en las primeras décadas de siglo XVII, dan como consecuencia un gran número de imágenes que serán modelos de generaciones posteriores, llegando los grandes maestros, como Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Alonso Cano, Alonso de Mena; con creaciones expresivamente más comunicativas y con consolidación de las principales composiciones de los grupos escultóricos.

El siglo XIX marca un fuerte descenso en la evolución de la imaginería, marcada por el descenso en el número de imagineros, que se supera en las décadas finales para preparar el resurgimiento o la institucionalización de los recorridos de hermandades y cofradías. Los acontecimientos políticos y bélicos de la década de 1930 incidieron negativamente en el patrimonio artístico de las hermandades de Semana Santa con la destrucción de miles de imágenes y

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.1.1. Breve referencia a la historia de la imaginería Española

enseres procesionales; tras la Guerra Civil, la reconstrucción nacionalsindicalista de España incide profundamente en el proceso de reactivación del fenómeno procesional y los asociaciones religiosas generaron importante encargos artísticos, de esta manera los imagineros crearon talleres para atender la gran demanda; sin el gran resurgimiento del siglo XX no se entendería la imaginería como existe hoy en día.

### III.1.2. Las escuelas y sus estilos

Para centrarnos mejor en el tema, podríamos definir las escuelas y sus áreas de influencia, como una serie de caracteres específicos que se transmiten entre generaciones e incluso de estilos y modas artísticas sucesivas con una longevidad suficiente como para advertir en ella las evoluciones.

En Andalucía, se consideran escuelas artísticas durante la edad moderna, a las de Sevilla y Granada, habiendo creado ambas uno de los ejemplos más auténticos y personales de arte en España. Las condiciones ideológicas, sociológicas y su forma de expresión, favorecieron la creación. Estas dos escuelas con razones suficientemente conocidas, pero que pueden sintetizarse en una sola idea: la de la incorporación cultural de Andalucía a los movimientos artísticos europeos (italianos en particular) con mayores posibilidades de todo tipo que en el resto de la península.

Las escuelas mencionadas a gestarse en los años del renacimiento, empezaron a definirse durante el manierismo y luego se desarrollaron con distintas evoluciones y crecimientos durante el siglo XVII, gracias a las parroquias y las cofradías de clérigos y seglares que impulsaron su desarrollo, para luego, en la centuria dieciochesca, comenzaran a diluirse las diferencias entre ellas.

La escuela sevillana tiene manifiesta tendencia a lo monumental, figuras de hermosas proporciones anatómicas y fisionómicas. La de Granada no descuida la belleza de las imágenes, pero parece recrearse en lo intimista, ambas practican el naturalismo como característica esencial, el cual fue evolucionando de manera diferente en las manos de los principales artistas de cada una de ellas.

La escuela sevillana extiende su influjo por provincias de Sevilla, Huelva, Córdoba y Cádiz. También existen zonas de influencias mutuas y otras que

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.1.2. Las escuelas y sus estilos

sólo pertenecen, jurisdiccionalmente a una u otra.

Existen multitud de matices y sensibilidades que diferencian estas dos escuelas, sobre todo comparándolas con el resto de España; de todas maneras estas diferencias van difuminándose e incluso intercambiándose a lo largo de la historia, con el lógico trasvase de conocimientos, modas y el intercambio de artistas punteros de una ciudad a la otra, transformando a estas dos escuelas y su historia en un proceso difícil de comprender y aún mas difícil de simplificar en un texto. Cabe destacar que en la época de mayor plenitud de ambos estilos, en el siglo XVI y primera mitad del XVII, se creó una expansión y distribución de creaciones artísticas por el nuevo mundo y las colonias, exportando tanto obras terminadas, como a artistas que transmitían sus conocimiento por los nuevos territorios.

### III.1.3. Temática

Los temas que hoy representan los imagineros continúan siendo los de la tradición iconográfica cristiana; se pueden distinguir unos grandes grupos temáticos: los cristíferos, los marianos, los del niño Jesús, los de los santos. Éstos surgen de la costumbre surgida por sacar en procesión a los santos patronos de pueblos, iglesias y cofradías, y por último existen algunas esculturas que se alejan de la mitología, pero son solo una pequeña proporción casi inexistente.

La representación de la pasión de Cristo, en imaginería, ocupa un lugar altura entre destacado. Las iconografías de Jesús Nasanero y los crucificados son las temáticas mas recurrentes e insignes desde el manierismo; es por esto que se ha ido adaptando a multitud de variedades estilísticas en los diversos periodos de la historia y esta supremacía con cualquier otra temática, se justifica con que representando a la principal figura del cristianismo y a la costumbre de sacar en procesión sus imagenes durante la Semana Santa.

Entre las obras marianas, destacan las representaciones de la virgen María, o de la Madre de Dios, que siguen siendo hoy objeto de una acentuada devoción, por lo que originan la demanda de un gran número de obras que la representen; la forma más frecuente sin duda es la Dolorosa, le siguen, Inmaculada, Asunción, Virgen de Carmen...etc. Mostrando una gran riqueza de formas y demonomancias.

El Niño Jesús, suele representarse desnudo, desde la imagen del Niño que bendice y muestra sus atributos de divinidad, hasta el Niño pasionario que premoniza su martirio, la gran variedad de estas tallas, propicia la gran producción de los talleres.

Las imágenes, de santos constituyen también un tema recurrente en la imaginería.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.1.3. Temática

La veneración a estos es un tema peliagudo dentro de la religión cristiana, ya que, según el cristianismo, es Dios el único que tiene poder y autoridad absoluta, pero el pueblo considera a los santos como intermediarios entre Dios y ellos, creando un gran fervor religioso que provoca el deseo de adoración; y de esta manera se convirtiéndose en un tema muy importante en la imaginería.

Los ángeles y alegorías son igualmente numerosas, fueron muy favorables durante el siglo XVII; las composiciones relacionadas con la Sagrada Familia estuvieron muy de moda, durante el siglo XVIII como ejemplo de familia cristiana. San José siempre ha ocupado un papel secundario en la iconografía cristiana; San Miguel, como guardián de las puertas del cielo, tiene un lugar predominante en los retablos, así como el Ángel de la Guarda, además de San Juan Bautista, El Evangelista...etc.

Las figuras con el tiempo, no forman simples repeticiones sino que se presentan de forma individualizada, con personalidad propia. En su representaciones se siguen diversas concepciones artísticas que van desde unas directrices claras y concisas, hasta insinuaciones sutiles a su personalidad. Los artistas buscan en la imagen los sentimientos y las pasiones que deberían sentir los personajes y de esta manera transmitirlos al creyente.

### III.2. Los orígenes de la escultura religiosa en taiwan

La escultura religiosa es una arte tradicional de una gran variedad y belleza, esta tradición lo impregna todo en la vida de país, ya que poseen esculturas desde los humildes aldeanos, hasta los prósperos empresarios, para los taiwanense es un referente, tanto para medir el orden de la sociedad, como la ética dentro de la familia. Por todo lo anterior, la escultura religiosa es mucho más que una expresión artística.

La escultura religiosa de madera sigue sus propias normas en cuanto a las proporciones, los detalles incluso las posturas de aquellos dioses que representan; todos estos detalles son extremadamente importantes a la hora de la creación artística, ya que ella está ligada a la tradición del dios al que representa y por lo tanto a la tradición de toda una sociedad que desea poseer parte de ese dios; esto nos lleva a una evolución muy lenta en las distintas representaciones escultóricas, ya que el peso de la tradición es enorme.

Desde hace unos 300 años, en el ocaso de la dinastía Ming, comenzó la migración desde las provincias Fujian<sup>23</sup> y Guangdong<sup>24</sup> del sureste de China, estas migraciones estaban causadas por las sequías y los saqueos constantes

---

<sup>23</sup> Fujian provincia de la República Popular China. Su capital es Fuzhou. Ocupa un área de 120.000 kilómetros cuadrados y su población en 2003 era de casi 32 millones de habitantes.

Está situada al norte de Guangdong y al sur de Zhejiang, en las costas del mar de China, frente a la isla de Taiwán situada a 180 kilómetros de distancia. Una parte de la provincia, en concreto los archipiélagos de Quemoy y Matsu, está bajo la administración directa del gobierno de Taiwán.

<sup>24</sup> Guangdong provincia de la República Popular China. Su capital es Guangzhou (Cantón); otras ciudades importantes son Shantou, Shenzhen, Dongguan y Maoming.

Está situada al sur del país, en el Río de las Perlas, el tercero más largo de China. Tiene una extensión de 186.000 kilómetros cuadrados y una población de más de 75 millones de habitantes (2003).

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2. Los orígenes de la escultura religiosa en taiwan

de piratas al cruzar el Estrecho. Durante el periodo en que se exploraron las tierras vírgenes, como la ruta era larga, la climatología poco conocida y la zona como ha dicho estaba plagada de piratas eran frecuentes los ataques y naufragios, por esta razón a los inmigrantes no les quedaba nada más que rogar a los dioses para que les protegieran cuando pasaban el Estrecho. Por lo tanto, antes de alejarse de su patria, era tradición llevarse una imagen consigo para tener parte del poder del dios y este les garantizara la seguridad de su viaje.

Mientras se comenzaba a explorar la isla, los Han se enfrentaron con algo inédito en China desde hacía siglos: los indígenas; así como nuevas enfermedades y/o una climatología extraña. Si a todo esto le añadimos que la zona estaba siendo reclamada por varios grupos simultáneamente, entre ellos algunos piratas, la vida de los emigrantes no era muy fácil. Sin duda ello les llevó a un aumento de la fe que habían traído de sus tierras natales y a una asimilación paulatina de los dioses extranjeros con los que se encontraban.

En un primer lugar estas estatuas representan en los inmigrantes, el recuerdo de su patria abandonada, por lo tanto le dieron un lugar predominante en la estructura social y física tanto de los núcleos urbanos como de los propios hogares.

Por norma general y al igual que otras culturas al fundar un nuevo asentamiento, en primer lugar se erigía un templo alrededor del cual se construía un emplazamiento, de la misma manera, era tradición el que las esculturas de los antepasados o de ciertos dioses de la familia, estuvieran en la vivienda familiar, antes incluso de comenzar su construcción; gracias a ésto la tradición escultórica taiwanesa comenzó a florecer de una manera muy precoz, creándose técnicas muy elaboradas de producción escultórica.

La escultura religiosa era el pilar espiritual de los inmigrantes taiwaneses

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Las esculturas, en torno a la cual se erigía el lugar sagrado, eran piezas indispensable en su desarrollo ya que, los templos, se financiaban con dinero privado y por lo tanto, una escultura famosa ayudaba a atraer creyentes al templo, ya fuera para aportar dinero en forma de contribución directa, como para obtener réplicas (debidamente bendecidas por el dios concreto) de aquella escultura tan famosa. Estas réplicas suelen ser utilizadas para festivales concretos en lugares distintos del propio templo, luego, tras esa utilización, son depositadas en el hogar, ayudando a acercar la familia al dios, y de esta forma se transforman la esculturas en una parte muy importante del hogar.

Esta simbiosis entre el hogar y la escultura es tal, que lleva a transformar las creencias; no importa tanto de que secta concreta sea la figura, incluso de que religión, si se le otorga algún poder, será replicada y utilizada por la comunidad. De la misma manera, al ser popular, las organizaciones religiosas la integrarán dentro del panteón en su templo y formará parte de sus creencias folklóricas.

En esta época la industria de escultura religiosa en Taiwan floreció de manera muy rápida principalmente por la inmigración china a la isla.

Antes, a pesar de ser una isla hermosa, estaba casi inhabitada y poco civilizada, muchas calamidades naturales azotaban Taiwán y pocos querían vivir en ella.

Durante las dinastías Ming y Qing, en el continente Chino las revueltas y guerras se sucedían, de modo que un gran número de inmigrantes chinos llegó a la isla, entre los que se encontraban muchos escultores y artesanos, en su mayoría, naturales de Fujian y Guangdong. En su mayoría, los de la provincia Fujian vinieron de las ciudades como Quanzhou y Zhangzhou, y los de la provincia Guangdong eran de Chaozhou y Huizhou. Durante esa época la inmensa mayoría de los chinos que emigraron a Taiwan, son de las ciudades Quanzhou y Zhangzhou.

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2. Los orígenes de la escultura religiosa en taiwan

Estos se expandieron por todo Taiwan, y se agruparon según sus lugares de origen, formando grandes o pequeñas comunidades.

En la dinastía Qing (1616-1911), los templos y estatuas religiosas simbolizaban la unidad de la sociedad, por esa razón solo se utilizaban los materiales mas finos y las tallas mas elaboradas eran las únicas que conseguían ser expuestas en los templos, es por eso que muchas han llegado hasta nuestros días.

En esa época, se empezó a construir el primer templo en Tainan, la capital de la Isla por aquél entonces; gracias a las esculturas que se conservan, queda patente que los escultores provenían de Fujian y Guangdong, ya que una inmensa mayoría de las tallas de aquella época son patronos y dioses autóctonos de esta zona.

En estos primeros tiempos los templos budistas o taoistas estaban consagrados a una única deidad, existían varias representaciones distintas, cada creyente podía rezar según el favor que deseaba obtener de su representación del dios.

Poco a poco y gracias a las sucesivas oleadas de inmigrantes de distintos lugares de China, el tipo de templos monoteístas se comenzaron a transformar, al intentar abarcar las creencias de aquellos que llegaban a sus tierras, y de esta manera mantener la cohesión social alrededor del templo, transformándose en lugares muy ricos y de variados de estilos, con multitud de esculturas diferentes, cada una representativa de una etnia o época concreta, pero manteniendo como hilo conductor su veneración hacia las esculturas.

### III.2.1. La escultura religiosa en madera

El contenido principal del culto religioso está basado en la escultura, cuya forma expresiva exhibe los sentimientos de la gente con respecto a los objetos sagrados. Siendo una representación plástica de la religión, la escultura no es sólo una reencarnación de los dioses, sino también un importante intermediario entre mitos y ceremonias. El sentido conceptual de las estatuas religiosas está estrechamente vinculado con el mundo sagrado y el profano. Según la tradición, las actividades de culto al mundo de los dioses, manifiesta la necesidad psíquica humana en busca de la seguridad y la felicidad. Por lo tanto, las esculturas de madera exteriorizan el mundo sagrado sobre este tema, transmitiendo los conocimientos colectivos y la experiencia compartida por toda la sociedad. Bajo este sentido espiritual se busca una estética para emocionar a la gente con respecto al mundo sagrado dando la sensación de vida real en su fuero interior. En otras palabras, el sentimiento provocado por la escultura religiosa y en particular las realizadas en madera, se rodean de los temas derivados de la creación y la existencia, formando una relación íntima entre la humanidad, la naturaleza, la sociedad y las fuerzas sobrenaturales que rodean la práctica de la religión.

Desde la perspectiva de la religión, la historia local y las leyendas folklóricas, desarrollan distintos temas de esculturas que configuran las creencias panteístas. Cuando los creyentes están ante las deidades de distintos orígenes históricos, normalmente no se limitan a las diferencias formales entre ellas, sino que se muestran como una combinación del confucianismo, budismo y taoísmo, así como las variantes de los conceptos localistas. Tal característica del múltiple factor histórico hace que la producción artística tradicional de esculturas religiosas, extiendan su desarrollo en la sociedad taiwanesa.

El arte y el culto tienen su origen en las provincias Fujian y Guangdong de China. A lo largo de la historia de la inmigración de China a Taiwán durante 300 años, la herencia y la fundación del estilo están vinculadas con la vida y las costumbres locales, de ahí que se diferencie notablemente de la escultura de

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.1. La escultura religiosa en madera

##### III.2.1.1. La evolución de la escultura religiosa en madera

China. El proceso de elaboración demuestra una mezcla delicada entre la técnica artística y la representación para la ceremonia religiosa.

##### **III.2.1.1. La evolución de la escultura religiosa en madera**

El desarrollo de la producción escultórica de madera en Taiwán, presenta dos facetas relacionadas con el sistema social y con el contenido cultural.

Las características relacionadas con el componente social son: la inmigración temprana a Taiwán, el traspasar el estrecho, la exploración del nuevo territorio, la rehabilitación, así como el proceso y resultado de la adaptación ecológica en el arraigamiento marcaron la producción escultórica, la represión durante el período de ocupación japonesa con el movimiento imperialista, el desarrollo de la creencia religiosa, junto con el resurgimiento comercial e industrial después de la reivindicación, y también con de la Ley marcial<sup>25</sup> en que vivió durante 38 años.

Los elementos culturales se basan en lo siguiente: la valoración de costumbres, el concepto de la estructura social, la creencia folklórica como respuesta a la adaptación ecológica (catástrofes y epidemias), la demanda de la conformidad y control social, así como la búsqueda de la clasificación y comprensión de todos los fenómenos desconocidos.

---

<sup>25</sup> Taiwan (La República de China) se encontraba oficialmente en guerra tras 1949, lo cual puso en suspenso muchas de las garantías constitucionales consagradas en la constitución de 1947 en materia de derechos humanos, civiles y políticos. La ley marcial se mantendría en vigor en la isla hasta el 15 de julio de 1987 .

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III.2.2. Los orígenes y el estilo de los escultores

En los estudios sobre la historia de la Isla, el historiador Cao Yonhe indica: el desarrollo de Taiwán está casi operado por los habitantes litorales de las provincias China de Ming y Yue<sup>26</sup>. En aquel momento, todo el desarrollo de Taiwan, iniciado probablemente al final de las dinastías Chinas Ming y Ching, es donde empieza su expansión desde el sur hacia el norte, al principio muy localizados que se van extendiendo hasta ocupar amplias regiones.

Con respecto a las comunidades, en los períodos iniciales, los inmigrantes son de Fujian y de Guandong, y entre ellos la mayoría vienen de los distritos Zhang, Quan y Chao. Según un estudio genealógico que hicieron los japoneses colonizadores en el año 1926, entre los inmigrantes del pueblo Han que se arraigan en la Isla desde hace más de 70 años, un 83.1% tiene su origen en la provincia de Fujian (con detalle como los siguientes: un 44.8 % del distrito Quan, un 35.2 % del Zhang, y un 0.7 % del Fu), y un 15.6 % es procedente de la provincia Guangdong, mientras que un 1.3 % representa los habitantes oriundos de las demás provincias. Este fenómeno también refleja su influencia sobre las características propias de los escultores, que muestran su estilo influenciado por sus orígenes<sup>27</sup>.

En general, casi todos los escultores proceden de los distritos Quan, Zhang y Fu, o bien son los adeptos de los fundadores de las tres escuelas. Cada una de ella tiene sus propios conceptos estéticos y métodos de transmisión, así como sus rasgos esenciales de particularidad, con los que elabora la escultura religiosa para satisfacer las necesidades de distintos individuos, familias o asociaciones populares en las regiones a las que pertenecen. Por lo tanto, las

---

<sup>26</sup> Sr. Cao Yonghe. *Investigación de la historia del temprano Taiwan*, 1979, p.1.

Escrito en chino y aparece la traducción al español.

<sup>27</sup> Ruan Chang-Rei. *El mundo de serenidad*, Taipei, Wen-kai, 1982, p.111.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.2. Los orígenes y el estilo de los escultores

escuelas de arte también van evolucionando resultando tres corrientes o estilos principales:

- 1) El estilo de los escultores del Quan está basado en la empresa familiar.
- 2) El estilo de los escultores del Fu, orientado en la empresa capitalista y la enseñanza.
- 3) El estilo de los escultores del Zhang que indistintamente orientan hacia la empresa familiar y la empresa capitalista, y particulares.

Las características principales de cada una son las siguientes:

#### **Escuela Quan**

La transmisión técnica de esta escuela se basa principalmente en las relaciones de linaje. En teoría, tiene la tradición de herencia de padre a hijo. Y si no hay ningún hijo varón en casa, los sobrinos serán la opción secundaria.

En su conciencia estética, los escultores Quan tienen un alto criterio sobre el idealismo, pero por otro lado tienen absoluta confianza con respecto a sus técnicas propias, opinando que solo los Quan pueden exteriorizar a la perfección el verdadero aire y forma de todos los ídolos. Mediante la didáctica realizada de forma oral, las figuras de dioses y los relatos míticos, así como los códigos rituales y la interpretación de la significación interior, tienen todos un mecanismo sistemático en la tradición china.

A pesar del desarrollo industrial y la amenaza de fabricación masiva de la escuela Fu, los escultores Quan tienen un empeño persistente, y permanecen fieles a la empresa familiar, de ahí que su escultura sea más delicada en su

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

elaboración, mucho más exquisitos y de mayor coste, poniendo de relieve la armonía de las formas.

La expresión de la divinidad depende de la experiencia y la formación de los artistas, que interpretan los aires y formas de los ídolos según su perspectiva. En busca del aire solemne, no se tallan de acuerdo con la proporción ordinaria de una persona, sino que se hacen deliberadamente con una proporción entre la cabeza y el cuerpo, en su mayoría, de 1:3, 1:4 ó 1:5. En el proceso de elaboración, se presta atención a su imagen en general, y se caracteriza en los detalles. Después de finalizar el esbozo, se retoca la apariencia con la arcilla amarilla y cola mixta, y luego se decora la superficie con hilos (hilos de laca, elaborados con laca seca), cuya materia prima consta de una mezcla de sustancias aglutinantes y aceitosas, de modo que se muestra un color más cargado y más pesado, y a la vez se forma en sí un buen efecto de expresividad. Según su herencia genealógica, son inaceptables los aprendices no familiares, para evitar la difusión de sus técnicas singulares fuera de la escuela, sobre todo en Lukang, del distrito central Changhua.

### **Escuela Fu**

En comparación con los escultores de Quan, la escuela Fu goza de un sistema de transmisión más abierto. Normalmente sus aprendices tienen tres tipos de orígenes: el primero consiste en los hijos de artesanos profesionales, que se forman como su oficio futuro; el segundo consta de los interesados pero de pocos recursos económicos, que aspiran a obtener ciertas técnicas artísticas; el tercero trata de los descendientes de los maestros de la escuela. Y como esta misma transmite los artes a la gente fuera del linaje propio, sus exigencias son menos estrictas, y su trayectoria de formación también tarda menos tiempo. Así, después de unas décadas de desarrollo, su escultura se convierte, hoy en día en un estilo más común en toda la Isla. En las tiendas comerciales

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.2. Los orígenes y el estilo de los escultores

que administran los maestros, los aprendices son los que venden las obras de la escuela. Cuando no hay compradores se dedican a practicar fijándose en las obras que tienen para vender, y así aprender las técnicas.

Esta trayectoria de aprendizaje tiene una duración mínima de tres años y cuatro meses. Después de la formación, los alumnos se independizan para abrir su propio taller-tienda en otro sitio, cuya cobertura comercial no coincida con la de su maestro. Cuando pasa un poco de tiempo y ya empieza a ser conocido, puede admitir aprendices para difundir su arte.

Entonces, la significación del sistema de aprendizaje radica en un aprovechamiento del recurso humano con motivo de finalizar más productos en menor tiempo, de modo que los aprendices de la escuela Fu no son mejores que los de Quan, sin embargo, como sus costes de elaboración y sus precios de venta son más bajos, acompañados de una red social con base en el sistema general de aprendizaje, su operación empresarial es mucho mejor que la de Quan, con respecto a los conceptos tradicionales, virtuosismo técnico y asimilación de artes.

Las técnicas de Fu son relativamente simples, tardan menos tiempo en la elaboración, dando más importancia a los detalles: como montar la capa de arcilla amarilla y la de papel después de finalizar el esbozo. Sin embargo los hilos decorativos son más delicados en su expresión artística, pues los materiales de los hilos de polvo (en contraste con los hilos de laca que usan los artistas de Quan) son sustancias mixtas de cola y mineral blanco (óxido de aluminio o zinc), mostrando así un matiz más natural y elegante en las obras. Es más, la proporción entre la cabeza y el cuerpo de sus estatuas es más parecida a la del ser humano, los problemas técnicos son menores que las de Quan, y sus obras se venden con más facilidad en la Isla desde los últimos años de la dinastía Qing. (1911).

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### **Escuela Zhang**

En términos generales, los escultores de la escuela Zhang son minoría y adoptan el modo conservador de la herencia genealógica, teniendo limitaciones en su desarrollo, pero con flexibilidad en la exigencia de la trayectoria del aprendizaje. Prestan atención a la elaboración detallada posterior al esbozo, y acaban de una vez el proceso de retoque y decoración, resaltando la búsqueda de los cambios virtuosos en líneas y la sutileza en lo detallado. Es decir, cuando los artistas Zhang terminan la talla de una pieza lignaria, también realizan con las gubias la decoración de la vestimenta y por consiguiente no es necesario la realización de los hilos decorativos habiendo llegado a la etapa final completando la obra. Esta técnica se está perdiendo, pues solo quedan dos familias en Taiwán que la practican.

Las tres escuelas son solo el resultado de una clasificación general, que sirve para distinguir los orígenes y características de los escultores, y para explicar la influencia en sus obras. Son más comunes las artes escultóricas de las escuelas Fu y Quan, cuyas diferencias radican en el aire global del que goza el producto, compuesto por distintos elementos accesorios, pero casi no se advierten diferencias entre la una y la otra en su metodología de calar y policromar las imágenes.

A fines de la dinastía Ming y a principios de la Qing, todos los artistas que se dedicaban tanto a la escultura ordinaria y como a la religiosa en Taiwán eran naturales de China —de ahí viene la denominación de “Maestros del Continente”—, y algunos de ellos decidieron instalarse en la isla creando escuela y dejando diversos productos de su creación, difundiendo las técnicas. En torno a la transmisión de las técnicas escultóricas, el estudioso Liu Wenshan opina con una descripción muy viva así:

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.2. Los orígenes y el estilo de los escultores

*“Los escultores religiosos en Taiwán, en general, ellos mismos enseñan a sus aprendices[....] En la trayectoria de aprendizaje, los alumnos forman parte de la familia del maestro, viviendo, comiendo y trabajando juntos. De hecho, el maestro no prepara materiales ni procesos específicos para su didáctica, sino que deja a sus aprendices que se dediquen a las tareas auxiliares o trabajos secundarios[....] Los aprendices deben depender de su propia perspicacia y diligencia para asimilar las artes, experimentando el sentido de la labor en la vida cotidiana, y con la práctica, confirman los conocimientos que han vistos y han oído, a fin de ampliar sus horizontes y versarse en las técnicas, así como penetrarse del espíritu de tallar las estatuas religiosas.... es una unión de la vida y el aprendizaje[....] En suma, el trabajo de elaborar estatuas es una acumulación de la tradición folklórica y las experiencias artísticas.”<sup>28</sup>*

De ahí que la formación de la habilidad es un sistema maestro-aprendiz con la base de transmitir oralmente y aprender de memoria esto es una frase hecha en Taiwán donde el discípulo observando como trabaja el maestro y escuchando lo poco que habla, tiene que aprender las técnicas, se suele decir que el aprendiz poco a poco le va robando a su maestro los conocimientos desde la observación. Este periodo de formación dura al menos tres años y cuatro meses (no parece existir una razón concreta para sustentar este periodo de tiempo tan concreto, pero prácticamente todos los maestros escultores parecen compartirlo) no habiendo criterios absolutos. Los contenidos principales consisten en fomentar la mentalidad y la habilidad de manejar el procedimiento de creación. Sin embargo, ¿cómo se configura el aire y encanto

---

<sup>28</sup>. Liu Wensan. *Arte escultura religiosa Taiwanesa*, Ed. Artistas, Taipei 1980. Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

de los ídolos? Debe acudir al cúmulo incesante de experiencias. Los principios de entalladura son ordinarios, pero a través de las artes, formas, colores, instrumentos y rituales le das algo de tu vida a la obra y le llamamos criaturas. Por lo tanto, enterarse de las historias y orígenes de cada obra es también una fase significativa dentro de la trayectoria del aprendizaje.

### III.2.3. Temática en las esculturas policromadas religiosas Taiwanesas

Principalmente las esculturas policromadas taiwanesas se dividen en dos grandes categorías, las esculturas de influencia taoista y las de influencia budista

Los dioses taoístas generalmente suelen dividirse en dos tipos: los inherentes de la creencia (es decir, las deidades relacionadas con la creación del universo, el sol, la luna, los astros, la tierra, las montañas, los ríos y toda la Naturaleza) y los de divinidad otorgada (son una especie de santos, los que, al ser su vida ejemplarizante se transforman en inmortales, hasta convertirse en semidios), como sabios, mártires y otros.

Según la genealogía taoísta, la clasificación espectral es así:

- 1) Los dioses de génesis: Nuwa<sup>29</sup> Pangu<sup>30</sup>.
- 2) Dioses inherentes: Emperador de Jade, Lao<sup>31</sup>, Dios de Xuan Wu<sup>32</sup>, Mazu<sup>33</sup>, Cheng Huan Gye (Dios de Ultratumba)<sup>34</sup>, Maestro Zhang<sup>35</sup>, Bao Sheng Da

---

<sup>29</sup>. Es una figura mítica (normalmente de una mujer), con cabeza humana y cuerpo de dragón, y es una de las antecesoras divinas de la humanidad.

<sup>30</sup>. Según la mitología china, es el primer ser vivo y creador del mundo.

<sup>31</sup>. Lao, fundador del taoísmo.

<sup>32</sup>. Dios de Xuan Wu es una personificación de la Estrella del Norte.

<sup>33</sup>. Diosa del Mar es la que protege a los pescadores y marineros, y es venerada como la patrona por todos los pueblos de Asia Oriental, que está asociada con el océano.

<sup>34</sup>. Cheng Huan Gye (Dios de Ultramar) es juez administrativo local, encargado del mundo fantasmal y del humano, controlando el bien y el mal, premia o castiga aquellos que no cumplen con su labor en la sociedad de los fantasmas.

Di<sup>36</sup>, Tu Di Gong<sup>37</sup>.

3) Dioses de sabios y santos (Confucio, dios de las industrias), mártires locales, dioses locales (antepasados y espíritus). En el Budismo, los dioses comunes son Buda Gautama, Maitreya<sup>38</sup>, Ksitigarbha<sup>39</sup> y Kwan Yin<sup>40</sup>.

Como vemos mas arriba, las creencias folclóricas en Taiwán se pueden considerar como una corriente extendida del taoísmo chino, que tras años de separación han desarrollado los rasgos propios. Esta metamorfosis continua provoca que se creen que incesantemente, se creen nuevas deidades y por consiguiente las tallas cambien constantemente. Pero las principales estatuas religiosas son aparte del Emperador Jade, Mazu (diosa administradora de la seguridad marítima), y Tu Di Gong (dios de la gestión terrenal), muchos otros dioses. Es importante reseñar que no solo hay dioses para la compasión, la solemnidad, la agresividad, los de carácter fuerte y honesto, etc., también se adoran los fantasmas, los héroes y los líderes nacionales. Esto es un fenómeno que se da exclusivamente en Taiwán. A lo largo de la evolución temporal, las creencias folclóricas se muestran con más y más color localista, donde los nuevos deidades o sabios siguen surgiendo constantemente.

---

<sup>35</sup>. Maestro Zhang era el primer maestro del Taoísmo.

<sup>36</sup>. Según la leyenda, era un gran médico en el año 979 aproximadamente, y se deificó después.

<sup>37</sup>. Dios de la gestión terrenal.

<sup>38</sup>. Maitreya es un nombre que aparece en la religión budista para referirse al próximo Buda histórico. Según la literatura sagrada budista, el bodhisattva Maitreya nació en la tierra para lograr la completa iluminación de un Buda y enseñar el dharma. El Buda Maitreya fue el sucesor de Siddhartha Gautama, el Buda Histórico actual; el cual anunció a Maitreya como el nombre del próximo Buda.

<sup>39</sup>. Ksitigarbha es un Bodhisattva venerado principalmente en Asia oriental, por lo general representado como un monje budista en el Oriente.

<sup>40</sup>. Guanyin es la bodhisattva de la compasión y es venerada por los budistas de Asia del Este. También se le conoce como la Bodhisattva China de la Compasión.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.3. Temática en las esculturas policromadas religiosas Taiwanesas

##### III.2.3.1. Visualización de los dioses

En cuanto a la hora de plasmar las efigies, se puede sintetizar en los siguientes rasgos:

- 1) la personificación de la Naturaleza y leyendas.
- 2) la concordancia entre las vestiduras, los accesorios y la identidad del dios.
- 3) la misma postura de los dioses acompañantes que están de pie y con objetos en las manos.
- 4) el uso de hábito sagrado para aumentar la religiosidad.
- 5) el empleo de gran cantidad del color dorado.

Los artistas dan mucha importancia a las formas de la escultura, por ejemplo, el diseño de la mascarilla, el color de la ropa, los objetos emblemáticos que llevan en manos, la posición, y en particular, el tamaño, todo se debe corresponder con las normas tradicionales, formando un arte singular de la escultura religiosa.

### III.2.3.2. Sobre el tamaño de la escultura religiosa

El tamaño de la escultura religiosa, de hecho, tiene mucho que ver con el concepto de buena y mala fortuna, y se configura según ciertos códigos establecidos.

Como es lógico el artista obedece la petición del templo o de sus clientes, pero siempre suele mantener un estándar.

No importa cuan grande o pequeña sea la estatua, si no corresponde a ninguna de las cifras preestablecidas, se dice que es de mal agüero; estas cifras forman parte de un concepto parecido al de Feng Shui<sup>41</sup>, de esta manera, la longitud, la base sobre la que se encuentra la escultura, la altura y el ancho del ídolo debe estar en consonancia con estos números de la suerte Las medidas mas utilizadas por los escultores son la de Lu-Pan.

---

<sup>41</sup>. Feng Shui significa “viento y agua” y es una práctica pseudo científica de origen chino, cuyo objetivo es el entendimiento de las relaciones entre la naturaleza y los seres humanos.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### **III.2.3.2.1. Regla de Lu Pan**

Lu Pan era un artista que vivió sobre el 1000 aC. Dicen que era virtuoso en las técnicas artísticas, y actualmente es venerado como fundador de la carpintería. Creó una regla que no sólo sirve para medir los objetos, sino también para juzgar los buenos y los malos agüeros de estos mismos.

La regla, es un objeto físico, que mide unos 42.67 cm., se divide en ocho unidades mayores (la pulgada taiwanesa), y cada una de estas se subdivide en ocho unidades.

Cada pulgada se marca con un carácter chino que denota respectivamente: la fortuna, la enfermedad, la separación, la justicia, el oficio, el asalto, la plaga y el fundamento [conjunto de posesiones materiales de una familia o empresa].

Los más pequeños son los que coaccionan el sentido de las “pulgadas”, otorgando un sentido u otro, un ejemplo: enfermedad puede ser por un accidente o una enfermedad natural, y esta escultura pequeña puede ser creada para provocar la enfermedad o para librarse de ella.

Esta regla no solo se aplica a los ídolos, sino que se usa para cualquier accesorio que sirva de alguna manera como protección para el ser humano, ya sea la puerta, los muebles, la casa e innumerables objetos más.

### III.2.3.2.2. Tamaños

En general, los tamaños más comunes de la escultura religiosa suelen ser de 18.28 cm. (7.2 chhun)<sup>42</sup>, 24.38 cm. (9.6 chhun), los ídolos de mayor tamaño son de 36.36 cm. (1.2 chhioh), 48.48 cm. (1.6 chhioh), 54.54 cm. (1.8 chhioh), 66.66 cm. (2.2 chhioh), 72.72 cm. (2.4 chhioh), 78.78 cm. (2.6 chhioh), 96.96 cm. (3.2 chhioh), 109.08 cm. (3.6 chhioh), 187.86 cm. (6.2 chhioh) y 199.98cm. (6.6 chhioh).

Estos tamaños son los que conllevan una mejor fortuna hacia quien reza o posee estos ídolos, y el uso de otros tamaños se considera totalmente inapropiado, muchas leyendas hablan sobre fallos leves en estos tamaños y como acarrear el mal a quien posee la escultura incluso el advenimiento de un demonio vengador del dios ultrajado. De modo que los creyentes se toman muy en serio esta regla.

---

<sup>42</sup>. 1 chhioh = 10 chhun = 0.3030 m.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.4. Comparativa entre la imaginería Española y la Taiwanesa

##### III.2.4.1. Diferencias en la definición de imaginería en Taiwán y España

#### **III.2.4. Comparativa entre la imaginería Española y la Taiwanesa**

##### **III.2.4.1. Diferencias en la definición de imaginería en Taiwán y España**

Antes de comenzar la comparación, deberíamos concretar lo más posible en que consiste la figura del “imaginero”, en español las palabras “imaginero” y “escultor” están muy interrelacionadas, pero existen multitud de matices que las diferencian. Según la real academia, “imaginero” significa: estatuero o pintor de imágenes. “escultor” es la persona que profesa el arte de la escultura.

En Taiwan no existe una palabra que podamos traducir como “imaginero”, pero, al igual que España, también allí existe la profesión. En parecida posición social, tallan principalmente esculturas religiosas, y ambos suelen supeditar sus creaciones personales a estilos más antiguos consagrados por un gran maestro, de esta manera, mientras que para el escultor “tradicional” no existen límites a la creatividad y el énfasis de la obra es precisamente ese, la individualidad, los imagineros poseen un campo de acción mucho mas reducido, centrándose solo en la religión y con unos estilos mucho mas rígidos.

### III.2.4.2. Comparación

Perspectiva del desarrollo histórico.

Desde el año 1492 con el final de la conquista del reino de Granada por parte de Isabel la Católica, y mas concretamente, tras la expulsión de todos aquellos que no profesaban la religión católica en 1509, el desarrollo de la Iglesia Católica y la historia de España quedan estrechamente ligadas.

Centrándonos más sobre el arte; la pintura y la escultura confeccionadas para una demanda religiosa ha sido la que mejor ha sobrevivido al paso del tiempo, existiendo una demanda constante a lo largo de los siglos; también la influencia de los países vecinos como Francia e Italia impactaron enormemente en la configuración del “barroco” durante el “siglo de oro”.

El arte en esta época florece, la cantidad y calidad de los artistas, junto con sus obras, es de sobra reconocido y por lo tanto también la cantidad de nuevas técnicas y materiales que surgieron.

Gracias a la estabilidad y las estrictas normas de conservación en documentos por parte de la Iglesia Católica, nos permite vislumbrar con bastante claridad como era la vida de los escultores, así como relaciones gremiales y contratos durante esa época, e incluso descripciones de obras que, desgraciadamente, no podemos contemplar en la actualidad.

Como ya vimos en temas anteriores de esta misma trabajo, la tradición escultórica religiosa en Taiwán se remonta a hace 400 años, cuando los inmigrantes chinos de la en aquella época dinastía Qing, transportaban pequeños ídolos en sus travesías, muy peligrosas, hacia Taiwán y como estas esculturas fueron evolucionando transformándose en el centro de los templos y estos en el foro nuclear del pueblo y de las familias, donde se impartía justicia, se tomaban decisiones, en resumen, el centro de la vida en sociedad. Ya hace 400 años, la escultura en España, estaba completamente desarrollada, tras

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.4.2. Comparación

siglos de evolución y la interacción con el resto de Europa, pero en Taiwán estaban en sus inicios, pese a que algunos artistas provenían de China Continental, la escultura taiwanesa propiamente dicha estaba naciendo.

La imaginería religiosa española es de estilo continental, pese a tener un sistema de desarrollo complejo e independiente de este, en parte, gracias al empuje de las colonias americanas. Sin embargo, la isla de Taiwán recibe y procesa técnicas y estilos de varios países de su entorno y los utiliza adaptándolos a sus materiales locales, creando un desarrollo único.

Entre las razones para denominar a un estilo escultórico como “escuela” consiste en tener una técnica extremadamente madura y un proceso de producción complejo, pero los patrones geográficos son igualmente importantes. Como todas, las escuelas de Taiwán provienen de grupos étnicos inmigrantes de China, por lo que, gracias a la dispersión geográfica y el secretismo imperante en estas escuelas escultóricas en China, son fácilmente identificables, un ejemplo sería el material utilizado para recubrir la vestimenta de la figura; mientras que en la escuela Quan utilizan hilo de laca con ciertos aceites, Fu utiliza hilo de laca pero proveniente de animales.

En Taiwán, durante los últimos siglos se han ido mezclando los materiales y técnicas de las distintas escuelas, hasta el punto de que Zhang casi ha dejado de existir.

En cuanto a la evolución de las escuelas españolas, debemos remontarnos hasta el principio del renacimiento y seguir las hasta su madurez en el siglo XVII, las técnicas no son tan distantes ya que existen numerosos casos de intercambio de técnicas entre unas y otras, siendo los materiales prácticamente los mismos, la diferencia principal consiste en las preferencias sobre sentimiento público, los gestos, las expresiones y el comportamiento. Por ejemplo, en la imagen de la escuela sevillana se *requiere* que la proporción y la estructura sean tratadas de una forma precisa; Granada da más atención a la

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

belleza, aunque ambos estilos del sur están dominados por el realismo .

La escuela sevillana ha afectado más a las provincias occidentales de Andalucía, como Huelva, Cádiz y Córdoba, mientras que la escuela granadina se desarrolló hacia el ala oriental, con Málaga, Almería y Jaén. Sin embargo, esta limitación es en teoría, ya que no tiene fronteras geográficas obvias, en algunas pueblos fronterizos se observa que han fusionado los dos estilos. Vale la pena mencionar que durante el siglo de oro y mientras las colonias se mantuvieron, la escuela sevillana es la que más se exportó a lo largo del Océano Índico, a las Canarias y a las Américas.

Tradicionalmente el método de transmitir los conocimientos en las distintas escuelas, tanto en España como en Taiwán, era el mismo. En el sistema hereditario, era común que un aprendiz fuera al tiempo sobrino o hijo del maestro.

En España, uno de los ejemplos más claros es Pedro Roldán(1624), gran representante del Barroco sevillano del siglo XVII, se formó en la escuela en que figuraron sus propios hijos, yernos, nietos y sobrinos; María Roldán(1644), hija mayor del matrimonio Roldán, practicó la escultura y contrajo nupcias con el escultor Matías de Brunenque; Francisca Roldán(1651), se encargaba del encarnado de las imágenes, casándose con el escultor José Felipe Duque Cornejo. Su hijo fue el también escultor: Pedro Duque Cornejo y Roldán; Luisa Roldán(1653), conocida como la Roldana, fue una de las principales escultoras del barroco andaluz, casada con el escultor y dorador Luis Antonio de los Arcos; Marcelino José Roldán(1662) escultor y director del taller a la muerte de su padre.

En Taiwán también existen ejemplos claros, pero el principal bastión de este método de transmisión es la escuela de Quan, localiza en Taiwán por ciudad Tainan. Según consta en los registros de las celebraciones, el comienzo de los trabajos en la familia Cái San-Fan se remonta al período de emperador

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.4.2. Comparación

Daoguang de dinastía Qing su año 15 (1835), los familiares "Cái" que han estado operando en Fujian, China se trasladaron a la isla, el negocio se transmitió a la segunda generación a Cai Sihai (aproximadamente 1854-1863) la tercera generación de Cai Lian, así hasta la cuarta generación de Cai Jinyong, al no tener descendientes directos comenzaron a aceptar descendientes fuera de la familia.<sup>43</sup>

Como contrapunto se encuentra la escuela Fu, cuyo sistema de transmisión es relativamente abierto en comparación con el anterior, en su mayoría ubicados en el norte de Taiwán no solo se aceptan aprendices dentro de los distintos núcleos familiares, sino que aceptan a jóvenes que estén interesados.

Tanto la edad como el método de aprendizaje de los discípulos es muy similar en España y en Taiwán, ya desde 1567 el gobierno de Felipe II en España promulgó por ley que el inicio del aprendizaje debía ser los 14 años de edad, aproximadamente es la misma edad en Taiwán, entre los 14 y los 15 años.

El método de aprendizaje consiste en convivir en el estudio del maestro, realizando tareas de limpieza y mantenimiento durante años, simplemente utilizando la capacidad de observación de la tarea del maestro como guía inicial, tras este paso, el aprendiz comienza a ayudar en la tarea de preparar las herramientas, mezclar los materiales e incluso ayudar en algún policromado, embolado, etc... No es hasta años después que el aprendiz demuestra al maestro que es digno de realizar alguna reproducción de sus obras y de esta manera, acreditar que puede trabajar de forma independiente. Como hemos percibido, este proceso es, cronológicamente, el opuesto al que se utiliza al manufacturar una escultura, en la que se comienza por la talla y se termina por el embolado, pero se percibe como totalmente falto de sistematización, orden pre-establecido o método didáctico claro, y más que un proceso de aprendizaje parece diseñado para crear un vínculo padre-hijo entre

---

<sup>43</sup>. Zheng, Feng Sui. *Un estudio del desarrollo de la escultura de madera en Taiwán*. Tesis de Máster, Universidad nacional Tainan, departamento de Cultura Taiwanesa, 2008.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

el maestro y el aprendiz, dando al primero la seguridad de que su sucesor no competirá directamente con él ni desea simplemente arrebatarse sus técnicas.

En cuanto al tiempo que tarda un aprendiz en poder independizarse, en Taiwan existe un convenio en el que son necesarios tres años y cuatro meses, este convenio es más bien una frase hecha, ya que en todas las entrevistas, tras preguntar el tiempo necesario y recibir la misma respuesta por parte de los maestros, todos aseguraban que son necesarios entre seis y ocho años para ser completamente independientes.

En España, antiguamente, cuando un maestro deseaba admitir a un aprendiz tenía que pedir permiso al gremio de imagineros, este controlaba férreamente el número de aprendices, ya que se convertirían en futuros imagineros, una vez ya aceptado y firmado un contrato de aprendiz, el tiempo de formación rondaba entre 4 y 6 años, tras los cuales el gremio realizaba un examen para probar las habilidades de los aprendices; tras aprobar, el imaginero solía continuar ligado profesionalmente a su maestro y este le pasaba trabajos que no podía o no quería realizar. Actualmente todo este proceso es mucho más abierto, lo que provoca, tanto en aprendices como en maestros una cierta desprotección.

La importancia en España de los gremios y su impacto en la imaginería es innegable, en la época de apogeo, entre los siglos XVII y XVIII, establecieron una serie de normas estrictas: desde la evaluación del aprendizaje, la normalización de los precios, distribución de los materiales, protección en los derechos del trabajador, control de la competencia, e incluso, control de calidad, obligando al uso de ciertos materiales para la elaboración de las obras. De esta manera, si no formabas parte del gremio era prácticamente imposible que un escultor trabajase; el poder de los éstos fue descendiendo de manera gradual tras la aparición de la dinastía de los Borbones, con ellos vienen nuevos conceptos tecnológicos de Francia que modifican la demanda de esculturas y la presión económica. Al reducirse el número de pedidos provoca que los imagineros den de lado, poco a poco, al gremio, hasta que en 1783

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.4.2. Comparación

Carlos III suspendió la Ley de gremios aboliéndolos y comenzando la educación formal en bellas artes<sup>44</sup>, con un sistema escolar estructurado. Carlos III estableció tres escuelas de arte, en Madrid, Sevilla y Valencia, la de Bellas Artes de Sevilla no ha cesado de desarrollarse desde entonces; de escuela superior de bellas artes, hasta la Escuela superiores de Bellas Artes, hasta lo que actualmente es, la Facultad Bellas Artes en la Universidad de Sevilla.

En Taiwán, la familia del escultor suele mantener al aprendiz como un miembro mas de ella una vez que éste se transforma en escultor, pero no existe una organización importante como los gremios, probablemente derivada de la propia idiosincrasia de las creencias folklóricas que carecen de una organización sólida, por esta razón los templos compiten entre ellos por una característica concreta de escultor y, este mismo, pretende ser el “oficial” de un recinto religioso. Esto provoca que exista una gran competitividad entre los imagineros y sean extremadamente herméticos a la hora de transmitir sus técnicas, propiciando una reducción de la propagación de las mismas e incluso las pérdidas de algunas. También dan paso a una homogeneización de las imágenes, que van transformándose según van surgiendo y sucediéndose las modas.

Durante la época colonial japonesa<sup>45</sup>, comenzó a existir un contacto importante con el arte europeo y norte-americano que se intensificó con la llegada del gobierno nacionalista; esto provocó que Taiwán se transformase gradual pero rápidamente, desde un pensamiento tradicional chino a una moderna fisión de estilos estéticos y técnicas industrializadas; es por ello que el número de

---

<sup>44</sup>. Azcárate, Gumersindo de. *Ensayo sobre la historia del derecho de propiedad y su estado actual en Europa (1879)*. Madrid: Impr. de la Revista de Legislacion, 1880.

También consulta En: <http://archive.org/stream/ensayosobrelahi01azcgoog#page/n6/mode/2up>.

<sup>45</sup>. El Periodo colonial de Japón, Dominio japonés en el contexto de la historia de Taiwan, se refiere al período entre 22 de octubre de 1895 y 25 de octubre de 1945 durante el cual Taiwán fue una colonia del Imperio de Japón. La expansión en Taiwán es una parte de la política general de Japón de expansión hacia el sur durante el siglo XIX.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

aprendices disminuyó radicalmente, sobre todo al introducir el sistema educativo occidental, chocando al mismo tiempo con las tradiciones herméticas de los maestros escultores. Por si fuera poco, y con la expansión industrial que siguió al aperturismo con china en los años 80 del siglo pasado, comenzó un nuevo estilo de producción escultórica, mucho mas masiva e industrializada, que ha ido transformando a las esculturas religiosas en un producto estandarizado y extremadamente fácil de sustituir.

El valor estético es diametralmente opuesto en España y en Taiwán. Para los católicos españoles, la escultura de Jesús o el icono del santo, no es la representación del mismo, sino que es un símbolo, un vehículo que permite al creyente entablar una comunicación directa con la imagen representada. Tanto las peregrinaciones a los santuarios como los acompañamientos a las Vírgenes en las salidas procesionales, son los métodos empleados por los fieles con el fin de que el espíritu de Ellos, observe íntimamente su sacrificio. Por esta razón, las realizaciones de las tallas deben ser extremadamente realistas y provistas de todos sus símbolos, de manera que sus representaciones figurativas, evoquen momentos trascendentales en la vida de los santos; tenemos el ejemplo de la imagen de San Sebastian, asaeteado profusamente con expresión de aceptación del martirio que dará paso a su glorificación. Por lo tanto, es sumamente importante que los imagineros extremen la aplicación de técnicas y procedimientos que impriman la máxima veracidad en la contemplación por parte de los fieles.

En el sistema de creencias folklóricas de Taiwán, la imagen escultórica de Dios encierra el espíritu de El; la representación artística es menos importante, las proporciones y el color no tienen que ser tan precisos como en la escultura española; éstos tiene mucho mas que ver con creaciones “afortunadas”, primando sobre todo el respeto debido al dios representado desde el momento en que se corta el tronco del árbol en el que se realizará la talla, hasta su depósito en el altar. jamás se le ocurriría a un imaginero taiwanés “maltratar” al dios representándolo ensartado en flechas o con la cabeza cortada y

### III. HISTORIAS Y ORÍGENES

#### III.2.4.2. Comparación

depositada en una bandeja. En el siguiente capítulo (Retiro de Lu-Pan), podremos ver en que consiste el ritual para deshacerse de todo trazo de humanidad de la futura escultura, llenando ésta del alma divina.

Por lo tanto, la escultura religiosa de Taiwán no enfatiza, en general, el rendimiento del arte personal, las imágenes religiosas del hogar después de años de veneración, ya con la pintura deteriorada y con su soporte de madera dañado, no se reparan, normalmente los creyentes adquieren una nueva figura y se desprenden de la antigua considerándose en un retiro divino.



Fig.9. Zhusheng Niangniang



Fig.10. Virgen de los Reyes

---

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS



## **IV.1. Materiales comunes en España y Taiwán**

Pese a que las tradiciones entre España y Taiwán están tan distanciadas como lo están geográficamente, en las esculturas de madera policromadas es precisamente la madera el material principal con el que se conforman la mayoría de las esculturas policromadas religiosas y, en la actualidad, algunos materiales como pigmentos y colas son también comunes.

### **IV.1.1. La madera**

Aunque existen multitud de materiales que pueden servir de soporte para las esculturas policromadas, sigue siendo la madera la más abundante, esto es debido a que su escasa dureza, facilidad de combinar y ensamblar permite crear innumerables formas de manera relativamente simple.

En cuanto a la madera deberemos centrarnos tanto en como se encuentra en la naturaleza, en como se procesa a la hora de comenzar la talla, que es extremadamente distinto en España o en Taiwán, y por último cuales son las preferencias entre los distintos escultores y porqué.

La madera se consigue talando árboles, sus características dependen tanto de la especie de árbol, como de donde y hasta que edad ha crecido. Los factores más importantes para elegir un tipo de madera buena para tallar son: la veta, porosidad, la densidad o dureza y la durabilidad.

En general, la madera de la corteza y la albura no es aconsejable para la talla. El duramen es la madera más vieja, suele ser más oscura, seca y dura que la albura. Esta formada por anillos antiguos y constituye la mayor parte del tronco, el duramen es la madera más apreciada, ideal, por lo tanto, para la talla ya que es compacta y duradera.

#### **IV.1.1.1. Maderas usadas en España**

Para la realización de esculturas en España se pueden utilizar maderas duras, semiduras y blandas, la dureza o blandura, como la densidad de las mismas depende de lo compacta que sea la veta; las maderas blandas tienen vetas separadas, la elección de madera blandas o duras viene determinada por el tamaño de la talla a realizar; las tallas pequeñas se suelen realizar en maderas compactas y duras para evitar que el trabajo de los pequeños detalles quede influido por la forma de las betas del tronco, también es necesario tener en cuenta el factor del peso. En general no se prefieren las maderas que son muy veteadas porque se corre el peligro de que la gubia tropiece al tallarla.

#### IV.1.1.1.1. Condiciones para tallar

La madera del tronco se compone de seis partes:

La corteza es la parte exterior del tronco que protege al interior y no es propiamente madera aunque tenga casi la misma composición.

- **Corteza Externa:** Es la zona del tronco que se ve desde fuera, constituida por células muertas. Esta capa es la encargada de proteger al árbol de los insectos, enfermedades, temperaturas extremas y otros daños.

- **Floema (corteza interna):** Es la sección del tronco en la que circula la savia descendente desde las hojas hacia las partes bajas.

- **La albura:** Es la madera encargada del transporte de la savia bruta, ocupa el lugar más externo del tronco, se reconoce por su color claro, que contrasta con el del duramen, es el lugar donde almacena la savia el árbol. Puesto que las células de la albura son porosas y de paredes finas, al ser cortada, esta sección rezuma rápidamente savia húmeda y densa.

- **El duramen:** El duramen está compuesto por células biológicamente muertas de albura cuya única función es proporcionar al tronco del árbol una estructura interna fuerte y resistente. Posee un color más oscuro que la albura y es más resistente al ataque de insectos y hongos que el resto del tronco.

Al ser la zona en que la madera es más resistente será nuestra elección preferida a la hora de tallar.

- **La médula o corazón del árbol:** Es la parte central del tronco (habitualmente tienen un año de vida y puede ser corchosa) a la hora de tallar es la zona menos interesante por su baja densidad y resistencia. Se encuentra ubicada generalmente en la parte central del tronco. Su diámetro varía entre menos de un milímetro, hasta más de un centímetro, según la especie.

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.1.1.1.1 Condiciones para tallar

El estado de conservación de una escultura depende directamente de las características intrínsecas de la propia madera, podemos referenciar su densidad, dureza, flexibilidad, elasticidad, anisotropía, higroscopicidad, plasticidad y resistencia.



Fig. 11. Albur y duramen

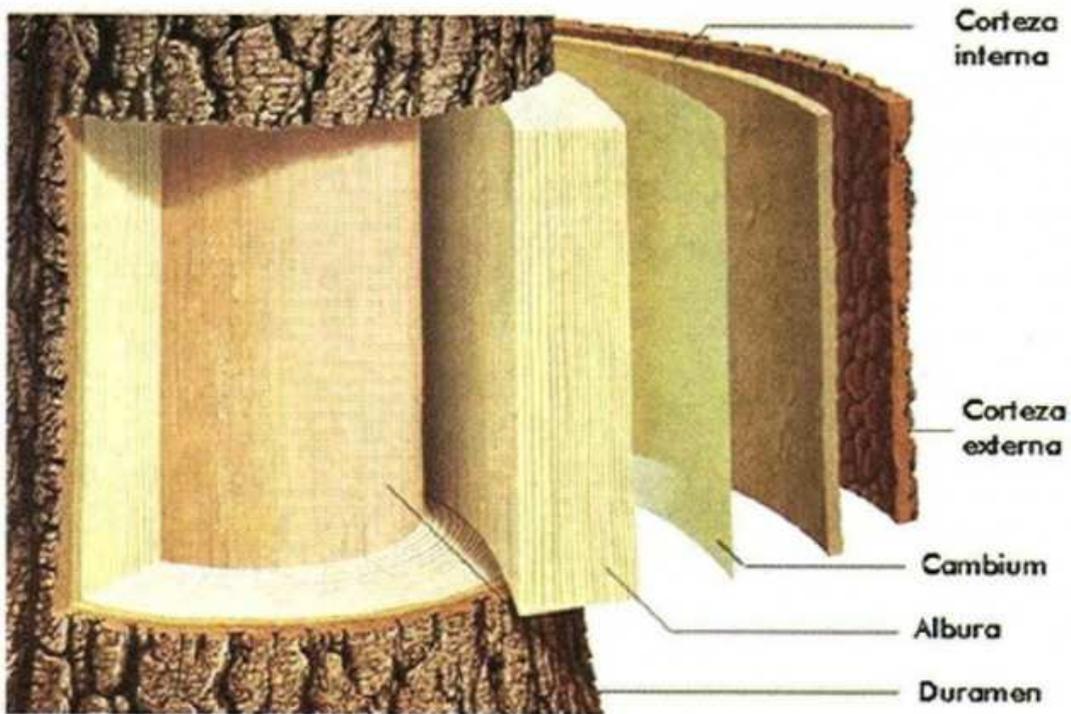


Fig.12. Localización del cámbium y los tejidos vasculares en un tronco

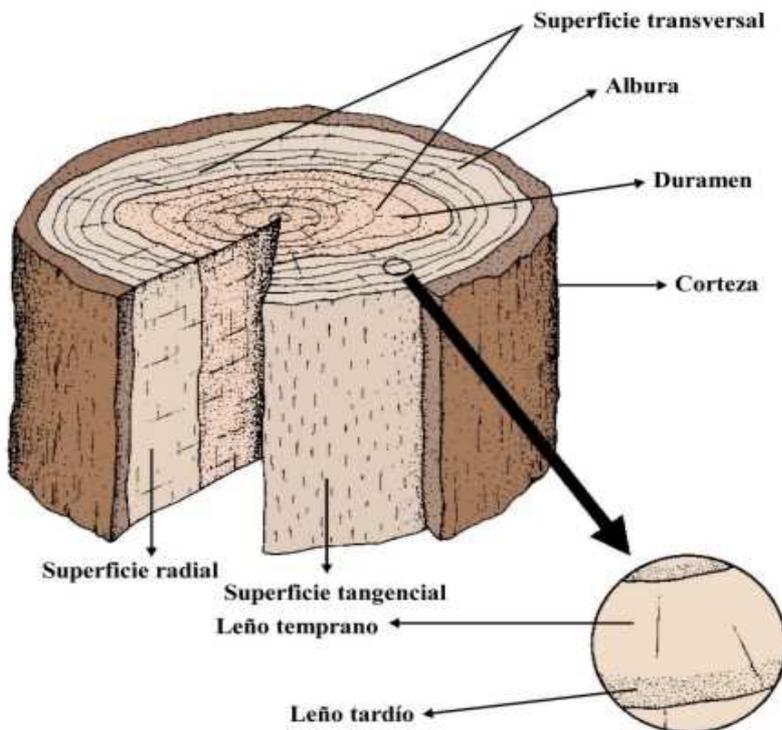


Fig.13. Localización del cámbium y los tejidos vasculares en un tronco

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### **IV.1.1.1.2. La selección de la madera revisar**

El seleccionar la madera para la construcción de las esculturas es el primer paso de un proceso largo y debe tenerse en consideración ya que puede condicionar todo el proceso posterior; debemos tener en cuenta diversos factores, en Taiwán, desde la antigüedad los escultores y artesanos mantienen que el corte del árbol se debe realizar en una fase lunar de cuarto menguante y en los meses en que el árbol no está floreciendo. En España siempre se ha considerado que la tala debe realizarse en periodo invernal cuando el árbol está vegetando

En España a partir del siglo XV las figuras normalmente no eran talladas de una sola pieza, sino de varias, perfectamente ajustadas y encoladas, para evitar las grietas, rajaduras y la pérdida de humedad que pudieran producirse por el paso del tiempo.

Las maderas se almacenan en un lugar en que exista una buena ventilación, que el aire pueda circular libremente y seco. Actualmente los imagineros pueden comprar las maderas preparadas para talla con procesos de secado industrial o que el propio carpintero ha preparado.

Los cedros, falsos cedros (cedrelas) y coníferas, son las maderas mayormente utilizadas en España y particularmente en Sevilla para la elaboración de las esculturas

De todas las maderas utilizadas en el arte de la imaginaria, la que ha tenido desde el descubrimiento de América y tiene un uso mayor es el falso cedro o cedrela, madera de fibra recta y suave, veta tupida y el grano apretado la hacen muy fáciles para ser talladas; es una madera ligera, aspecto éste muy importante si tenemos en cuenta que el peso de la talla ha de ser reducido, además de poseer una buena defensa natural ante los insectos xilófagos.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## Especies

Las especies más comunes en latitudes de España y por consiguiente las más utilizadas en la imaginería sevillana son:

**IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla**

La selección de la madera para un determinado proyecto se basa generalmente en el aspecto de la materia, las maderas más usadas por los imagineros sevillanos son:

	Nombre Científico: <i>Pinus sylvestris</i> , L  Pino flandes (Pino Albar, Pino de Riga, Pino de Rusia, Pino de Soria, Pino del Báltico, Pino Royo, Pino Valsain)	
	Dureza	Blanda a semiblanda.
	Grano	Medio a fino.
<p>No todas las variedades de pino pueden utilizarse en la escultura, solo el denominado de Flandes, es el que se escoge, principalmente por su dureza, que permite un corte preciso y el hecho de que sus vetas sean lo suficientemente apretadas para soportar los golpes del escultor sin romperse.</p>		
Otros usos	<p>Su uso principal es la fabricación de muebles, en carpintería de interiores, construcción edificios, ebanistería y embalajes.</p> <p>Su pulpa puede servir de base para hacer pasta de papel y serrería.</p> <p>Se ha utilizado para traviesas, apeos y otros usos</p>	

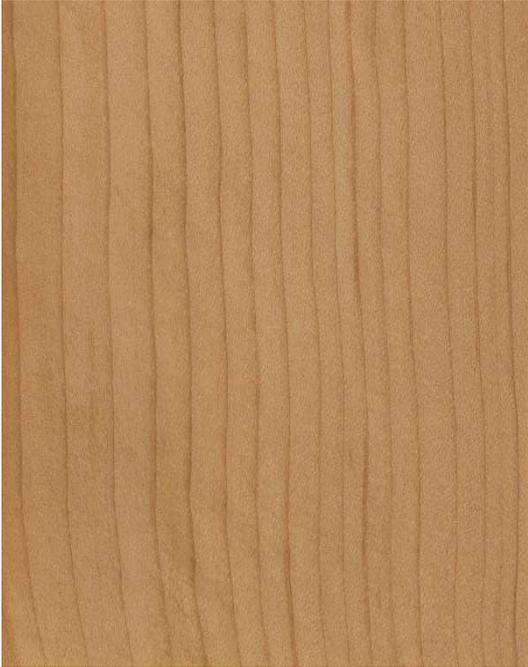
Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	menores.
Procedencia	El pino flandes es un árbol muy común en el Hemisferio Norte, se encuentra tanto en Asia, norte de Italia, Macedonia, noroeste de Portugal, norte y centro de Europa. Los habitats donde se encuentran estos pinos van desde el nivel del mar en las zonas más cercanas al círculo polar ártico hasta los 1000 metros en las zonas más al sur como la Península Ibérica, en algunas zonas se encuentran en altitudes hasta los 2500m.
Resistencia Xilófagos	Mala resistencia exterior y vulnerable a los xilófagos.
Tamaño y Grosor	Puede llegar a medir 30 m de altura por unos 5 metros de circunferencia, llegando a crecer 6 metros de alto en 10 años. Su copa es de forma cónica de joven para luego de adulto pasar a ser irregular, ancha y deprimida.  De joven presenta un tronco vestido que de adulto pasa a ser desnudo.

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.15. <i>Cedrus libani</i></p>	Nombre Científico: <i>Cedrus libani</i> , A.Rich.  Cedro del líbano	
	Dureza	Muy alta.
	Grano	Fino y recto, pero suele ser nudoso y con mucha alteración. El duramen es resinoso y tiene un fuerte olor aromático.
El cedro del Líbano es un árbol de hoja perenne que pertenece a la familia de las abietáceas.		
Dureza	Muy alta.	
Grano	Fino y recto, pero suele ser nudoso y con mucha alteración. El duramen es resinoso y tiene un fuerte olor aromático.	
Resistencia Xilófagos	Extremadamente resistente al ataque de insectos xilófagos.	
Otros usos	Es un árbol utilizado en algunos jardines, ya que el aspecto general de la planta es muy vistoso y atractivo.  Su madera es utilizada desde antiguo	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	<p>para la ebanistería, construcción y un largo etcétera gracias a su facilidad de tintado, barnizado y a su gran resistencia a las inclemencias del tiempo.</p>
<p>Procedencia</p>	<p>Crece en lugares situados entre los 1.000 y 2.000 metros de altitud. Principalmente se importan desde el Líbano, Siria y Turquía. También es un árbol común en América del Norte.</p>
<p>Tamaño y Grosor</p>	<p>El aspecto general de la planta es muy vistoso y atractivo. Tarda varias generaciones en alcanzar su máximo esplendor, llegando a superar los 43m de altura y 1.5m de diámetro en la mayoría de las ocasiones. La circunferencia del tronco en alguno de los árboles más ancianos puede superar los 12 metros.</p> <p>Esta conífera tiene el tronco grueso en la parte baja y las ramas más bien caídas; la copa es de forma piramidal, con las ramas extendidas en horizontal. Sus hojas son persistentes y los conos tienen forma esférica.</p>

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.16. <i>Cedrela fissilis</i></p>	<p>Nombre Científico: <i>Cedrela fissilis</i>, Vell</p> <p>Cedro Blanco, Cedro Batata, Cedro de Varzea, Cedro Fofó, Cedro Misionero, Cedro Paraguayo, Cedro Pinta, Cedro Rosado.</p>	
	Dureza	Blanda.
	Grano	Recto. De vetado pronunciado, con textura de media a gruesa.
Resistencia Xilófagos	Es resistente a la putrefacción y a los insectos xilófagos.	
Otros uso	Es una madera fácil de trabajar, muy cotizada para la elaboración de muebles finos, puertas, ventanas, contramarcos, chapas decorativas y artesanía en general.	
Procedencia	Una especie que se encuentra en abundancia en prácticamente toda América del Sur y parte de Centro América con la excepción de Chile.	
Tamaño y Grosor	Árbol de gran talla, según la especie y el lugar en que se encuentre, puede alcanzar	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	<p>los 45 metros de altura y hasta 1.8 metros de diámetro.</p> <p>Corteza marrón-rojiza, escamosa, tornándose fibrosa y profundamente agrietada con los años.</p> <p>Ramificación dística sobre un solo plano, con ramillas aplanadas.</p>
--	--

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.17. <i>Cupressus sempervirens</i></p>	Nombre Científico: <i>Cupressus sempervirens</i> , L  Cipres (Cipres común)	
	Dureza	Blanda.
	Grano	Recto y vellosa.
	Resistencia Xilófagos	Moderadamente susceptible al ataque de termitas de madera seca y otros insectos, resistente al ataque de hongos causantes de manchas azuladas y pudrición.
Otros usos	Es una madera fácil de trabajar, aunque los nudos y las grietas asociados al grano torcido pueden ofrecer cierta dificultad a la hora de realizar trabajos de tallas finos, se utiliza en la construcción, carpintería, ebanistería e incluso para la fabricación de embarcaciones.	
Procedencia	Es un árbol autóctono de las zonas cálidas y templadas de mundo, es muy común en todo globo y , en aquellos lugares en que crece espontáneamente su interés comercial es escaso. No obstante, ha sido cultivado en todo el mundo, especialmente en el Africa Oriental, en Sudáfrica y Nueva Zelanda.	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Tamaño y Grosor	El ciprés es una conífera de hoja perenne de la familia de las Cupresáceas. Son árboles de crecimiento rápido que alcanzan una altura de hasta 20 m. Y un diámetro de tronco de 60cm, alcanza su esplendor entre los veinticinco a treinta años de edad, puede llegar a vivir más de 500 años.
-----------------	--

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.18. <i>Castanea Sativa</i></p>	Nombre Científico: <i>Castanea Sativa</i> , Miller.  Castaño	
	Dureza	Dura.
	Grano	Muy resistente, de fibra recta aunque a menudo puede ser en espiral, especialmente en los árboles maduros y tienen un grano medio espiralado.
Resistencia Xilófagos	Los árboles debilitados son susceptibles a los ataques de insectos.	
Otros usos	Utilizados para la elaboración de barriles, ataúdes, postes, muletas, estacas, botes, muebles, utensilios de la cocina etc...  También en verjas, portones y pértigas.  Los troncos seleccionados de castaño se cortan en hojas para enchapados decorativos.	
Procedencia	Es autóctono de las zonas mediterráneas, del suroeste de Europa, también crece en el Reino Unido, Francia, Alemania, el Norte de África y en partes de Asia. Tras haber sido ya dispersado por Imperio Romano hace 2000	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para talla

	años.
Tamaño y Grosor	Es un árbol grande, muy ramificado, puede alcanzar 20-30 m de altura y un diámetro de 1.5m, posee una corteza pardusca.

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.19. <i>Taxus baccata</i></p>	Nombre Científico: <i>Taxus baccata</i> , L.  Tejo, Tejo negro, Tejo Europeo, Yew	
	Dureza	Media blanda.
	Grano	Irregular y la textura es fina y uniforme.
	Resistencia Xilófagos	Susceptible al ataque de los insectos.
Otros usos	Se utiliza para la realización de muebles, chapas o para otro tipo de tallas, pero su uso más peculiar sería el de la confección de arcos.	
Procedencia	Es el árbol más viejo de Europa (un espécimen en Austria tiene más de 3500 años.) también ampliamente extendido por Argelia, Asia Menor, el Cáucaso, norte de Irán, el Himalaya, Burma y Europa.	
Tamaño y Grosor	El tejo es un árbol que puede alcanzar los 20 m de altura, con un tronco corto estriado y retorcido, puede llegar hasta unos 6 m de	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	<p>diámetro, normalmente son pequeños arbustos muy ramificados, por la acción de las cabras. Las hojas son lineares y cubren densamente las ramas.</p>
--	--

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.20. <i>Populus Alba</i></p>	Nombre Científico: <i>Populus Alba</i> , L. Álamo, Álamo blanco	
	Dureza	Dura.
	Grano	Suele ser recto y lanoso, pero textura es fina y uniforme.
	Resistencia Xilófagos	Poco resistente al ataque de los insectos.
Otros usos	Tiene gran importancia comercial, utilizada en ebanistería, para la confección de estructuras ligeras, pequeños artículos domésticos, como utensillos de cocina, cajas, cerillas etc...	
Procedencia	Existen varias especies y numerosas variedades que crecen espontáneamente en varios países de la zona templada del hemisferio norte, desde Canadá y el norte de Estados Unidos hasta Europa e incluso en China.	
Tamaño y Grosor	El álamo blanco es un árbol caducifolio corpulento de hasta 30 m de altura, de	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	<p>grueso tronco llega a alcanzar los 1,2 m de diámetro, su sistema radical es fuerte, con numerosas raíces secundarias largas que emiten multitud de renuevo.</p>
--	--

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.21. <i>Juglans Regia</i></p>	Nombre Científico: <i>Juglans Regia</i> , L.  Nogal	
	Dureza	Dura.
	Grano	Recto, ocasionalmente algo ondulado.
Resistencia Xilofagos	El duramen es muy resistente al ataque de los xilófagos, mientras que la albura es muy vulnerable.	
Otros usos	Gracias al alto valor decorativo de su veta y un acabado que permite obtener toda la belleza de esta es una madera muy apreciada en ebanistería, donde se usa para chapado de muebles y revestimientos. También es utilizada por su gran dureza como pavimento tanto en interior como el exterior, antiguamente muy utilizado para las culatas de las	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	<p>armas de fuego.</p> <p>En la actualidad su destino principal es la obtención de chapas.</p>
Procedencia	<p>Aunque es originario de las regiones montañosas del suroeste asiático se puede encontrar en la actualidad por prácticamente todo el hemisferio norte, América Central y América del Sur.</p>
Tamaño y Grosor	<p>Árbol caducifolio, monoico de entre 24 y 30m de altura en su madurez, entre 0.6 y 1.5m de diámetro, con el tronco grueso.</p>

IV. Materiales y Técnicas  
 IV.1.1.1.3. Maderas indicadas para la talla

 <p>Fig.22. <i>Buxus sempervirens</i></p>	Nombre Científico: <i>Buxus sempervirens</i> , L  Boj	
	Dureza	Muy dura y fuerte.
	Grano	Ocasionalmente recto, pero suele ser irregular, su textura es muy compacta, fina y uniforme.
Resistencia Xilófagos	Muy poco resistente al taque de estos insectos.	
Otros usos	Se utiliza como mango de herramientas especiales, planchas de grabado, instrumentos musicales, tallas, torneados, lanzaderas, las piezas de ajedrez, los sacacorchos, etc.	
Procedencia	Se conoce como boj europeo, abasida, iraní, según el origen. Es una de las pocas frondosas perennes que dan en climas de temperatura media. Crece en el Reino Unido, Europa, norte de África, Asia Menor y otras regiones de Asia.	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Tamaño y Grosor	Es un árbol pequeño, del tipo arbusto que alcanza una altura de entre 6 y 9 m; sus múltiples ramas tienen normalmente una altura de 1m y un diámetro de unos 200 mm.
-----------------	--

Una vez encontramos la madera adecuada para la talla, debe hacerse un trabajo previo de resaneamiento: El tronco de madera debe ser limpiado de los nudos<sup>46</sup>, podemos repasar las grietas y juntas, y mantener las piezas de madera en el lugar de trabajo durante un poco de tiempo con el fin de que se estabilice con la humedad ambiental.

---

<sup>46</sup>. Hay variantes de tratamiento más generalizados en la época son las siguientes:

-Pegar cola fuerte sobre el nudo.

-Desgastar los nudos con piedra pómez, aplicado a continuación sobre ellos una masilla con esencia y aceite secante apomazándolo después para igualar la superficie.

-Quemar el nudo con hierro al rojo a fin de eliminar por calentamiento las materias resinosas y taparlo posteriormente con mastic.

-Aislarlo con jugo de ajo, por frotación o bien decocimiento del mismo con cola (ajicola, giscola).

Por González-Alonso Martínez. *E. Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Departamento de conservación y restauración de bienes culturales. 2ª ED. Valencia: Universidad Politécnica. 1997, 320 p.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### **IV.1.1.2. Maderas para tallar en Taiwán**

Las maderas usadas para la escultura son normalmente procedentes del Agar, Sándalo y Alcanforero. Sobre todo este último, ya que es una madera económica, resistente a los insectos y es abundante en la isla.

Las características a tener en cuenta a la hora de decidirse por un tipo de madera concreta son: la veta, la durabilidad, la flexibilidad y la fragancia.

Tras talar el árbol, se debe conservar durante un período de tiempo para que se seque, por lo general se lleva entre uno y tres años, de esta manera se intenta evitar la deformación propia de la madera fresca.

Por norma general el tipo de madera se decide más por temas económicos, negociando con el maestro carpintero que posee varios tipos de madera, o bien por razones de tamaño.

Existe también una tercera razón por la que se decide un tipo de madera u otra y es la *intervención divina*, el dios que desea ser tallado revela a los sacerdotes en que tipo de madera desea reencarnarse y éstos siguen sus órdenes.

**IV.1.1.2.1. Maderas nacionales**

Las maderas más comunes en Taiwán desde las más usadas hasta los menos son: Alcanforero, Alcanfor, Florin, Olmo chino, Ciprés amarillo taiwanés, Ciprés rojo taiwanés, Magnolia de Formosa y Tejo taiwanés.

	Nombre Científico: <i>Cinnamomum camphora</i> , (L.) Presl.	
	Árbol del alcanfor, Alcanforero, Alcanfor.	
	Dureza	Blanda-semiblanda.
	Grano	Su grano suele ser bastante irregular.
Resistencia Xilófagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.	
Otros usos	Su madera es fácil de pulir, empleándose para muebles, ebanistería y acabados interiores de edificios. Por destilación de su madera y de las hojas se obtiene el alcanfor, empleado en medicina antiséptico y antirreumático.	

Fig.23. *Cinnamomum camphora*

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.1.1.2.1. Madera nacionales

Procedencia	<p>Se multiplica generalmente por semillas, las cuales deben limpiarse de la pulpa y sembrarse cuanto antes pues su poder germinativo es corto.</p> <p>Prefiere suelos fértiles y bien drenados.</p> <p>Suele encontrarse en Europa sobre los 1200 metros, en ciertas regiones del hemisferio sur se encuentran pero en menor número y alrededor de los 1800 metros.</p> <p>Originario de Asia tropical, Malasia, Taiwán, Japón y China. Muy cultivado en zonas cálidas y húmedas.</p>
Tamaño y Grosor	<p>Es un árbol de talla media, su tronco puede alcanzar un diámetro de 1 metro y una altura de 40 metros.</p> <p>Su albura posee varios tonos que van desde el blanco al grisáceo y su duramen es de color amarillento, la albura y el duramen son fáciles de distinguir, posee unos anillos claros y líneas de radios medulares muy visibles.</p>

 <p>Fig.24. <i>Cinnamomum micranthum</i></p>	Nombre Científico: <i>Cinnamomum micranthum</i> (Hay.) Alcanfor	
	Dureza	Media.
	Grano	Fino y estrato.
	Resistencia Xilófagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.
<p>Es una de las maderas más usada después del alcanforero en la escultura religiosa.</p> <p>Es una madera ligera y flexible, fácil de tallar, pero resistente a la corrupción, a la deformación y a las roturas.</p>		
Otro uso	Se usa para el constitución, mobiliario, tallas y puede refinar el aceite de esencia.	
Procedencia	Originario del sur de China, Taiwán y Vietnam.	
Tamaño y Grosor	Características generales: Se desarrolla en regiones a una altura de entre 450 y 1800 metros sobre el nivel del mar, a menudo	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.1.1.2.1. Madera nacionales

	conviven con el alcanforero y otros árboles perennifolios. Es un árbol de hoja perenne, y puede medir hasta 30 metros de altura. Su madera es muy aromática y suave al tacto.
--	---

 <p>Fig.25. <i>Calocedrus formosana</i></p>	Nombre Científico: <i>Calocedrus formosana</i> (sin. <i>C. macrolepis</i> var <i>formosana</i> )  Florin	
	Dureza	Media.
	Grano	Fino y recto.
	Resistencia Xilófagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.
Otros usos	<p>Es una buena madera para la talla, pero difícil de tallar a causa de su extrema dureza provoca grietas con facilidad</p> <p>Se utiliza para la construcción, realización de muebles, ataúdes, para la decoración y al ser tan oloroso se utiliza como parte del incienso.</p>	
Procedencia	<p>Es una conífera endémica de Taiwán, se encuentra en las regiones del norte y centro de la isla, entre los 300 y los 1900 metros sobre el nivel del mar.</p> <p>Actualmente la especie tiene una distribución natural muy limitada de menos de 5.000 km<sup>2</sup>, se ve amenazada tanto por la sobreexplotación por</p>	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.1.1.2.1. Madera nacionales

	su valiosa madera como por la conversión de bosques naturales a plantaciones de rápido crecimiento de especies exóticas.
Tamaño y Grosor	Alcanza un diámetro de 3 m. y una altura de 25 m.

 <p>Fig.26. <i>Zelkova formosana</i></p>	Nombre Científico: <i>Zelkova formosana</i> I. Olmo taiwanés	
	Dureza	Muy dura.
	Grano	Irregular y grueso. Textura firme y flexible, altamente impermeable, de veta bella y graciosa.
	Resistencia Xilófagos	Una alta resistencia al ataque de estos insectos
Otros usos	Se emplea en la construcción arquitectónica, utilizándose en las vigas y columnas de los templos, así como en la ebanistería, para la confección de barandillas y en los muebles.  Debido a su belleza natural es un árbol utilizado para decoración en las avenidas, jardines o como bonsái.	
Procedencia	Especie nativa de Taiwán, se puede encontrar en toda la Isla, alrededor de los 1000 metros de altura.	
Tamaño y Grosor	Puede crecer hasta una altura de 25-35 de altura y con un tronco de hasta 2 m de diámetro.	

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
 IV.1.1.2.1. Madera nacionales

 <p>Fig.27. <i>Chamaecyparis obtusa</i> <i>var.formosana</i></p>	Nombre Científico: <i>Chamaecyparis obtusa</i> var. <i>formosana</i> Ciprés amarillo taiwanés	
	Dureza	Blanda.
	Grano	Recto y fino, un lustre hermoso, tiene el anillo delgado y poco visible.
	Resistencia Xilófagos	Altamente resistente a la humedad y a las termitas
Otros uso	Se usa como material para construir palacios, templos, santuarios, baños, palas de tenis de mesa, muebles etc...  En la época colonial japonesa se utilizaba mucho para la ebanistería.	
Procedencia	Es la especie de árboles predominantes de zonas pobres en nutrientes de Taiwán, los bosques de montaña de niebla, suele crecer entre los 1300 y 2900 metros.	
Tamaño y Grosor	Es un árbol de crecimiento lento que alcanza 35 m de alto con un tronco de hasta 1 m de diámetro.	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

 <p>Fig. 28. <i>Chamaecyparis formosensis</i></p>	Nombre Científico: <i>Chamaecyparis formosensis</i> Ciprés rojo taiwanés, Falso ciprés de Formosa	
	Dureza	Media blanda.
	Grano	Recto y una textura muy fibrosa.
	Resistencia Xilófagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.
Pertenece a las cupresáceas, es una buena madera para la escultura religiosa.		
Otros usos	Es una madera fácil para trabajar ya que es muy poco quebradiza. Utiliza para mueble de lujo y escultura.  En la actualidad es una especie en peligro de extinción y se encuentra protegida.	
Procedencia	Es una especie de ciprés nativo de Taiwán, se encuentra en las montañas, en el norte y el centro de la isla entre los 1000 y 2800 metros, es el mayor árbol conífero del Asia Orienta.	

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.1.1.2.1. Madera nacionales

	<p>Esta especie puede llegar a 1500 años de edad, aunque existe un árbol con unos 3000 años de antigüedad que es considerado el más antiguo de la isla.</p>
Tamaño y Grosor	<p>Con un diámetro de hasta 7 metros, y una altura de 60m. Su albura es de color gris amarillo, y su duramen de color marrón rojizo o anaranjado.</p> <p>Tiene unos anillos claramente visibles y una fragancia muy particular.</p>

 <p>Fig.29. <i>Michelia formosana</i></p>	Nombre Científico: <i>Michelia formosana</i> (Kaneh.) Masam. Suzuki Magnolia	
	Dureza	Muy dura.
	Grano	Es constante, fina con una veta uniforme.
	Resistencia Xilófagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.
Otros usos	Esta madera suele usarse en la elaboración de tablas de cocina por su resistencia física, también se utilizan para producir aceites de esencias para la elaboración de perfumes.	
Procedencia	La michelia formosana se distribuye en toda la isla de Taiwán.  Es un árbol muy versátil, existen bosques que se encuentran desde los 200 hasta los 2200 metros de altura sobre el nivel del mar.	
Tamaño y Grosor	Con un diámetro máximo de 1 metro, generalmente no sobrepasan los 10 metros de altura.	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
 IV.1.1.2.1. Madera nacionales

 <p data-bbox="422 1016 671 1048">Fig.30. <i>Taxus mairei</i></p>	<p data-bbox="884 264 1350 353">Nombre Científico: <i>Taxus mairei</i> (Lem'ee &amp; Levl.) Hu ex Liu</p> <p data-bbox="884 376 1362 779"><i>Taxus sumatrana</i> (Miq.) de Laub. <i>Taxus celebica</i> (Warburg) Li <i>Taxus chinensis</i> (Pilg.) Rehder var. <i>mairei</i> (Lem'ee &amp; L'evl) Cheng et L. K. Fu <i>Taxus chinensis</i> Rehder <i>Taxus cuspidata</i> auct. non Sieb. &amp; Zucc.: Kanehira <i>Taxus speciosa</i> Florin <i>Taxus wallichiana</i> auct. non Zucc.: Foxworthy</p> <p data-bbox="884 815 1260 851">Tejo Taiwanes, Tejo Chino</p>
<p data-bbox="258 1196 1369 1339">Gracias a su grado de dureza, flexibilidad, resistencia a la deformación y a las grietas la convierten en una de las mejores maderas a la hora de tallar esculturas.</p>	
<p data-bbox="258 1377 367 1413">Dureza</p>	<p data-bbox="711 1377 794 1413">Dura.</p>
<p data-bbox="258 1489 351 1525">Grano</p>	<p data-bbox="711 1489 1187 1525">Recto y fino con gran flexibilidad.</p>
<p data-bbox="258 1601 571 1637">Resistencia Xilófagos</p>	<p data-bbox="711 1601 1331 1637">Muy resistente al ataque de estos insectos.</p>
<p data-bbox="258 1659 414 1695">Otros usos</p>	<p data-bbox="711 1659 1267 1749">Para constituciones, muebles lujos, implementos agrícolas y medicinales.</p>
<p data-bbox="258 1769 443 1805">Procedencia</p>	<p data-bbox="711 1769 1321 1912">Se encuentran en los bosques de las regiones montañosas, entre los 1000 y los 2500 metros.</p>

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	Es una especie en peligro de extinción se encuentra bajo la protección del estado y por lo tanto su uso está extremadamente controlado.
Tamaño y Grosor	Es un árbol de crecimiento lento, alcanzan una altura máxima de 10 metros y un diámetro de 1 metro.

**IV.1.1.2.2. Maderas extranjeras**

Además de las maderas locales, se importan de ultramar el sándalo, ébano y palo rosa, que son adecuados para la realización de esculturas.

 <p>Fig.31. <i>Santalum album</i></p>	Nombre Científico: <i>Santalum album</i> L. Sándalo	
	Dureza	Dura.
	Grano	Recto o irregular con la textura muy fina y regular.
	Resistencia Xilofagos	Muy resistente al ataque de estos insectos.
Otros usos	La madera del sándalo tiene dos aplicaciones fundamentales, de pequeños trozos de duramen y las virutas se extraen aceite de sándalo que es utilizado en todo el mundo en perfumería o para fabricar inciensos. La madera maciza es utilizada para fabricar pequeñas tallas, marcos, cajas, peines, abrecartas y otros pequeños objetos muy apreciados ya que su intensa fragancia permanece durante mucho tiempo.	
Procedencia	Es una especie botánica originaria de la India,	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

	se encuentra en otras partes de Asia, en Australia y en numerosas islas del pacífico.
Tamaño y Grosor	Alcanzan una altura máxima de 15 metros, posee numerosas ramas opuestas y caídas, con un diámetro de hasta 0.6 metros.

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
 IV.1.1.2.2. Maderas extranjeras

 <p>Fig.32. <i>Diospyros melanoxylon</i></p>	Nombre Científico: <i>Diospyros melanoxylon</i> , ROXB. Ébano	
	Dureza	Muy dura.
	Grano	Fino y recto con textura fina y pesada.
	Resistencia Xilófagos	Gran resistencia al ataque de estos insectos.
Otros usos	Es difícil de trabajar por su dureza, se utiliza generalmente para la fabricación de muebles finos e instrumentos de viento (clarinetes, oboes).	
Procedencia	Es originario del sur de la India y Sri Lanka.	
Tamaño y Grosor	Es un árbol de tamaño mediano o arbusto de hasta 25 m, y 1,9 m de grosor.	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

 <p>Fig.33. <i>Tipuana tipu</i></p>	<p>Nombre Científico: <i>Tipuana tipu</i> Benth. O. Kuntze.</p> <p>Tipuana, Tipa, Tioa blanca, Palo rosa</p>	
	Dureza	Dura.
	Grano	Fino y recto.
	Resistencia Xilófagos	Poco resistente al ataque de estos insectos.
Otros usos	<p>La madera de la Tipuana es el “Palo Rosa”, muy usada en la fabricación de instrumentos musicales y muebles en general.</p> <p>Es una madera muy apreciada para ciertos artículos de deporte (tacos de polo, raquetas de juego de pelota).</p>	
Procedencia	<p>Es originario de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Brasil, pero se pueden encontrar en prácticamente toda Sudamérica en zonas áridas y semi húmedas.</p>	
Tamaño y Grosor	<p>Es un árbol de rápido crecimiento, corpulento. De porte de altura media llegando a alcanzar fácilmente los 18 metros, con un diámetro de 1,50 m</p>	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## **IV.2. Materiales y Técnicas Sevillana**

### **IV.2.1. Las herramientas**

Para desarrollar la talla son necesarias herramientas que sirvan para cortar la madera, para golpear los instrumentos de corte y para afinar la superficie de la escultura, estas herramientas son similares a las empleadas por los carpinteros en su labor.

Poseer unos utensilios de calidad es uno de los elementos más importantes en todo el desarrollo del que hacer artístico. De nada sirven los conocimientos técnicos aprendidos con el maestro si después las herramientas no son las adecuadas. En este punto hay una máxima, cuantas más herramientas tenga un escultor mejor, más seguro se sentirá de poder realizar todo tipo de trabajos. Además de la variedad y calidad otra cualidad que debe ser apreciada es la comodidad de la herramienta, el artesano debe sentirse a gusto con el instrumento que utilice. Lo normal, en un taller de imaginaria, es encontrarse con herramientas muy antiguas que han pasado de maestro a aprendiz en algunos casos a lo largo de varias generaciones, por tanto son utensilios que por el paso del tiempo se han amoldado muy bien a su cometido, con los que el aprendiz ha crecido como artista, trabajando de manera relajada y cómoda porque se conocen muy bien. Cabe reseñar que el valor sentimental de dichas herramientas es obvio, pero siempre secundario, la razón principal es que el uso ha conferido a la herramienta una precisión difícil de alcanzar con una recién fabricada.

A la hora de tallar siempre es necesario tener gran variedad de herramientas según sea su utilidad y en que fase de la creación artística se apliquen, por ejemplo, las llamadas de silueteado, de talla o de acabado.

#### IV.2.1.1. Herramientas de cortar

Suelen ser normalmente sierras eléctricas las herramientas que se utilizan hoy en día, antiguamente como se puede suponer, se empleaban las manuales, conocidas por serrucho.

Sierra común: Montada en un armazón de madera constituido por dos cabeceros, un travesaño central.

Arco de sierra: De construcción simple, una varilla de acero flexible en forma U, una prensa en cada extremo del arco para sujetar la hoja de sierra y un mango de madera.

Serrucho de trozar: Se diferencia de la sierra por tener una hoja más ancha y de perfiles convergentes. No tiene limitaciones frente a cortes extensos anchos y rectilíneos.



Fig.34. Arco de sierra

Serrucho de costilla: Diseñado para cortes de precisión. La hoja es de forma rectangular, siendo más fina y de dientes más pequeños que el serrucho.



Fig.35. Serrucho de trozar

Serrucho de punta: Herramienta simple, compuesta por una hoja muy estrecha y manija abierta para permitir hacer cortes en redondo o calados que no tengan curvas muy cerradas.

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.2.1.1. Herramientas de cortar

SERRUCHO DE MANIJA INTERCAMBIABLE: Permite tener mediante el desmontable tres hojas, serrucho de trozar, costilla y de punta, cada una tiene una ranura en la que se inserta la manija, que se fija por medio de una palanca y un tornillo de precisión.

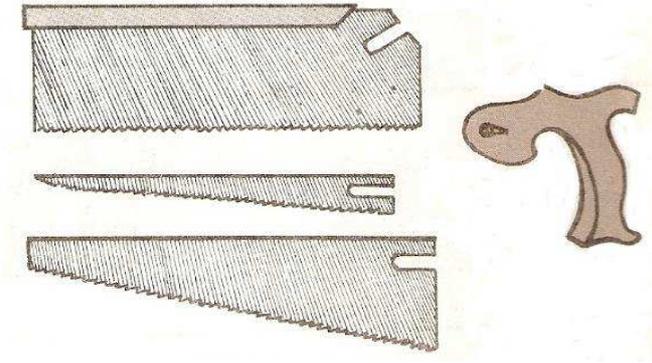


Fig.36. Serrucho de manija intercambiable

### IV.2.1.2. Herramientas de talla

Existe gran variedad de herramientas para este paso de la creación artística, intentaremos hacer un resumen de cuales son las más importantes por la frecuencia en que se usan.

Lo primero que debemos hacer notar es que las herramientas varían de acuerdo con el tamaño, la forma longitudinal y la sección. Cuando hablamos de tamaño hacemos referencia a la anchura del corte que sobre la madera producirá el utensilio, depende del corte que haga pueden ser curvas, rectas o angulares, es decir su forma acabará en forma de letra 'U', de ángulo o sencillamente plana. Por último la forma que en sí misma tenga la herramienta será recta o por el contrario acodada cuando sea curva.

Comenzaremos por la herramienta del taller de imaginero que es más utilizada, la gubia, que es un aparato que posee un mango de madera por donde se sujeta, y un cuerpo metálico, también llamado pala, normalmente de acero, que varía en forma y en el acabado. Su función es la de ir quitando madera al cuerpo de madera, cuantos más tipos de gubia tenga el maestro mejor podrá controlar la cantidad y forma de la madera a retirar. Depende de la forma que tenga la gubia y de cómo termine recibirá un nombre u otro, a la parte final que definirá el tipo de corte se la llama boca. En

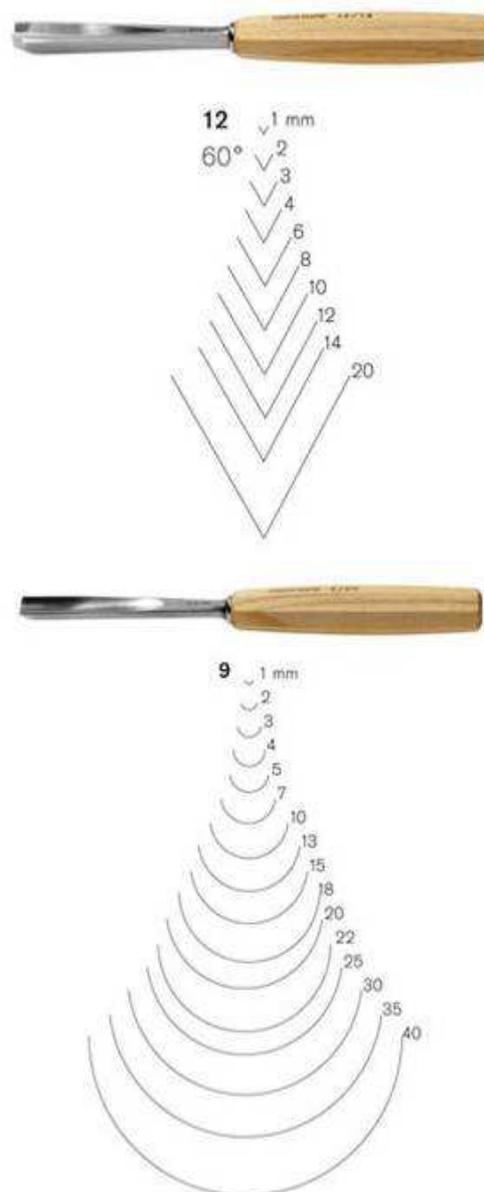


Fig.37.38. Gubias

general la boca tiene tres formas, curva, angulada y plana. Las curvas

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV.2.1.2.1. Manejo de la gubia

acabadas en forma de U, son llamadas de cañón o de media caña, esta última denominación hace clara referencia a su forma. Existe un tipo cuya boca acaba en una forma aún más curvada, que la anteriormente descrita, esta se llama "de canutillo". Existen también algunas con un ángulo aún más agudo, en forma de "V", llamadas "pico de gorrión".

Las que acaban de forma plana, parecidos a un cincel, reciben el nombre de "formón". Cada una obviamente tiene una función diferente, las de cañón sirven para ir dando una primera forma a la madera, ya que retiran una cantidad mayor de madera que las demás, las de pico de gorrión tiene un corte más estrecho y eliminan menos cantidad de ella, cuya principal función es realizar dibujos sobre la madera. La gubia con forma plana se emplea para terminar e igualar la superficie.

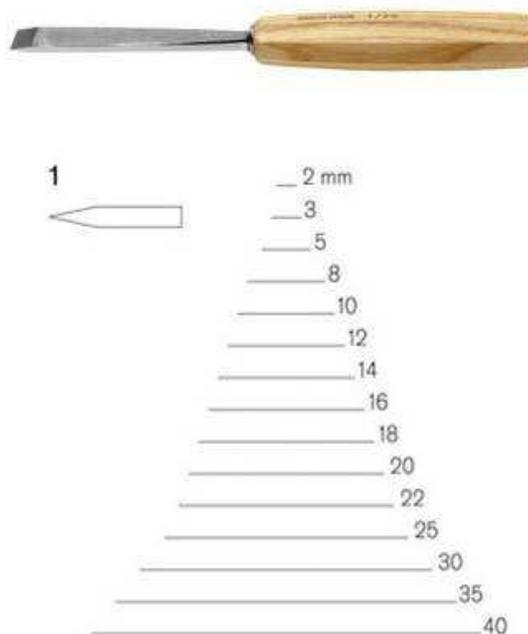


Fig.39. Formón

Cuando la media caña se utiliza deja una huella característica muy profunda, después se repasa con la plana para eliminar estas marcas, este se podría considerar como un primer paso para realizar el pulimento de la talla. Hemos hablado de su forma final pero queda mencionar la forma longitudinal de la parte metálica, llamada técnicamente pala. Si la observamos horizontalmente tenemos dos posibilidades que sea recta o curva, en esta caso tampoco recibe un nombre especial la recta, por el contrario, de pendiendo de la forma que tenga la curvatura, hablaremos de uno u otro tipo de gubia. Si toda la parte metálica es curvada tenemos una gubia acodada, este tipo de gubia llega a lo hondo de la madera, con una recta lo tendríamos más complicado, al comenzar la talla se utiliza para quitar algo de madera pero después ya se usa la acodada porque si no quedaría una forma excesivamente angular, esta técnica es la que

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

utilizaremos para dar una forma curva, como si de un cuenco se tratase. Otro tipo de gubia es la que tiene la curvatura en la punta, como si fuera una cuchara, son llamadas de codillo. Si en vez de acabar en forma de cuchara acabara en forma de cuchara abierta hacia atrás se llamaría de contracodillo, estas últimas son utilizadas mucho más que las de codillo, aunque ambas tienen un uso bastante reducido. La diferencia entre ellas es que mientras en las demás el artista ejerce la fuerza en el mismo sentido en que desprende la madera, en las de contracodillo la madera se desprende justo en sentido opuesto a la fuerza del escultor. Permite alcanzar lugares difícilmente accesibles para las demás. Hay que hacer especial mención a los mangos que poseen estas herramientas porque tenemos que tener en cuenta que para un artesano es muy importante, ya que debe ser cómodo, hay que pensar que debe usarlas durante muchas horas, y debe transmitir la fuerza del artista con un grado de precisión lo más alto posible. En general la forma más habitual es la de tipo hexagonal u octogonal, aunque hay con forma cilíndrica o torneados, en esto como en otras muchas cosas "cada maestrillo tiene su librillo", no hay regla fija, y preferir una forma u otra depende más de la formación del imaginero que de una decisión previa, pero, como norma general, lo ideal es que posea una superficie poligonal que asegure un agarre más efectivo que un mango liso, ya que al realizar el esfuerzo lógico de la talla la mano suele sudar y puede provocar que la herramienta resbale.

#### IV.2.1.2.1. Manejo de la gubia

Normalmente la mano derecha agarra el mango, con ella se ejerce una presión hacia delante, mientras que la otra mano es la encargada de conducir el corte que estamos haciendo, controlando tanto la dirección como la profundidad del corte. Estas dos acciones lógicamente no se pueden hacer por separados sino que constituyen un esfuerzo unido.



Fig.40. Herramientas para talla

Otra cuestión es el sentido del movimiento de la gubia, a veces éste va en el mismo de la fibra de la madera, otras va al contrario, si este es el caso, el corte se denominará a “contrahilo”.



Fig.41. Forma de manejo gubia

A la hora de ir tallando la gubia y la madera forman distintos ángulos, de este ángulo depende que hagamos un tipo de corte u otro.

Cuanto desbastamos normalmente se sitúan formado un gran ángulo, por el contrario cuando nos encontramos en la fase de modelado se rebaja la inclinación formado uno de menor medida. Cuanto más perpendicular se sitúe la gubia, más profundo será el corte que se realice en la madera.

#### IV.2.1.2.2. El mazo

Lógicamente, en muchas situaciones, para realizar un corte en una madera dura, no es suficiente la fuerza del imaginero presionando, por lo tanto la gubia tendrá que ser golpeada con algo, y el mazo es el que cumple este cometido. Es un utensilio completamente fabricado de madera para no dañar el cabo de la gubia, que acaba en una cabeza con forma redondeada en sus filos, el hecho de que tenga esa forma es debido a que están diseñados para que el artista pueda golpear en todas las direcciones sin tener que cambiar de posición la mano. A pesar de su apariencia el mazo no es muy pesado, precisamente para facilitar una tarea que lleva muchas horas de trabajo.

El tipo de madera para fabricar estos mazos debe ser dura y vetada, para mantener mucha fuerza y evitar que con cada golpe la madera del mazo se pueda ir astillando. El mango de los mazos suele ser recto y sin aristas para adaptarse a la mano para asegurar una mejor sujeción y un corte más certero. Hay que apuntar que, en general, el mazo se utiliza en las primeras labores de desbastación de la madera, posteriormente se suele golpear con la mano.



Fig.42. Los mazos

### IV.2.1.3. Herramientas de pulido o acabado

Para limar e igualar las superficies el imaginero utiliza principalmente escofinas, limas y papel de lija.

Las escofinas son una especie de lima, que tiene la hoja plana por una cara y por la otra en forma de media caña, ambas con dientes gruesos y triangulares, completamente separados unos de otros y más gruesos que los de la lima. Se emplea para desbastar la madera y está especialmente diseñada para perfilar curvas y rectas con redientes donde no se puede acceder con el cepillo. La función principal de la lima es la de acabar de perfilar y quitar las asperezas dejadas por la escofina, suele tener una fila de dientes más pequeños que la escofina alargados en toda la anchura de la hoja y paralelos entre sí, dispuestos en un ángulo de 75 grados respecto al eje de la herramienta, o bien dos filas de dientes que se cruzan en diferentes ángulos.

El papel de lija consiste en un papel que tiene adherido a su superficie algún material abrasivo como polvos de vidrio o esmeril y que se usa para remover pequeños fragmentos de material de la superficie, de esta manera deja la talla con caras lisas.



Fig.43. Escofinas y limas

## IV.2.2. Imprimación

### IV.2.2.1. Yesos

Dentro del nombre genérico de “yesos” se esconden un variado grupo de pigmentos inertes que forman parte de la imprimación, la preparación de los soportes y en la conformación del estucado. Los más usuales para imaginería son: sulfato de cal ( $\text{CaSO}_4$ ); sulfato de calcio bi-hidrato ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ); carbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ).



Fig.44. Sulfato de Cal

#### IV.2.2.1.1. Método de preparación

La técnica de preparación suele ser la siguiente: Se prepara por un lado un volumen de cola de conejo, tres volúmenes de agua que se van añadiendo hasta llegar al punto de saturación, dejamos el preparado a un lado y tomamos el yeso, debemos cernirlo ya que deseamos evitar los grumos, las diferencias de grosor en el granulado y los elementos extraños, luego comenzamos a mezclar el yeso con el preparado de agua y cola de conejo, que se encontrará al baño maría, se añade muy lentamente, ya sea con la mano o con una cuchara, la cantidad deberemos calcularla.



Fig.45. Estuco. Con cola de conejo y sulfato de cal

#### IV.2.2.2. Bol

Para la tarea del dorado es necesario realizar el “embolado”, según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra bol tiene varias acepciones, uno es conocido como “Bol arménico, o de Armenia: m Arcilla rojiza procedente de Armenia y usada en medicina, en pintura y como aparejo en el arte de dorar”, es una tierra finísima, suave y pegajosa que se encuentra en las grietas de basalto y se compone principalmente de arcilla ferruginosa.

Existen muchas variedades, dependiendo de su dureza y de la cantidad de hierro que contengan. Para usar el bol es necesario molerlo bien sobre una losa muy fina y mezclarlo bien con agua, este preparado no debe conservarse mucho tiempo, ya que los dos materiales se separan dejando el bol en la parte inferior y el agua en la superior.

Los boles más solicitados tanto por su color como por su fina textura son los “rojo intenso” de Armenia, pero existen y son usados algunos con tonos claros o pajizos, ocre, negros y azules. Cada color es más indicado para realizar una parte de la escultura y sacar provecho de su diferencia de colores, el bol sirve como última capa para aplicarla antes de dorar.



Fig.46. Bol rojo

#### IV.2.2.2.1. Fórmula para hacer tempera de bol

Para hacer tempera del bol es mejor usar una tempera floja hecha a base de cola conejo o cola piscis. Normalmente las proporciones son las siguientes: un volumen de cola conejo seis partes de agua; un volumen de cola piscis cinco partes de agua. Es aconsejable utilizar agua destilada.

A continuación, al baño maría, se le añade el bol poco a poco con esta tempera caliente hasta conseguir una mezcla bastante diluida. También se puede realizar con clara de huevo<sup>47</sup> en vez de cola animal y de esta manera se consigue un acabado más luminoso.

---

<sup>47</sup>. Esta mezcla, la forma de prepararla y aplicarla sobre a obra la describe Cennino Cennini en su obra "libro de arte".

CENNINO CENNINI. *El libro del arte*. BRUNELLO, F Madrid: Ediciones Akal, 2002. pp.264.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### **IV.2.2.3.El oro y la plata**

#### **IV.2.2.3.1.Oro**

El oro es un metal noble, es muy inerte y permanente; no se oscurece ni cambia de color en modo alguno. Es una de las sustancias más dúctiles y maleables, lo cual facilita el hacer láminas de un grosor infinitesimal, no es atacable por ningún ácido o alcalino por lo que es muy resistente.

Por eso a pesar de su elevado precio, se pueden cubrir grandes y amplias superficies a un coste razonable.

##### **IV.2.2.3.1.1. Oro fino o pan de oro**

Hoy las laminas el oro de maxima calidad son fabricadas en Italia y Alemania. Las hojas o láminas de oro fino se presentan en librillos de 20 a 25 unidades de papel de seda. Lo podemos encontrar por tres modalidades; Oro de 23 quilates, de un color naranja intenso; Oro de 22 quilates, de un color un poco más claro; Oro de 18 quilates, de un color limón; Oro de 16 quilates, de un color amarillo pálido. Junto con estas calidades también varía el grosor de la hoja, a más quilates más fina al ser mayor la pureza del oro.



Fig.47. Pan de oro

El pan de oro es el más delicado y frágil de los materiales empleados en decoración y no se puede manejar si no es con las técnicas tradicionales que se vienen utilizando durante siglos. Su delicadeza es tal que la propia respiración o el aire circulante en una habitación lo pueden fragmentar. Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV.2.2.3.1.2. Oro molido

La molienda del oro consiste, según cuenta Theophilus<sup>48</sup>, en tomar oro puro, limarlo muy fino en un cuenco y a continuación lavarlo. Podemos encontrarlo en dos presentaciones: en polvo y en forma de pepita de oro (godet, también llamado en concha; donde se conservaba antiguamente). Ambos tienen un elevado precio se emplean de una manera auxiliar del dorado en hoja para las superficies a las que no podemos alcanzar de otra forma.

El método indicado por Pacheco es mezclar, en este caso, sal con oro y molerlo sobre una losa hasta que forme polvo. Después se lava para que pierda la sal.

*“[...] tomarse tanta cantidad de sal [...] cuando fuere el oro que se hubiera de moler, y, teniendo la losa muy limpia, se molera muy bien en polvo [...] siempre en seco [...] por espacio de una hora o más [...]. Después desto, pondrán todo*

---

<sup>48</sup>. Theophilus: *On Divers Arts*. Capítulo XXIII. “Gold Leaf”. Dover Publications Inc., New edition 1980.

El Tratado sobre la pintura medieval Ante todo, fabricación de vidrio y metal

Esta traducción del manuscrito medieval más esencial para la comprensión de la pre-Renacimiento, el arte y la tecnología es el resultado de una colaboración entre un estudioso de América y el metalúrgico uno. Su edición completamente anotada presenta los datos bibliográficos completos y biográfica, con 18 ilustraciones de sobrevivir obra de la manera de Teófilo, con ejemplos de la Roger monje benedictino de Helmarshausen, que parece ser el verdadero autor utiliza un seudónimo bizantino. Teófilo enseña, con una atención rigurosa a los hechos, sino también con gran reverencia, la fabricación de pigmentos para pintura al fresco, la fabricación de cola, la técnica de pan de oro sobre pergamino (la primera referencia al papel europeo registrado cierto), ¿cómo hacer estallar el vidrio y diseño de manchado de ventanas de de vidrio, de la moda challices de oro y plata, hacer que un órgano de tubos y la campanas de la iglesia. Instrucciones Precies en el esmaltado, la persecución, Repouss, niel, y el trabajo con cuentas de alambre comprobar de primera mano de Teófilo conocimiento de su oficio.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.2.2.3.1.2. Oro molido

*este oro en otra escudilla [...] y lo irán lavando con agua dulce y clara, mudándola hasta que pierda el sabor de la sal”.*<sup>49</sup>

Otra manera de hacer la molienda es preparando goma arábiga con la consistencia de miel, según el mismo autor:

*“[...] échese luego la cantidad de goma que se puede moler [...] y el oro, poco a poco [...] y se va resolviendo con la moleta [...]. Y en estando desechos los panes de oro, y incorporados en la goma, se echara a doscientos panes poco más de la mitad de media onza de solimán, crudo, como viene en la tienda, moliéndolo todo valientemente. Vease que esta molido cuando, llegando una gota de agua a la moleta, no llevare el oro tras sí, antes queda pegado a la moleta”.*<sup>50</sup>

A continuación se lava,

*“[...] hasta que el agua quede tan clara como se echó y luego se ha de colar con un lienzo”.*<sup>51</sup>

La plata, el latón y el cobre se pueden moler del mismo modo.

---

<sup>49</sup> Pacheco, F. *Arte de la pintura*. Libro III. Capítulo III. “De la iluminación”. Sevilla: Faxardo, 1649.

También consulta en:

[http://books.google.es/books?id=TBFPAAAACAAJ&hl=es&source=gbs\\_similarbooks](http://books.google.es/books?id=TBFPAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_similarbooks)

<sup>50</sup> *Ibídem*

<sup>51</sup> *Ibídem*

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### **IV.2.3.1.3. Oro falso**

Son los panes de oro que tienen aleados una cantidad considerable de otros metales, es muy utilizado para trabajos de menor relevancia ya que su precio es sustancialmente menor, hay también distintas tonalidades y su manejo es parecido al oro fino pero menos delicado, como es una aleación de varios metales, entre ellos el cobre, al finalizar el trabajo se debe aplicar una capa de barniz o laca para evitar la oxidación, lo que podría apagar el color y brillo natural; El pan de oro de imitación, es algo más resistente que el oro fino y por lo tanto, más fácil de manejar, pudiéndose incluso, coger con los dedos sin que se rompa, necesita un aglutinante mucho más fuerte que el oro fino, y en el bruñido el oro fino es mucho más blando.

El formato más común es la hoja suelta y también el librillo, ambos en cantidades de 25 hojas por paquete o librillo y de medidas de 8x10 cm. Para el pan de oro autentico y de 12x12 o 14x14 cm. para el pan de oro de imitación.

### IV.2.3.2. La plata

La plata era muy habitual, pero tenía el inconveniente de formar sulfuro de plata negro al entrar en contacto con el aire, y de este modo debía ir siempre barnizada. Asimismo debía ser guardada bien aislada del aire. La aplicación del pan de plata es similar al del oro, pero resulta más manejable por el mayor grosor de la lámina. El barniz superpuesto amarillento que imita el oro se llama “corladura”. Así lo define Palomino en su Índice:

*“Barniz, que dado sobre una pieza, plateada de bruñido, la hace parecer dorada”.*

*Otro barniz se hace, que llaman corladura, y sirve para hacer, que una pieza plateada, parezca totalmente dorada. Pónese en una olla vidriada nueva, y de mucha mayor capacidad, una libra de aceite de linaza, con una cabeza de ajos mondados, y a fuego lento (porque sube mucho el aceite, si es fuerte) se dejara cocer, hasta que los ajos estén quemados; y entonces se sacan, y se echa una libra de resina de pino, una onza de acíbar, una onza de litargillo, otra onza de grasilla, otra de pez griega (advirtiendo que este todo bien limpio) y de esta suerte se irá cociendo todo junto a fuego lento poco a poco; y en estando todo desleído, e incorporado, se sacara una gotica con un cuchillo limpio, se extenderá con el dedo, y teniendo cuerpo, y el color trasparente dorado, está ya en su perfección; y si no, dejarla cocer más.*

*Y después para haber de usar de ella, se pone a el sol la pieza plateada, que se ha de corlar, juntamente con dicho barniz; y en estando uno, y otro bien caliente, se le da a la pieza una mano bien tirada con una brocha tiesa, o mocha, de suerte que quede muy igual, y transparente; y en los planos, que hubiere, palmearlos con la mano bien limpia, para más igualarlo; y en estado seco de esta mano, se hace lo mismo con la segunda, y con esta sube de color lo que basta; y dejándolo secar, queda corlado, de suerte, que los que no lo saben, no lo distinguirán del oro bruñido; y esto sirve especialmente para funciones de entradas de reina, funerales, canonizaciones, y otras semejantes,*

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

*en que se hacen jarrones, tarjetas, y otros adornos de pasta plateados; que con este barniz se hallan dorados fácilmente, y a poco costo*<sup>52</sup>.

#### **IV.2.3.2.1. Plata fina**

Su pureza y su calidad se presenta igual que el oro fino, hace siempre referencia a su brillo característico y a un vivo resplandor que se debe a su capacidad de reflejar los rayos de luz, pero la plata necesita barnices o lacas que eviten su oxidación que mantener cambio de color y aspecto.

Plata falsa: Su aleación obtenida por fusión del estaño y el zinc, se puede obtener en forma de hojas, tintas y purpurinas.

---

<sup>52</sup>. Palomino, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Libro IX. Capítulo XV. "De algunas curiosidades y secretos accesorios a la pintura". Madrid : en la imprenta de Sancha, 1797.

También consulta en:

[http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid\\_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=392](http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=392)

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### **IV.2.3. Los pigmentos y colores**

Los pigmentos son polvo de color que junto al aglutinante sirven para fabricar los diferentes colores, los pigmentos se preparan con materia natural o de síntesis.

Los pigmentos mas utilizados para realiza la policromía hoy en día son usados en la técnica del óleo o agua para el temple (huevo, cola o caseína):

La receta del pigmento al óleo consiste en la fabricación de un médium o aglutinante que permite mezclar y amasar los pigmentos al óleo (linaza, lino o nuez), una vez tengamos el aglutinante, éste y los pigmentos se unen amasándolos con una espátula o muleta de cuero sobre una buena base. Los óleos se pueden guardar en tubos de pintura vacíos y que se cierran por la parte inferior, según qué color necesitará un porcentaje diferente de aceite, actualmente se presenta pigmentos de óleos preparado de fábrica.

El temple es una pintura de lenta ejecución, y los colores deben ser mezclados frescos para sesión de trabajo, es más simple usar tempera, pero aún se utiliza el método tradicional con base de yema de huevo. Es muy permanente, seca muy rápido y produce brillantes colores muy intensos que prácticamente no oscurecen con el tiempo.

En caso de escultura policromada, el temple puede componerse con los siguientes aglutinantes:

Temple de huevo: Es la típica formula italiana la más usada, se puede usar la yema o el huevo entero, pero lo normal es sólo usar la yema, ya que el temple es más denso y graso. El huevo es el mejor temple porque en sí mismo es una emulsión ( agua + grasas + albúmina, una proteína que es la que permite que podamos pintar, porque se coagula y forma la capa pictórica). Las grasas le dan brillo y flexibilidad a la pintura, se seca bastante rápido. Si le pones un poco de vinagre, el temple reduce su concentración y el secado se retrasa

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

considerablemente. En un temple de huevo al que se le añade aceite, normalmente de linaza. Esto hace que el temple de huevo, sin perder sus propiedades, gane las propiedades del óleo, como retardar el secado, se hace más fluido, los colores son aún más brillantes, y se pueden conseguir efectos para hacer pequeños detalles. A principios del siglo XV se comienza a usar el temple graso bastante, junto al temple de huevo, y se empieza a innovar con el óleo<sup>53</sup>.

Caseína (agua con proteína de la leche): Se extrae añadiéndole un ácido a la leche, sale el suero, y eso es la caseína. Es adhesivo y también sirve como cola<sup>54</sup>.

#### IV.2.3.1. Colores

Los colores más utilizados para la policroma son: Blanco Titanio, blanco plomo,

---

<sup>53</sup>. Formula A:

- 1 yema de huevo ( Huevo entero-yema y clara-batidos )
- 1 volumen ( 1/2 cascarón ) de Aceite de linaza espesado o cocido
- 2 volúmenes de agua ( Nunca el aceite sobre el agua; se corta la emulsión )

Formula B:

- 1 yema de huevo ( o huevo entero )
  - 1/2 volumen de Aceite de linaza espesado o cocido
  - 1/2 volumen de Barniz Dammar o Almaciga
  - 2 volúmenes de agua
- ( En ambas recetas puede añadirse Vinagre, solo unas gotas como desinfectante ).

<sup>54</sup>. Formula Temple de Caseína

- A) Preparación de la cola -20 grs. de Caseína en sémola, 100 cc. de agua templada  
5 cc. de Amoniaco en gotas y removiendo.(para usarla 3 partes de agua)
- B) Partiendo de la cola de Caseina industrial, en polvo, 250 grs. de cola de caseína,  
3/4 de litro de agua

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.2.3. Los pigmentos y colores

amarillo cromo, ocre amarillo, tierra sombra natural, tierra siena, rojo español, rojo bermellón, rojo fijo, verde verona, verde esmeralda, azul celeste, azul ultramar, negro marfil.

-Blanco Titanio: Es un óxido del metal titanio, tiene una fórmula muy resistente y seguro, presenta una gran estabilidad ante la luz y no se le reconocen incompatibilidades con otros pigmentos.

-Blanco Plomo: Carbonato básico de plomo. El blanco de plomo es uno de los más antiguos pigmentos para la pintura artística y blanquear; da un hermoso color blanco, que funciona muy bien en óleos, es muy opaco y absorbe menos aceite que cualquier otro pigmento blanco pesado.

-Amarillo Cromo: Adquiere una gran variedad de tonalidades, desde un amarillo claro hasta un naranja de variedad oscuro; su cualidad es pesada y opaca, funcionan bien en óleos, presenta escasa resistencia a la luz y a las alteraciones.

-Ocre Amarillo: Ocre, es una arcilla coloreada por el hierro y que se presenta en varias tonalidades amarillas y apagadas; opaco y absolutamente permanente, es uno de los colores más clásicos de la pintura.

-Tierra Sombra natural: De composición similar a la del siena, pero con mayor contenido de manganeso. De color pardo oscuro, con tonalidades que varían de verdoso o amarillento al violáceo, no es totalmente opaca y si absolutamente permanente.

-Tierra siena: Una tierra natural que contiene hierro y manganeso, es absolutamente permanente; su color es similar al del ocre oscuro pero más delicado y menos opaco.

-Rojo Español: Originalmente era una arcilla roja natural que contenía óxido de hierro. Se obtiene calentando el ocre amarillo, son muy inertes y permanentes.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

-Rojo Bermellón: Sulfuro de mercurio, es un rojo puro, brillante y muy opaco, es el pigmento más pesado de todos, de permanencia variable. El bermellón no puede ser mezclado con colores de plomo; recientemente se tiende a sustituirlo por el rojo cadmio.

-Rojo Fijo: Modernos pigmentos derivados del alquitrán de huella. En un principio se recomendaba por ser más permanente que las antiguas lacas de anilina, pero no es lo suficientemente resistente a la luz, como para usarlo en pintura permanente.

-Verde Verona: Es término se ha aplicado indistintamente al verde esmeralda, a la tierra Verona, al viridian y al verde de cromo, por lo que realmente tiene poco significado. En general, el material vendido bajo este nombre tiene un color semejante a viridian bastante claro.

-Verde Esmeralda: Acetoarseniato de cobre, es el más brillante de los verdes, muy difícil de imitar, su resistencia frente a la cal y a los ácidos, muy mala; con aglutinantes acuosos se descomponía fácilmente y decoloraba la mezcla con pigmentos que contuvieran plomo, cadmio y azufre.

-Azul celeste: Se obtiene calentando al rojo sulfato de cobalto con dióxido de estaño y ácido silícico. Este pigmento, cuya constitución no está del todo aclarada, representa probablemente una mezcla de silicato de cobalto azul con estanato de cobalto verde-azulado. Hoy para representar la tonalidad del azul celeste, se emplean a veces cristales mixtos de óxido de cobalto, de cromo, de aluminio, pigmentos de magníficas propiedades de estabilidad y adecuados para todas las técnicas. A este grupo además pertenecen también todos los pigmentos designados como óxido verde azulado y óxido azul verdoso.

-Azul ultramar: Es un color que se ha obtenido por síntesis de azul laspislázuli empleado desde la antigüedad pero de escaso empleo debido su coste. Es un color intenso y luminoso, no mezcla bien con el aglutinante, pero se emplea en

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.2.3.1. Colores

todas las técnicas. Es un color intenso, estable a la luz y violáceo.

-Negro marfil: Carbono puro; es el negro más empleado por los artistas, pero en realidad, la mayoría del negro marfil que se vende en el mercado es negro de hueso de alta calidad. El auténtico negro marfil, que se hace carbonizando astillas de marfil, tiene las mismas propiedades que el negro de hueso, pero es más fino, muy puro e intenso con mayor contenido de carbono.

#### IV.2.4. Colas y adhesivos

Los colas han sido una herramienta muy utilizada durante toda la historia de la humanidad, esto ha llevado a que existan colas realizadas de materiales muy diversos y con propiedades distintas:

*"[...]se hace con trozos de hocico de cabritilla, patas, nervios y muchos retales de pieles. [...] se hace hervir en agua clara hasta que su volumen se reduce a la mitad. Luego se cuele bien y se coloca en recipientes planos como moldes de gelatina o bandejas."<sup>55</sup>*

Existen una gran variedad de ellas, el uso de los colas no es únicamente para ayudar con los ensamblajes, sino que tanto los aparejos como las pinturas o los dorados necesitan de su presencia, pese a existir multitud se pueden dividir en dos grandes grupos:

-Adhesivos orgánicos: Normalmente conjunto de sustancias proteicas de origen animal cuyos componentes de colágeno, queratina y elastina.

-Adhesivos sintéticos: A base de polímeros derivados del petróleo.

De entre todas las colas utilizadas en la imaginería sevillana destaca la "cola carpintero" por que su uso es el más extendido, ya que se utiliza para imprimir y enlazar la madera, le sigue la cola de conejo que es utilizada para estucos, a la hora de realizar dorados se utilizará la cola de pescado, y la cola blanca para pegar maderas.

1) Cola fuerte o de carpintero: Procedente de pieles de animales, cocción de pezuñas, huesos, tendones y pellejos de buey o caballo. El color puede ser distintos, desde marrón oscuro, opaco negro hasta color miel claro,

---

<sup>55</sup>. CENNINI, CENNINI.: Op. cit. "De cómo hacer la cola de cabrilla, cómo se...". Capítulo CIX. Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.2.4. Colas y adhesivos

teóricamente mientras más oscura sea, más concentrada y mayor será su dureza. Se vende en el comercio en pastillas gruesas, al partirse tienen una apariencia cristalina y sus bordes son cortantes, también se encuentran de forma granulada, pero este método de presentación suele dedicarse a aquellas cuya resistencia es menor. Se utilizan principalmente para el ensamblaje de las maderas y colocación de tiras de telas en uniones, pero también se puede usar para estucos.



Fig.48. Cola de conejo



Fig.49. Cola de hueso



Fig.50. Cola de pescado

2) Cola de conejo: Se obtiene de materiales de desechos de animales más pequeños, es muy rica en elasticidad y como resultado, es una buena cola para madera, también se puede utilizar en la mezcla con diversos yesos o con colores al temple. Su aspecto es opaco y desde un color amarillo claro hasta un pardo oscuro, se suelen encontrar tanto en granos como en tabletas.

3) Cola de pescado: Extraída de pieles y otros desperdicios del pescado. Se suele encontrar en hojas semitransparentes, redondeadas y poco flexibles, insoluble en agua fría, debe aplicarse en una baja concentración con respecto al agua a causa del bajo peso molecular, es la cola ideal para los doradores.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV.2.5. Barniz

Los barnices pueden emplearse para varios fines, cada uno de los cuales exige un producto que cumpla ciertos requisitos:

-Barniz para escultura y cuadros: Capa final que se aplica a los cuadros al óleo o al temple, para protegerlos y para lograr un acabado uniforme.

-Barniz de retoque: Se utiliza para recuperar la apariencia húmeda de la pintura en un lienzo seco, antes de seguir pintando en él.

-Barniz final: El barniz final es el que se utiliza como protector de la pintura una vez terminada y bien seca la obra. Los más utilizados son los resinosos a base de almáciga o dammar, disuelta en esencia de trementina o de petróleo; los barnices finales pueden ser brillantes, satinados y mates.

Los materiales más usados a la hora de realizar barnices en la escultura policromada son:

Barniz Dammar: El dammar se extrae de árboles tropicales, los de mejor calidad poseen un color pajizo y son transparentes o casi; Solo los del tipo más claro y que vienen en trozos grandes son los apropiados para fines pictóricos, se disuelven totalmente en aceite de trementina y en bencina diluyente, si se utiliza el alcohol sólo se disolverán parcialmente.



Fig.51. Resina dammar

Las disoluciones de dammar también se emplean en barnices de acabado y en barnices de retocar, así como componentes en emulsiones para pintar y diluyentes en la pintura al óleo.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.2.5. Barniz

Goma Laca: La goma laca es la única resina de origen animal, se obtiene del exudado de unos pequeños insectos hemípteros<sup>56</sup>, y que habita en el sudeste asiático (India, Indonesia, Sri-Lanka, Tailandia, China, Bangladesh y Vietnam). Se disuelve fácilmente en alcohol, las hojas de goma laca del mercado, que se presentan en parte con su color natural y en parte empalidecidas, se confeccionan de un modo bastante complicado. La goma laca solamente es soluble en alcohol, no se debe utilizar esta solución como barniz de retoque ni como protección final para la pintura, es muy útil como cola o base para pintura, para la protección del oro dorado y como fijador cuando la resina es decolorada.



Fig.52. Goma laca

---

<sup>56</sup> Estos insectos hemípteros (*Laccifer Lacca*), llamado también "cochinillas de la laca", buscan en las ramas de los árboles un lugar donde vegetar mientras chupan la savia de la planta. Durante su corta existencia de seis meses, su cuerpo va segregando una sustancia resinosa que, al contacto con el aire, se endurece mientras se incrusta en la misma rama de vegetal y le da un aspecto rojizo. Al morir, la cochinilla deja allí sus huevos, de los que nacen nuevos insectos: éstos se marchan de donde están y se instalan en otras ramas más tiernas y cercanas, y continúan el ciclo igual que sus predecesores.

Para recolectarlas se cortan las ramas y separan las incrustaciones, que son la goma laca, para su elaboración y posterior comercialización.

Pedrola i Font, Antoni. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Madrid: Editorial Ariel, 2004. p.179.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### IV.3. Materiales y Técnicas de Taiwán

#### IV.3.1. Herramientas e instrumentos

Antiguamente los artesanos creaban sus propias herramientas simples, a la larga, las más útiles y cómodas se han estandarizado creando instrumentos que están perfectamente adaptados para los distintos procesos en la talla de la madera:

##### Escuadra

Consiste en un triángulo rectángulo el cual suele carecer de hipotenusa, su uso principal es señalar y realizar cortes o tallas con ángulos rectos fácilmente, pero a menudo se requiere para señalar desbaste de línea media del embón y de esta manera evitar errores de inclinación.



Fig.53. Escuadra

##### Metro: Metro Lu-Pan

La regla Lu-Pan, es un objeto físico, que mide unos 42.67 cm, se divide en ocho unidades mayores (la pulgada taiwanesa), y cada una de estas se subdivide en ocho unidades.

Cada pulgada se marca con un carácter chino que denota respectivamente: la fortuna, la enfermedad, la separación, la justicia, el oficio, el asalto, la plaga y el fundamento [conjunto de posesiones materiales de una familia o empresa].

Hacha: Se utiliza para configurar el molde crudo y para practicar la ceremonia del “inicio de hachazo”.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.3.1. Herramientas e instrumentos

Por lo general consiste en un hacha con un solo eje, pero en la actualidad se utiliza de manera ceremonial y en el resto del trabajo se sustituye por una motosierra.



Fig.54. Hacha de ceremonia

El martillo o maza: Sirve para golpear las gubias o formones.

Se pueden distinguir dos tipos: uno para tallar el molde crudo y otro para el fino. Las masas o martillos suelen estar hecho de haya, ébano, palo de rosa, u otros árboles de buena dureza. Para el molde crudo, se suele usar una maza que mide ente 60 y 90 cm, ya que es necesario necesita la fuerza de un gran peso para acelerar el proceso de su configuración general. Y para el molde fino, se usa uno que mide menos de 60 cm para facilitar el trabajo de precisión.

Los formones y las gubias: Existe unas diferencias significativas en esta herramienta entre la escuela Quan y la escuela Fu.

El formón de Quan no tiene mango de madera, pero con una coherencia del ancho entre el flanco y la hoja, cuyo centro de gravedad cae en la parte final que maneja el escultor, de modo que al caer en el suelo no se perjudicará la punta.

El formón de Fu, Carente de mango de madera al igual que el Quan, tiene gran discrepancia de peso entre el flanco y la hoja, cuyo centro de gravedad cae en la hoja, de modo que al caer al suelo impactará en el filo de la hoja

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

estropeándose.

Las gubias

Existen tanta cantidad y variedad como se les ocurra a los artesanos y pueden dividirse en tres clases:

A: Gubia recta, con la punta totalmente recta, suele ser utilizada para tallar los moldes finos.

B. Gubia acodada, tiene la hoja con la punta curvada, se suele aplicar para alcanzar las partes de difícil acceso.

C. Gubia oblicua, con la punta inclinada hacia afuera, utilizada para retocar los detalles.

Sin embargo, el uso de los formones y las gubias suelen estar en consonancia con el hábito de los escultores, y también de acuerdo con el resultado de la talla.

En general, el filo mide entre tres milímetros y tres centímetros.



Fig.55. Las Gubias

Tabla de madera: en su mayoría hecha de material más duro, a veces formada

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

#### IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

##### IV.3.1. Herramientas e instrumentos

de un trozo entero del tronco, otras de un trozo partido, se usa para apoyar la madera en la que se configurará el molde crudo, que una vez terminado, se deja para elaborar el molde fino en el banco de carpintería.

Pincel: Utilizado para realizar la policromía.

La forma depende el gusto de policromador.

Para describir la ceja de las esculturas, generalmente se utiliza una punta de pincel muy pequeño, para pintar la cara con un pincel un poco más grandes, también existen diferentes tipos según si la cabeza es redondeada o plana para las distintas partes del cuerpo.

### IV.3.2. Colas

Colas de origen animal.

En Taiwán se utilizan varios tipos de colas, cada una tiene diferentes características, pero la que utilizan principalmente los imagineros taiwaneses es la de cuero. La cola de cuero es un adhesivo obtenido del tejido conjuntivo animal, es una gelatina más elástica que la de hueso pero menos que la de conejo y de pescado. Este adhesivo se compone de tabletas o semillas que son extraídas de las fibras de colágeno orgánico de las pieles, y para su uso hace falta remojarlas en agua previamente.



Fig.37.38. Cola de huesos

Colas de origen vegetal.

Se utilizan principalmente los engrudos de almidón, ya sea de arroz, de trigo u otros cereales, el método de empleo consiste en mezclar el engrudo con el polvo de madera creando una pasta que se utiliza para rellenar los huecos de la madera o corregir los fallos de talla, su uso es principalmente superficial.

Colas sintéticas

Como es normal y gracias al abaratamiento de las colas sintéticas, estas se han convertido en las de más común utilización, suelen ser pegamentos termoplásticos, el más común es el llamado en España como "cola blanca", está compuesto principalmente de acetado de polivinilo.

### IV.3.3. Bol, arcillas amarillas y rojas

Bol, es el nombre dado a ciertas arcillas muy finas, que se utilizan sobre todo para la capa de asiento del oro bruñido. Es indispensable aplicarlo en el dorado que se realiza con pan de oro, se solía aglutinar por el artesano con cola de pescado y también con cola de hueso, pero actualmente se encuentran los preparados de manera comercial.

Es muy sensible a la humedad, al presentarse en capa muy finas.

Es tradición en Taiwan usar el bol amarillo, en la antigüedad su composición principal consistía en arcillas de origen chino, hoy se suele utilizar arcilla amarilla de la isla Kinmen<sup>57</sup>, pero pueden ser arcillas de otros lugares del mundo.



Fig.58. Arcilla amarilla de Kinmen

### IV.3.4. Papel

La técnica de fabricación artesanal del papel en Taiwan comenzó a desarrollarse en la época colonial Japonesa, por lo tanto, en un



Fig.59. Papel de algodón

---

<sup>57</sup>. Es un pequeño archipiélago administrado por la Taiwán como el Condado de Kinmen. Abarca unos 153 km<sup>2</sup> y comprende las islas de Gran Kinmen, Pequeña Kinmen, Wuciou y varios islotes; se ubica muy cerca de las costas de China continental, a menos de 2 km de Xiamen. Es reclamado por la República Popular China como parte de la prefectura de Quanzhou en la provincia de Fujian.

principio los papeles en Taiwán provenían del comercio desde China. El papel más utilizado para la escultura imaginera es el “papel algodón”, antiguamente llamado “papel de pluma de pollo”, puesto que sus fibras son irregulares y resistente, gracias a las mejoras técnicas en la fabricación del papel, el “papel algodón” actual es mucho más fino que en la antigüedad.

#### IV.3.5. Ingredientes de los hilos de laca

Los hilos de laca consisten principalmente en aceite del árbol tung, laca seca<sup>58</sup>, polvo litopón<sup>59</sup> y polvo de plomo, se puede modificar la proporción de estos elementos, añadiéndose o quitándose, según las preferencias y hábitos de cada artista. Y el hilo de laca de la escuela Fu es característico, ya que consiste en una mezcla gruesa del polvo litopón con cola blanca o cola de hueso.



Fig.60. Pasta para hacer hilos de laca

---

<sup>58</sup>. Es el aceite del árbol Tung refinado dos veces, la primera para quitarle las impurezas y la segunda para eliminar los elementos volátiles quedando los residuos sólidos de color marrón.

<sup>59</sup>. Litopón, Es un pigmento de sulfuro de Cinc, la primera patente para su fabricación se remonta al año 1870. Es de un color blanco grisáceo, se puede emplear con todas las técnicas pictóricas habituales y son compatibles con todos los pigmentos. Su solidez a a la luz es buena. Por esa razón se usa para pinturas domésticas de interiores. Su uso en imprimaciones y prepintados es muy bueno porque al secar, la película de pintura seca en poco tiempo y queda menos quebradiza que en el óxido de zinc.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 2005. p. 45.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### IV.3.6. Oro

El oro es el metal que tiene mayor ductilidad, gracias a esta propiedad se consiguen unas láminas muy delgadas pudiendo pegarse a otros materiales y, de esta manera, dichos materiales parecen fabricados en oro, esta técnica se denomina pan de oro.

El pan de oro goza de un brillo llamativo y de buena duración. Su fórmula química es Au, de la escala Mohs<sup>60</sup> entre 2.5 y 3, con una proporción con el agua de 1 a 19.3, es un metal inerte, que no sufre con el impacto del agua ni se oxida por la humedad.

Resistente a todos los ácidos y sus mezclas excepto a la de ácido nítrico y ácido clorhídrico, también denominada agua regia.

#### IV.3.6.1. Pan de oro

Tradicionalmente no se utiliza el oro puro como materia prima, porque no es fácil producir una lamina fina y su precio es mucho más alto. Su mezcla con otros metales incrementa la ductilidad, aunque también cambia su matiz. Según el Sr. Chen Zhongyu<sup>61</sup> con su Proceso de producción del brillo dorado en



Fig.61. Pan de oro

<sup>60</sup>. La escala de Mohs es una relación de diez materiales ordenados en función de su dureza, fue propuesta por el geólogo Friedrich Mohs (1773-1839). El grado de dureza del oro esta entre el yeso y la calcita.

<sup>61</sup>. Chen, Zhongyu. "Fabricación del pan de oro." *Continente*. 63.1 (1981): pp. 16-23. Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

Taiwan, se obtiene un pan de 23K, este pan mide entre 0.16 y 0.2 mm. Actualmente, en el mercado se consiguen los tamaños del pan de 2.7mm, 3.6mm y 5.5mm. Cuanto más pequeño el fragmento de pan más fácil es la elaboración en una obra tridimensional, pero mayor es el tiempo empleado en ella. Generalmente, la presentación consta de un paquete con 100 hojas, como protección, entre cada hoja, se encuentra un papel de seda. Hay tres opciones de color: el rojo extremo, el rojo vivo y el rojo secundario. Tradicionalmente, cuanto más rojo es el pan de oro mayor es la pureza de este.

Estos son meramente unos datos de referencia, ya que en realidad cada fabricante de pan de oro tiene su propia receta, calidad y color de preferencia. Taiwan prefiere producir el rojo extremo, y el resto es normalmente importado de China continental.

Hoy en día los principales países productores son: China, Japón, Corea, Tailandia, EE.UU., Italia y Alemania.

#### **IV.3.6.2. La técnica de dorar**

Se puede clasificar de dos modos dependiendo de la técnica: el dorado al agua y el dorado al aceite. La diferencia entre ellos radica en la característica del adhesivo usado para pegar el oro. En Taiwán hasta hace relativamente poco tiempo se usaba la cola de hueso, la de pescado o la resina para adherir el oro. Posteriormente, se sirve de aceite del árbol tung al que se denomina erróneamente mixtión. De cualquier modo, no se debe pegar el pan de oro hasta que la superficie del lugar untado de aglutinante esté casi seca pero no por completo, cuya decisión depende de las pruebas del artista con el dorso de su dedo o mano. Se debe extremar la precaución con la viscosidad del mixtión, y esperar hasta un porcentaje de sequedad que se encuentra entre el 97% y el 99% <sup>62</sup>, esto es necesario tenerlo en cuenta para que el pan de oro pegado no

---

<sup>62</sup>. *Ibidem*

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS  
IV. 3.6.2. La técnica de dorar  
IV.3.6.3. Herramientas del dorado  
IV.3.6.4. Pegamentos del dorado

pierda su lustre brillante, ni se arrugue en la superficie de la imagen o se cuartee. Una vez se ha llegado al punto de sequedad requerido, se coloca el pan de oro encima del aglutinante, hasta cubrir todos los lugares necesarios para la doradura, y se pule la superficie con un cepillo de pelo de marta para eliminar los sobrantes.

### IV.3.6.3. Herramientas del dorado

Los accesorios usados para el dorado son muy simples. Se aplica la resina de tung con un pincel de pelo tierno; el pan de oro se coge con un pincel de pelo de conejo o de caballo y se bruñe o roza la superficie dorada con un pincel de marta suave para producirle el lustre propio del metal.



Fig.62.63. Pincel para dorar

### IV.3.6.4. Pegamentos del dorado

La elección del pegamento en el proceso de dorado es importante, la fórmula de dichos pegamentos era considerada como un secreto comercial, por lo tanto tenemos pocos datos de cómo era en la antigüedad. Antes de inventarse la síntesis química, la escultura se embadurnaba con una mezcla de aceite del árbol tung y ciertos pigmentos, que dependía del maestro. Y después de terminar de dorarlo, a veces se ponía una capa del aceite tung como capa protectora de la superficie escultórica.

En Taiwan los pegamentos utilizados para el dorado son muy variados y abarcan las siguientes opciones:

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

- 1) el urushiol;
- 2) el aceite del árbol tung mezclada con el urushiol;
- 3) el aceite puro del árbol tung al que se añade un secativo
- 4) el aceite puro del árbol tung con compuestos químicos.

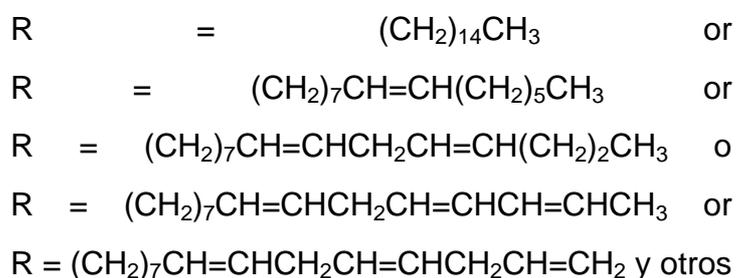
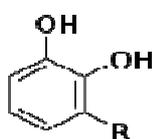
Cada uno presenta su matiz particular, por ejemplo, el urushiol hace más roja la doradura y el aceite del tung la amarillece.

#### IV.3.6.4.1. El urushiol

El urushiol es un aceite encontrado en ciertas plantas de la familia anacardiácea, sobre todo en el toxicodendron. Se cultivaban en Japón, Corea del sur y China. El árbol fue introducido en Taiwan en 1921 por medio de Vietnam, y se denomina el árbol de la laca de Annan, que es un caducifolio de la familia anacardiácea.

El aceite de urushiol se extrae fundamentalmente de la piel del fruto del árbol de la laca con nombre científico *Toxicodendron vernicifluum* o anteriormente denominado *Rhus verniciflua*.

El urushiol es un compuesto de látex, agua, óxidos metálicos y una pequeña cantidad de aceite. Además de utilizarse como adhesivo, se puede usar como protector de la madera una vez terminada su manipulación sustituyendo al barniz.



#### IV.3.6.4.2. El aceite de tung

El árbol Tung (*Vernicia fordii*) es un caducifolio de la familia euforbiácea. Se valora por el aceite de sus semillas y hojas. El aceite de tung, también llamado "aceite de madera de China", ha sido usado tradicionalmente en lámparas en China. Se le usa como ingrediente en pinturas, barnices y también para acabados de maderas finas. Es más barato que el urushiol.

Laca de anacardo: Es una refinación del líquido extraído de la cubierta externa dura del anacardo, que presenta un color claro y se seca deprisa.

La fórmula química es:  $\text{HOOC}(\text{CH}_2)_7\text{CH}=\text{CHCH}=\text{CH}=\text{CH}(\text{CH}_2)_3\text{CH}_3$

Disolvente del aceite de trementina: compuesto por la mezcla del hidrocarburo.

Almacenador intermediario: Cuya función principal consiste en retrasar el tiempo del secado, consiste en aceite de linaza o aceite de cacahuete principalmente. El primero se obtiene por la refinación de la semilla de lino, cuyo nombre científico es *linum usitatissimum*, su color va desde el amarillo al marrón. Y el segundo es extraído del maní o cacahuete, cuyo color es amarillo oscuro.

En Taiwan y China, al principio se utilizaba el aceite de tung y el urushiol para dorar, pero, en la actualidad y a fin de reducir costes y el tiempo de elaboración, así como aumentar el brillo de las hojas, cada artesano gozaba de su receta secreta de mezcla variable entre el pegamento y otras materias primas. Su truco consiste en el



Fig.64. Aceite de tung

control de la proporción, que influiría en el tiempo de secado, y a continuación

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

en el momento preciso de pegar el pan, de modo que esta receta influenciará decisivamente en el lustre del dorado. Sin embargo, en los últimos tiempos, como es fácil conseguir los elementos de síntesis química, las fórmulas tradicionales son desplazadas por la renovación tecnológica.

### IV.3.7. Los pigmentos

En la antigüedad se utilizaban pigmentos naturales mezclados con cola y agua, estos pigmentos tienen un color suave y son fáciles de distribuir por la escultura, los pigmentos naturales más usados en Taiwán son: Blanco de cinc, Azul ultramar, los colores de tierras (ocre, ámbar, tierra verde) carmín, rojo indio, Negro marfil y Negro de humo, pero existen muchos más.

Ahora, la mayoría de imagineros usan pintura química al óleo y los pigmentos se pueden encontrar ya preparados en el mercado.



Fig.65. Los pigmentos que usan los escultores

### IV.3.8. Materia de accesorios

Además de la talla, la imaginería tiene otra faceta, y es la de los accesorios, como las coronas, ropas y objetos que describen las características de la deidad. Antiguamente estas eran realizadas por los mismos escultores, pero en la actualidad existen artesanos que se dedican a realizarlas de manera exclusiva.

Las barbas, cejas antes eran realizadas con pelos de animales, ahora la mayoría es como mucho de seda e incluso de materiales mas baratos como el nylon; los ojos pueden ser tallados directamente en la madera, pero también se utilizan de vidrio o en esculturas más baratas loza de barro. En cuanto a los objetos religiosos, al representar al dios de una manera directa, suelen estar realizados en metal chapado. Las joyas decorativas, si el precio no es problema, se usarán joyas auténticas, pero lo común es utilizar productos derivados del vidrio o incluso de plástico.



Fig.66. Barbas perparadas



Fig.67. Nalakuvara



Fig.68. El niño Jesús

---

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE UNA ESCULTURA



## V.1. Procedimiento de la imágenes Sevillana

### V.1.1. Boceto

El boceto, es el primer acercamiento serio a la idea que está rondando por la cabeza del autor. Es el que se dibuja en papel, normalmente en carboncillo, o tiza, simple y libre y utilizando profusamente la goma de borrar, para luego a pasar a un boceto que sea tangible o corpóreo; éstos suelen ser un pequeño modelo realizado en barro y cocido al horno, aunque también es posible realizarlo a tamaño natural, especialmente las cabezas de las figuras que es donde se concentrarán las miradas de los espectadores y la zona que más claramente va a aportar datos



Fig.69. Boceto



Fig.70. Boceto



Fig.71. Boceto

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.1.1. Boceto

muy significativos de la obra como pueden ser carácter, estado de ánimo, edad y un largo etcétera que van a definir valores esenciales de lo que se quiere representar.

En el boceto se plasman todos los detalles que se reproducirán en madera y al mismo tiempo, se desarrolla un estudio anatómico completo. Esta parte del proceso creativo, con el paso de tiempo y al aumentar la experiencia personal del mundo que rodea al artista y su habilidad escultórica, puede o no modificar su forma de concebir la obra aunque lo más probable es que sí ocurra, y ello puede verse reflejado por ejemplo, en que no realice el modelo en barro; pero generalmente algún boceto siempre se hace para aclarar las ideas y tener una meta clara a alcanzar y no convertir el hecho creativo en mera rutina.

#### **V.1.1.1. Saca de puntos**

Es una técnica que mediante un sistema mecánico permite a los escultores fijar una serie puntos concretos en el bloque que posibilitan una gran agilidad a la hora de pasar la escultura de un material a otro.

Hay muchas técnicas usadas para la obtención de los puntos de talla; una de las más usadas es el método de los tres compases o “compases de punto”, que suelen ser compases redondeados en lo largo, para que solo “midan” o rocen la madera por la punta y sea más eficaz la medición. La técnica para utilizarlos consistía en ir midiendo primero con uno de ellos la altura, con otro la anchura máxima del boceto a tamaño real que se tenía y el tercer compás lo usamos para tener la media exacta del grosor. La forma de uso consiste en abrir el compás hasta donde se quería obtener la medida y una vez establecida ésta, el compás se transportaba sin variar su posición a la madera para señalar los puntos encontrados y usarlo como referencia para iniciar el proceso del desbastado.

En la actualidad prácticamente todos los imagineros utilizan una máquina que realiza el proceso de sacado de punto en su totalidad y automáticamente llamada “pantógrafo”. El sistema es casi idéntico al de las máquinas que se usan para realizar el copiado de llaves, solo que con un tamaño mayor y con un torno de madera en la punta. Además se pueden aprovechar las variadas propiedades del pantógrafo y una de ellas puede ser el transportar de tamaño, o lo que es igual, no importa el tamaño del modelo a copiar, ya que esta herramienta puede cambiar el tamaño de la copia a la escala que se esté interesado y las veces que sea necesario.

### V.1.2. El desbastado

Es la primera acción directa sobre la madera, consistente en ir eliminando una primera capa de madera de los embones<sup>63</sup> que conforman la pieza. La primera transformación que sufre la unidad que hemos formado es quitar parte de la madera para que se vaya insinuando una forma; a veces se hace sobre el bloque de madera o sobre los distintos tablones antes de unirlos y se corta la madera con la sierra, manual o eléctrica. Para llegar al volumen fundamental de la obra el escultor debe enseguida ir dándole forma a los elementos que caracterizarán la talla, con el fin de no desbastar más de alguna parte que no sea conveniente. En este momento, además de formones y gubias, se utiliza constantemente el “compás de punto”.



Fig.72. Embón



Fig.73. Eliminando parte de la madera

<sup>63</sup>. Embón: Lo que suele utilizarse son pequeños trozos de madera que se van pegando y ensamblando hasta dar una primera forma muy lejana de la que después tendrá. Cada bloque es llamado embón.

### V.1.3. La talla

En primer lugar trataremos sobre la talla directa. El artista con este método lo que hace es esculpir directamente sin nada que le sirva de guía, sin la ayuda de ningún elemento que no sea su mano y su gubia para tallar. Podemos ir comprobando que después del desbastado las formas se vuelven más definidas, y la cantidad de material que se va eliminando es cada vez menor, por lo cual el tipo de gubia que se emplea es de un tamaño más reducido y específico.

Talla total: Partiendo de un bloque, tronco o Embón, el imaginero va a lograr una figura total y proporcionada, que pueda ser apreciada desde todo los ángulos, aunque por lo general suele presentar un frente o parte principal que es donde más

suele esmerarse, siempre que al hacerse en encargo se le haya indicado la situación en la que va a ser observada la imagen.



Fig.74. Proceso de talla



Fig.75. Proceso de talla

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.1.2. El desbastado

Las esculturas de vestir; son esculturas de bulto o “exentas”. En ellas se trata el bloque con formas genéricas ya que no va a ser visto en parte y en él solamente se trabaja con profusión de detalles la cabeza, las manos y pies, ya que luego va a ser cubierto el resto con vestiduras adecuadas para dar una mayor naturalidad y realismo. A este tipo de imágenes pertenece gran parte de las representaciones religiosas andaluzas.

#### V.1.4. Pulir los detalles

La fase del pulido, dentro del proceso de talla, es la parte en la que, el artista auxiliado de las escofinas -limas grandes y pequeñas-, así como formones, gubias y lijas, va trabajando la superficie de la talla para dejarla completamente lisa; se usan estas herramientas específicas para conseguir el deseado pulido de la madera llegando a todos los rincones de ésta.



Fig.76. Ejemplo de pulido

### V.1.5. Ensamblaje

Una vez pulidas todas las partes que conforman la talla se procede a ir uniéndolas; para ello se emplea el mismo tipo de cola que usan los carpinteros (cola blanca) o bien la cola de conejo.



Fig.77. Trozos de escultura antes del ensamblaje

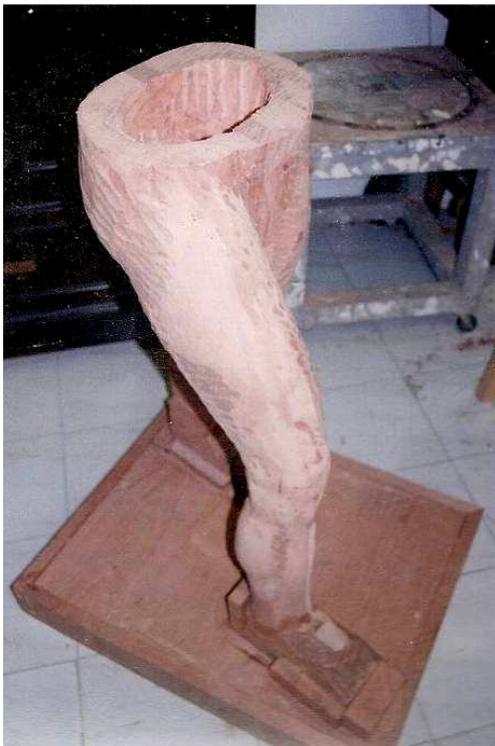


Fig.78. Trozos de escultura antes del ensamblaje

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu



Fig.79. Escultura completa



Fig.80. Detalle del ensamblaje 1



Fig.81 Detalle del ensamblaje 3



Fig.82 Detalle del ensamblaje 2

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.1.6. Entelado

#### V.1.6. Entelado

Las uniones o ensambles de la madera suelen presentar el problema de que, visualmente, pueden quedar señales de dicha unión y además, con el tiempo, y debido a las contracciones y dilataciones, estas uniones pueden hacerse visibles y estropear la talla. Para evitar todo esto, sobre las uniones realizadas, colocamos trozos de telas encoladas empleando en general tiras de lino grueso o fino, impregnadas con cola y extendidas hasta dejar la superficie completamente lisa, tras lo que debemos esperar varias horas hasta asegurarnos de que la tela está completamente seca.

Esta operación garantizará una mayor vida y mejor integridad estructural de la imagen a la vez que estamos preparándola para las fases posteriores.



Fig.83. Entelado

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.7. Estucado

En ocasiones se denomina a esta fase como el aparejo y se realiza con la finalidad de que toda la superficie se encuentre lisa, igualada y en perfectas condiciones. Comenzamos lijando el área a tratar con mucho cuidado. Si la madera es fresca debemos eliminar la resina de ésta y de esa manera “desengrasarla”: la mejor técnica es aplicar una capa de agua caliente que abre los poros de la madera, hincha la fibra y deja la superficie rugosa para recibir los engrudos o aparejos. Seguidamente se debe aplicar una capa de agua cola animal muy rebajada con vinagre, de la manera más uniforme posible sobre toda la escultura, para obtener una capa lo más homogénea posible y propiciando una buena adhesión entre el preparado de estuco y la madera.

A continuación, se comenzarán a aplicar los estucos, que están compuestos de sulfato cálcico aglutinado con cola de conejo, elaborada al baño María hasta que esté completamente licuada y muy caliente. Empleamos una brocha gruesa para dar la primera mano caliente y poco espesa y lo corriente suele ser de entre dos a cinco manos, dependiendo tanto de la característica del preparado como de la pureza del sulfato cálcico. Tenemos que recalcar que esta primera capa debe ser gruesa y que el preparado ha de estar completamente seco antes de dar la siguiente mano, dejando la superficie raída y pulida con la rasqueta, para recibir la siguiente; este sistema es el mismo que se utiliza para aplicar las sucesivas manos con una salvedad, y es que, en cada vez, el sentido en que la brocha se aplica, debe estar 90° rotados con respecto al sentido de la capa anterior, para, de esta manera, realizar un “enrejado” que proporcione más resistencia del estucado a la hora de lijar este. La última capa es necesario que sea más ligera que las anteriores, para evitar efectos perjudiciales de tensión propios a la película y evitar que craquee. Hoy en día, algunos imagineros utilizan pistolas de pintura para realizar este proceso mucho más rápido.

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.1.7. Estucado



Fig.84. Estucado



Fig.85. Estucado

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.7.1. Pulimento

Cuando ya comprobamos que el aparejo está terminado, utilizamos limas y lijas para lograr dejar una superficie perfecta; este trabajo debe hacerse de manera minuciosa, ya que proporcionará la base para la apariencia final de la imagen. Debe lograrse una textura absolutamente lisa, pero en muchas ocasiones, sobre todo en las zonas en que debido a un exceso de lija o a una falta de capas de estuco, la madera es visible, deberemos volver a realizar el proceso de estucado en esa zona de nuevo, ya que el objetivo final es alcanzar una textura semejante a la porcelana.



Fig.86. Pulimento



Fig.87. Lima y herramientas para pulir estuco

### V.1.7.2. Lacado

Finalmente, una vez concluido el pulimentado, se da a las figuras unas capas de goma laca disuelta en alcohol en una proporción 1/3; éstas también deben darse alternando en ambos sentidos, horizontal y longitudinal. La razón principal de este lacado es proporcionar a la superficie de la imagen el punto justo de permeabilidad y, de esta manera, protegerla en el proceso de embolado o cuando se le aplique productos al óleo. Cuanto más capas de lacado se le proporcionen menor será su capacidad de absorción.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.8. Embolado

El nombre de esta parte del proceso viene definido por el material principal que emplearemos, o sea, el bol, y aplicaremos una serie de capas de este material sólo en las zonas en las que deseemos dorar posteriormente.

Una vez pulida la superficie estucada se pasa a darle una mano de tierra de bol, la cual debe estar mezclada con agua destilada y cola de pescado; esta mezcla debe ser muy suave, con muy poco bol, para luego aplicar una segunda capa con mayor cantidad de bol. Habitualmente se aplican entre dos y cinco aplicaciones de este material y durante este proceso se deberá tener el bol constantemente caliente al baño maría y de esta manera la gelatina de la cola no se cuaja. El bol debe extenderse de manera que el pincel no deje casi huella, con capas muy finas y por igual en toda la superficie. La última capa debe ser muy tenue, casi “en el aire”.

El proceso persigue tres objetivos: primero delimitar con color las zonas a dorar; segundo, obtener un buen asentamiento de la lámina de metal y por último tener un mejor y más perfecto bruñido. Cuando ya se tiene la pieza embolada se le pasa el perrillo, que es una herramienta intermedia entre pincel y cepillo, propia para el dorado.



Fig.88. 1ª capa de bol



Fig.89. 2ª capa de bol

### V.1.9. Dorado y Plateado

El oro tiene la finalidad, como cuenta Vasari, de que

*“[...] la madera y otro material oculto bajo el oro pareciera como una masa de oro”<sup>64</sup>. “Pues de suerte que engaña, encanta [...] que muchos no lo admiran, porque lo suponen verdadero; y si otros no lo creen ser así, es, porque ya lo sabe”<sup>65</sup>.*

El dorado y plateado en madera policromada viene heredado del pasado, ya que fue utilizado en los periodos del Renacimiento y Barroco, para alcanzar su mayor expresión durante el Rococó, en la que el gusto por lo decorado con pan de oro alcanza todos los terrenos del arte no sólo el religioso sino también el civil. Este proceso tiene multitud de técnicas y materiales que proporcionan matices distintos.



Fig.90. Dorado



Fig.91. Dorado

<sup>64</sup>. Vasari, Giorgio.: *Vasari on Technique*, Capítulo XIV (XXVIII). EEUU: Dover Publications, 2011.

*“Of the manner of applying Gol don a Bolus, or with a Mordant, and other methods”.*

<sup>65</sup>. Palomino, Antonio: Op. Cit, Libro VI. Capítulo V. “Practica de la pintura a el temple”. Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.9.1. Instrumentos del dorado

Los útiles para dorar son bastante numerosos; los más habituales que podemos necesitar para hacer esta labor son:

-Cuchillo de dorar, para cortar las láminas de oro; debe ser una hoja larga y afilada, pero con el filo redondeado.

-Pomazón; es un cojín o almohadilla de piel de cabretilla curtida hasta quedar muy suave y aterciopelada sobre un soporte de madera de poco peso para facilitar el manejo del pan de oro.



Fig.92. Pomazón con pan de oro troceado

-Polonesa; también se llama peine de dorar. Es un material propio de doradores que se hace con pelos de marta cibelina, los cuales se encolan entre dos cartones. Existen

diferentes tipos de polonesas dependiendo del tamaño del oro a trabajar. Sirve para tomar el oro del pomazón y depositarlo sobre la superficie a dorar.

-Bruñidores. Usamos la piedra de ágata, presentada en varias formas: en diente de lobo, pernil, rectangular, en palo, etc. Pero el más común es el que posee forma de diente de lobo. Estos materiales están compuestos principalmente por cuarzo vítreo.

-Pinceles. Para los trabajos de dorar con oro y plata finos, el pincel es una herramienta importante por la necesidad de que posea suavidad o rigidez según el momento.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

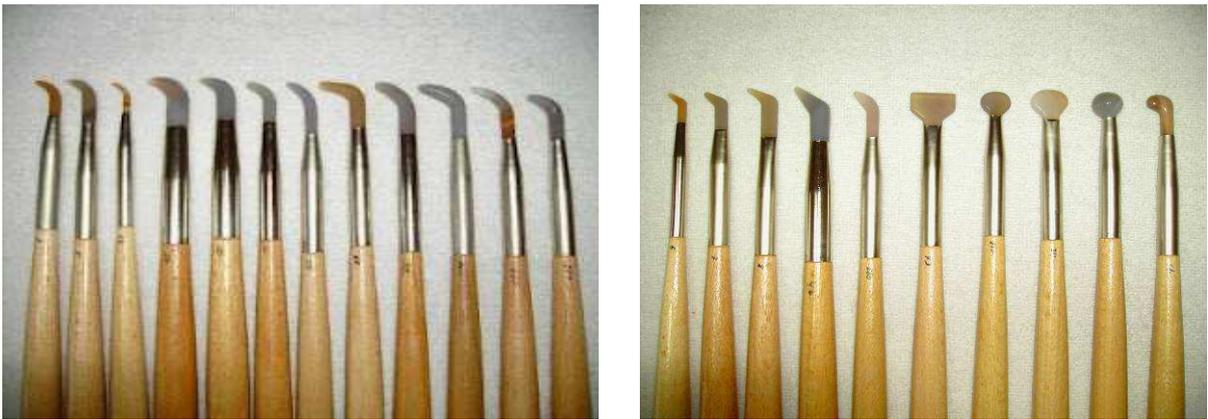


Fig.93 Bruñidores: piedra de ágata

-Pulidor; pincel seco y sin engrasar para frotar la zona a dorar después del embolado. Su aspecto es el de una brocha redonda y gruesa cortada verticalmente.

-Pinceles para el agua; son de pelo de marta cibelina con forma redonda, poca panza y redondeados. Los más gruesos nos servirán para las aplicaciones de la templea al agua.

-Pinceles finos o pluma: el nombre de pluma le viene por tener un mango corto como la pluma de un ave. Son de pelo finísimo de marta cibelina que al humedecerse permanece en punta.

- Pitúas y aplacadores: las pitúas son pinceles de pelo fino terminados en un plano, como cortados a cepillo y se usan por lo general para aplacar el oro dado al mixtión. Los aplacadores, de pelo negro y de pluma, como los de dorar, sirven para aplacar el oro al agua y pegar bien las puntitas del oro fino que puedan quedar sin fijar no deteriorando el resto del trabajo.

-Pinceles duros; Útiles para retirar las partículas de oro sobrantes en el dorado a mixtión.

### **V.1.9.2. El dorado al agua**

El dorado al agua se lleva a cabo aplicando hojas de oro sobre un fondo de bol. Esta base flexible permite posteriormente bruñir la superficie dorada y obtener un oro brillante muy liso y con reflejos rojos por transparencia. La técnica de dorado al agua es la más importante de todas y es la única en la que se pule el oro para que quede con el aspecto metálico reluciente tan propio de este metal precioso.

Se comienza el dorado preparando el agua cola (ocho parte de agua destilada y un parte de cola piscis), empleada como adhesivo de la hoja metálica. En primer lugar debemos comprobar cuando vayamos a comenzar si hay corrientes de aire, ya que, el pan de oro se vuela con mucha facilidad; a continuación, manipulamos la hoja de oro siempre con el cuchillo o la polonesa nunca tocándola con los dedos porque quedaría rápidamente pegada a ellos. Cortamos este pan de oro con el cuchillo una vez que lo tenemos ya estirado, colocando la lámina de oro para lo que se recurre a la polonesa con la que se irá disponiendo partícula a partícula el oro hasta cubrir toda la superficie procurando evitar la superposición de los panes. Tan pronto el oro llegue a entrar en contacto con la superficie húmeda, quedará adherido.

Durante un poco de tiempo, y cuando la superficie llega a un punto de humedad idóneo, se procede al bruñido, con piedra de ágata. La piedra de ágata se pasa repetidas veces sobre el oro puliendo la superficie hasta conseguir el acabado liso y brillante, similar al que tendría una pieza maciza de ese metal. Este mismo procedimiento se puede realizar con la plata.

Antiguamente se consideraba conveniente el aplicar una mano de goma laca a todas las partes, tanto si dejaban mate o pulimentadas. Esta mano de goma laca tenía la misión de evitar dañar el oro al ser esgrafiado al realizar cualquier estofado sobre la superficie.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.9.3. Dorado al mixtión o sisa

El dorado al mixtión tiene una facilidad clara respecto al anterior, la fórmula del mixtión, simplificada, viene a ser una mezcla de aceite (linaza) con algunos pigmentos secativos y algo de barniz. Este sistema es muy rápido y, sobre todo, el más flexible, válido para exteriores y resistente al agua. En este tipo de mordiente, el oro, será situado siempre después de la pintura, para hacer plumeados o en los detalles más delicados y difíciles. Es la sisa, llamado por Palomino como “oro mate”:

*“El que se asienta sobre diferentes materias, mediante la sisa, y aparejos de óleo”.<sup>66</sup>*

---

<sup>66</sup>. Palomino, Antonio.: Op. cit. Libro IX. Capítulo XV. “De algunas curiosidades y secretos accesorios a la pintura...”.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.10. Policromado y Estofado

Existen tres técnicas distintas para aplicar los diferentes estratos de policromía, dependiendo, principalmente, de cuándo, cómo y en qué cantidad se aplique el dorado sobre la imagen:

El primero, consiste en cubrir la capa de bol por completo con el dorado de manera que ninguna parte debe quedar sin cubrir y bruñir; luego, la superficie ya dorada se cubre con capas de color decorando a gusto del artista, para, por último, retirar las capas de color en las partes en que se desea dejar ver el dorado. Esta técnica es la más costosa de las tres ya que utiliza gran cantidad de oro.

La segunda consiste en cubrir solamente las zonas en que, posteriormente, vamos a sustraer la pintura, permitiéndonos ahorrar gran cantidad de dorado en aquellas zonas que no será expuesto.

La tercera consiste en aplicar las capas de color sobre el bol directamente y ninguna parte coloreada estará previamente cubierta por dorado; esta técnica es la más fácil y barata de aplicar, pero la escultura no posee el brillo característico de las anteriores técnicas y los colores son más apagados.

El material principal que se suele utiliza para policromar una escultura son los pinceles, le siguen la pintura de óleo y las vejigas de cerdo. Primero los imagineros elaboran una mezcla con el color que constituirá la base de todas



Fig.94. Escultura policromada

las capas que se le irán aplicado a la talla. Suele ser un color uniforme que dependiendo del artista, tendrá un tono más fuerte que el que poseerá ya acabada la imagen; esta primera capa se llama el color base. La técnica de aplicación de este color base es a pincel, aunque también hay casos en que se puede hacer con un pequeño rodillo, si la superficie de la talla lo permite. Con esta primera capa lo que se pretende es rellenar la figura de un color. Una vez aplicado el color base, se van dando varias manos sobre la primera y con ello se consigue que la imagen parezca más real y se conseguirá una mayor profundidad de color. Cuando las pinceladas están medio secas se eliminan los surcos creados con el pincel pasando sobre ellos la vejiga de cerdo; esto hace desaparecer las huellas y, además, controla el brillo de la pintura pues a más pasadas de la vejiga menos mate será el color, hasta alcanzar un brillo casi cristalino si se pule completamente.



Fig.95. Esculturas policromadas

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.1.10. Policromado y Estofado

El estofado es la fase que sigue a la del dorado en el proceso de policromar una escultura, este trabajo depende de cómo se proceda a realizar la decoración de la escultura:

*“[...] pintar sobre el oro bruñado algunos relieves a el temple, como tarjetas, cogollos, bichas, etc. y también colorir sobre el dorado algunas hojas de talla”<sup>67</sup>.*

Se trata de una técnica consistente en raspar la película de color aplicado sobre la superficie, una vez aplicada la base de pan de oro. Los colores se mezclaban en temple de yema o clara de huevo, aunque también se usaron aceites. Cuando la pintura al temple se encuentra seca, se rasca el color con un pequeño punzón en los lugares en los que se desea que aparezca un efecto dorado.

Pintar encima del oro bruñado relieves al temple es otra forma de utilización de esta técnica.

---

<sup>67</sup>. Palomino, Antonio.: Op. cit. Índice de términos.  
Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.



Fig.96. Estofado



Fig.97. Estofado

### V.1.10.1 Graneado

En aquellos casos en que la obra llevase dorados sin pintar, estos se podían modelar con un punzón para hacer puntos, surcos, tramas o dibujos de puntos, de manera que crearan una superficie en relieve en la que el oro brillase con la luz, algo muy frecuente en los retablos de amplios fondos dorados.

Estas incisiones se hacían presionando o golpeando verticalmente con un punzón y martillo (como se observa en la imagen); es importante matizar que esta técnica se realizaba en un día húmedo para que la base de yeso estuviera elástica y no se agrietase bajo la presión. Existían diversos tipos de puntas o instrumentos puntiagudos, en un comienzo hechos mediante tallado y después de fundición. Estos punzones debieron emplearse para dorar y para trabajos en cuero, teniendo, por ejemplo, cada artista del siglo XVI su juego de punzones (hasta el punto en que hoy en día se utilizan los distintos surcos para identificar la obra y al imaginero creador de ésta).

Para hacer las tramas de puntos, previamente se trazaba una cuadrícula ligeramente hundida en el oro, de modo que resultaba más fácil la realización del graneado.



Fig.98. Estofado



Fig.99. Estofado

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Con esta técnica se pueden crear multitud de dibujos complejos sobre láminas lisas de oro sin ayuda de color, a base de puntos y líneas, y combinando distintas densidades, formas, tamaños y profundidad de los huecos.

Otra de las técnicas es la llamada la barbotina o “pastilla” (en italiano), esta técnica consiste en la aplicación a pincel de estuco muy fluido sobre una superficie lisa recreando relieves geométricos o florales. Una vez secos éstos se doran con el resto de la pieza, dando la sensación de que los relieves están tallados en la propia madera.



Fig.100. Estofado con técnica de barbotina



Fig.101. Estofado con técnica de barbotina

### V.1.10.2. Las encarnaciones

Tras dorar y estofar la escultura, el último paso en su decoración es aplicar en manos, pies y rostros, los colores que asemejarán el tono de la piel. A esta acción, con los diferentes colores que vamos a aplicar a la imagen, se le denomina "encarnación".



Fundamentalmente son tonos diferentes aplicados sobre el color base, pero deben disponerse para crear una apariencia de vida, creando diferentes tonos, algunos frescos y otros apagados, semejando el aspecto de un ser vivo.



Fig.102.103.104 Los frescores

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.10.3. La pátina

El conjunto de técnicas destinadas a proporcionar una mayor cohesión a las distintas partes visibles del “cuerpo” de la imagen y así dotarla de realismo, se denomina la pátina, utilizando ciertos oscurecimientos, propios de la piel, aplicados a la policromía para lograr este fin. Existen multitud de técnicas para lograr esto, desde utilizar la propia oxidación natural del óleo hasta fórmulas propias. El artista debe ir tomando precauciones para repartir muy bien la pátina por toda la policromía ya que un exceso podría hacer que la obra perdiera belleza y naturalidad.



Fig.105. Color para pátina



Fig.106. Pátina 1



Fig.107. Pátina 2

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.1.11. Postizos

Para lograr mayor realismo en la talla el escultor utiliza dientes, ojos y otros accesorios que no están directamente tallados en la madera, sino que son añadidos a la figura.

Dientes: Si la imagen tiene la boca abierta se añadirán dientes, en muchos casos son tallados, pero en ocasiones, son dientes de hueso de animal o de pasta, proporcionando estos últimos un realismo mayor que el tallado.

Ojos de cristal: Los ojos se pueden dibujar sobre la madera, con diversas técnicas que simulan la calidad vítrea del ojo, pero, en muchas situaciones se utilizan ojos de cristal; consisten en un casquete esférico de cristal en el que se le ha dibujado un ojo y existen distintos tipos; el esférico, el hueco, el soplado y el macizo



Fig.108. Ojos de vidrios

Lágrimas: Estas también pueden ser pintadas sobre la imagen, pero, generalmente se hacen con gotas de cera o barniz, aunque las más realistas son las de cristal, que se confeccionan fundiendo en una llama fuerte la punta de un fino hilo de cristal muy limpio y transparente, que se va replegando en su fusión en una gota.

Pestañas naturales: Generalmente elaboradas con pelo de animal, y utilizadas para dar un aspecto más realista, en la actualidad se utilizan pestañas sintéticas.

Existen multitud de técnicas para infinidad de distintos matices que aumenten el realismo de la talla, tanto al añadir abalorios como a distintas características fisiológicas propias del ser humano; estas técnicas van surgiendo por modas y se crean constantemente.



Fig.109. Pestañas y Lágrimas



Fig.110. Imagen con sus postizos



## V.2. Proceso De La Talla De Una Escultura Religiosa Taiwanesa

### V.2.1. Selección de la madera

Aparte de los materiales seleccionados como hemos mencionado, la madera apta para la talladura no debe ser demasiado dura ni tierna, su grano debe ser uniforme y regular, sin nudos, su superficie no debe agrietarse, y estar bien seca, que soporte bien los cambios de clima y no se deforme fácilmente.

Por lo tanto, los maestros bien experimentados suelen comprar la madera un año antes de comenzar la talla, y luego los airean en lugares secos pero oscuros, tanto para evitar la deformación como para evitar las grietas provocadas por la exposición directa bajo el sol.

Preparación de la madera: Antes de esbozar y realizar el hachazo inicial, los escultores van a purgar mágicamente la madera, cuyo significado se arraiga en expulsar los aires impuros del interior.

La gente cree que el “cuerpo dorado” (la estatua) del dios goza de la misma composición que todos los seres universales, por eso no debe elaborarse al azar la figura divina, sino con buena prudencia. A continuación, se corta la madera de acuerdo con el tamaño que ha idealizado el escultor o el cliente, tras esto se cepilla y lima.



Fig.111. El papel rojo con el nombre de los

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.2. Selección de un día afortunado

#### V.2.3. El inicio de hachazo

### V.2.2. Selección de un día afortunado

El escultor decide la fecha y hora de llevar a cabo los ritos del inicio de hachazo y de la iluminación visual de la estatua, según los datos de nacimiento tanto del dios como del propietario, para que sea compatible entre sí. Hoy en día los criterios personales ha sido sustituido por los índices del almanaque tradicional de la Luna.

### V.2.3. El inicio de hachazo

Es una ceremonia que indica el comienzo de la obra, que se lleva a cabo en la hora afortunada también, atendiendo a la costumbre folclórica. En ella, se preparan frutas y flores, se enciende incienso en honor del dios que desea ser tallado, y se informa a este que el escultor va a crear su “cuerpo dorado”.



Fig.112. Empezar la ceremonia “el inicio de hachazo”

Tras lo anterior el mago pronuncia una letanía, indicando que el hacha será sagrada, y la coge para tocar ligeramente en cuatro puntos superiores de la madera —algunos sin embargo lo hacen tres veces o siete veces, con motivo de simbolizar la otorgación de las tres almas y siete espíritus de un ser vivo, según las creencias folclóricas, diciendo el conjuro también al mismo tiempo.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Una vez completada la ceremonia, se tapa la madera con un papel rojo o una tela del mismo color, en espera de la elaboración del escultor.

Antes de todo, la gente —bien el escultor, bien el cliente— va al templo a solicitar que el dios le permita la duplicación de una imagen suya.

A continuación, el escultor pega el papel rojo con caracteres de “XXX hecha la bendición en el inicio de hachazo”.

En el día del rito, prepara frutas, ofrendas argentarías (dinero especial para ofrecer a los muertos y los dioses), inciensos y velas. Luego, en papel amarillo de estilo antiguo, escribe el nombre y el domicilio del propietario que desea la copia de la imagen divina, hace arder el incensario, y quema tres tomos de papel amarillo rodeándolos alrededor de la madera para de esta manera purgar de malos espíritus la madera. Mientras el escultor se pone delante de ella, al mismo tiempo suplicando el advenimiento del dios cuya figura querría tallar.

Por último, coloca otros tres tomos de papel amarillo encima de la madera, y enciende tres inciensos leyendo al mismo tiempo:

*Dígnense sus Majestades,  
Emperador de Jade y todas las  
divinidades, bendecirnos que, hoy  
por el indicio del dios de XXX*

*Que ha elegido la fecha y la hora  
auspiciosa en pro del comienzo  
de hachazo para configurar la  
imagen del mismo*

*Poseída por el creyente XXX con  
el domicilio en XXX*

*Y cuya elaboración se encargará al maestro XXX*



Fig.113. Comienzo de hachazo

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.2. Selección de un día afortunado

### V.2.3. El inicio de hachazo

Con participación sincera y piedad, el comienzo de hachazo sea un buen indicio y toda la obra marche bien, así mismo toda la familia sea feliz.

### V.2.4. La composición

Según la forma preestablecida en la mente, se hace un esbozo analizado desde distintas perspectivas, y no se comienza la talladura hasta que sea determinada por completo la forma. En la tradición, esta tarea estaba delegada al maestro con más experiencia del taller, que marcaba unas señales encima de la madera para indicar la proporción.

Las imágenes divinas deben tener unas proporciones establecidas, por ejemplo, las de pie son de 1:7 y a veces de 1:6, las sentadas de 1:5, si es una sentada pero con las piernas cruzadas, será de 1:4.y las en cuclillas de 1:3. Normalmente los maestros marcan una línea en el medio de la madera para indicar el lugar del cabo, y empiezan a elaborar su molde crudo de forma simétrica, para que sea equilibrada una vez terminada toda la obra.

La anterior era la manera realizada por los artistas más virtuosos. Los principiantes o menos virtuosos dividen la madera entera en 3, 6, 9 o 12 cuadrillos, para que sea clara la proporción. Tomamos la de 9 cuadrillos como un ejemplo: en un trozo de madera, con la longitud dividida en tres y la anchura en tres también, el estándar central se hace de la cabeza, los espacios delanteros y traseros de ella son reservados para el grueso del cuerpo, y los laterales son para la anchura de los hombros.



Fig.114. Dibujar la

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### .V.2.5. Configurar el molde crudo

Se despega el papel rojo y se quema a modo de bendición simbólica. Se quita la madera sobrante con la sierra eléctrica, y se configura el esbozo con formones grandes, desde las partes inferiores hacia las superiores por lo general, en contraposición con el tratamiento de otras artes escultóricas. Esto es causado por que, los árboles crecen hacia arriba, con su veta en dicha dirección y sería un insulto para el dios que se encontrase boca abajo durante el crecimiento del árbol, por eso se realiza conforme al crecimiento de la veta.



Fig.115.116. Quitando las partes que sobran con la sierra eléctrica

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.6. Procedimiento de esbozar y configurar el molde crudo

#### V.2.6. Procedimiento de esbozar y configurar el molde crudo

Despegamos el papel rojo y se esboza el aspecto frontal de la estatua, tras dibujar la proporción de la figura; tomamos una línea vertical a través del centro radial, y la dividimos en unos fragmentos según la proporción entre la cabeza y cuerpo de la imagen.

En general, si se trata de una figura levantada de pie será de 1:7, si es una sentada, la proporción será de 1:5; si es una sentada pero con las piernas cruzadas, será de 1:4, la proporción varía según el objeto y el criterio visual del escultor. Tras esto se forma un simple boceto encima de la madera.



Fig.117. El molde crudo 1

En primer lugar, se quitan las partes que sobran con la sierra eléctrica, con lo que se ahorra tiempo, después se forma el perfil general con el cuchillo cincel, y a la vez se revisan las proporciones de la figura para que sea natural a la perfección. Así mismo, se fija la postura de la imagen y se esculpe de forma poco detallada los pliegues de su vestido.



Fig.118. El molde crudo 2

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.7. Formalización (El molde transitorio)

Conforme al sentido del músculo y el vestido, se concreta el lugar de cada elemento, recortándolo pero sin necesidad de refinación, para que sea notable la forma general de una obra a mitad del tallado; en la escultura, el efecto de tres dimensiones se muestra de acuerdo con la relación entre la luz y la sombra, de modo que en el molde crudo se fija la estructura de la obra, y en el molde transitorio se otorga su fisonomía general; así que son importantes los conocimientos que posea el escultor del trasfondo histórico del dios y su trayectoria de ascensión. Por medio de estos conocimientos, la experiencia y las artes del maestro, se presenta de manera verosímil todos los rasgos aparentes, la postura típica y el aire característico de la divinidad.



Fig.119. Retocando la forma 1



Fig.120. Retocando la forma 2

### V.2.8. Pulimento (Proceso de finalización)

Cuando está determinada plenamente la forma, se retoca cada elemento del molde transitorio, evidenciándolo para que sea de acuerdo con la imagen idealizada, hasta que se revele un aire espontáneo; después de completar el molde crudo,



Fig.121. Pulir los detalles

en que se fija el perfil general de la imagen, el escultor retoca la forma establecida con formones para borrar las huellas ásperas que se han dejado en la etapa anterior. Al mismo tiempo, va poniendo en relieve la fisonomía, los detalles del tronco y las extremidades, los dedos, así como los pliegues del vestido, accesorios y adornos, para que resulte delicado y pulido cada elemento de la obra. También, se reparan los pequeños huecos en la superficie, y después se liman todas las partes con el papel de lija; al final, se deja secar al aire libre, pero sin sol durante cierto tiempo.

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.8. Pulimento (Proceso de finalización)



Fig.122. Escultura semiacabada

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.8.1. Retoques en la cara (iluminación)

#### V.2.8.1. Retoques en la cara (iluminación)

Se concretan los rasgos faciales de forma delicada.

Como el rostro es donde se encuentra el aire esencial de un ser, es la parte más difícil de elaboración, y la experiencia y habilidad del escultor serán los factores principales para obtener un cierto grado de verosimilitud. A veces se dejan unos huecos en las partes donde se hallan la barba y el bigote, así como las cejas, para que se encajen los pelos. La iluminación facial no sólo trata de unos retoques para hacer verosímil la imagen, es un paso muy importante para lograr la transmisión visual entre el dios y los creyentes, por lo tanto hace falta que un maestro virtuoso lleve a cabo todo el proceso. Una de las partes más importantes en este proceso es la simetría, una tez bien simétrica y proporcionada en la fisonomía, con un aire justo en la cara de los hombres de letras, con un aire valiente en la de los hombres de armas, con un aire simpático y agradable en la de los mayores, con un aire ingenuo y activo en la de los niños, con un aire elegante en la de las diosas. Los artistas se sirven de su imaginación y experiencia y exteriorizan la idiosincrasia de cada divinidad a la perfección.



Fig.123. Empesar retoques en la cara

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.8.1. Retoques en la cara (iluminación)



Fig.124. Proceso de iluminación facial

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.8.1. Retoques en la cara (iluminación)

### V.2.8.2. Limar con el papel de lija

Este proceso se realiza desde el cabo hasta la base, siguiendo la silueta tallada, de esta manera se pulen las imperfecciones pero sin cambiar la forma ya establecida.



Fig.125. Escultura semiacabada 1



Fig.126. Escultura semiacabada 2

### V.2.9. Barnizado

Entre las escuelas Quan y Fu, no existe ninguna diferencia del barnizado en cuanto a la preparación de la base o la manera de montar el papel, pero sí hay unas cuantas con respecto al coloreado del dios, el método de pegado del hilo de laca y las técnicas para aplicar la policromía.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.10. Capa de bol

Una vez completado el molde fino, y tras la aireación, que lleva cierto período de tiempo, se inicia la fase del barnizado fundamental. El motivo primordial de esta fase es rellenar los poros y huecos superficiales en la piel de la figura; la técnica tradicional se realiza de la siguiente manera, se calienta la cola de hueso al baño de María, mezclándola con agua y polvo de bol amarillo, para lograr un líquido cargado y pegajoso, luego, se toma un cepillo impregnado con ese líquido y se proporciona una capa inicial a la figura. Una vez se ha secado, se aplica de nuevo la segunda capa, y así varias veces hasta que se acumule cierto volumen en la superficie, a continuación se utiliza papel de lija tanto para suavizar los poros de la madera y pulir cada elemento de la imagen como para favorecer que el pan de oro se pegue correctamente; después de aplicar el bol, se pone la figura en la sombra para que se seque, y se alisa la superficie con el papel de lija fino, generalmente aún existen varios fallos en la imagen, una vez que se identifican se parte el papel de algodón, conforme al tamaño de éstos, y con el cepillo untado de bol amarillo se fija encima, se aplana y se espera que se seque por completo; actualmente el proceso se hace mucho más rápido, ya que se utilizan pigmentos químicos mucho más simples de aplicar.



Fig.127. Aplicando el bol encima de la estatua.

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.10. Capa de bol



Fig.128.. Semiproducto 1



Fig.129. Semiproducto 2

#### V.2.10.1. Pegar el papel de algodón

Cuando se aprecian las estatuas históricas, es algo común que exista fibra de papel de algodón en las partes decoloradas.

Eso sí, al pegar el papel de este material por un lado se cubren los fallos en la superficie de la figura, y por otro, permite obtener una textura más parecida a la piel humana. Es por esto que muchos escultores utilizan papel de algodón indiscriminadamente y no solo para restaurar alguna sección de la figura; tras terminar el molde fino, se pega con un papel denominado “plumaje de pollo” (una especie de papel de algodón) como la base para la piel de la cara. Es poco común en la actualidad.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.10.1. Pegar el papel del algodón



Fig.130. Se trocea el papel de algodón según el tamaño de cada parte en el rostro.



Fig.131. Asentando el papel

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.10.1. Pegar el papel del algodón



Fig.132. El molde fino después de elaborarse con el papel de algodón

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.11. La formación del contorno

Tras la etapa anterior la obra debe secarse y ahora llega la fase de la creación de la vestimenta y accesorios, se diseña con lápiz el dibujo encima del vestido según el estrato jerárquico en que se encuentra el mismo dios.

Marcar el bosquejo general con lápiz en la superficie de la cara.



Fig.133. Marcando el bosquejo general con lápiz

### V.2.12. Preparar el hilo de laca

Como su función principal, el hilo de laca se utiliza para crear los relieves de los dibujos en las armaduras o en las telas bordadas.

Los métodos de aplicación varían entre las escuelas Quan y Fu.

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

V.2.11. La formación del contorno

V.2.12. Preparar el hilo de laca

### V.2.12.1. Estilo de Quan:

El material utilizado para laca es seco, se encuentra en estado sólido, de color marrón o negro. Se trata de una resina elaborada con el aceite de árbol Tung<sup>68</sup> y tiene buena elasticidad. En general, los ingredientes de su hilo consisten en la laca seca, el aceite de Tung y el polvo de litopón, como es lógico la proporción de su mezcla depende de la preferencia del escultor y forma parte de su secreto de artista.

A: Para preparar la laca se pone un trozo de laca seca en dos tablas de madera con un tamaño de 30 por 30 cm, se aprietan y frotan las dos tablas entre ellas utilizando las manos de forma repetida. Esto hace que surja un hilo fino, dependiendo de las necesidades del artista el hilo puede ser de mayor o menor finura.

B: La mano izquierda sujeta la masa de hilo preparada, y la derecha toma un palillo fino de bambú, fijando la mezcla de laca en el dibujo esbozado.

C: Actualmente existen aparatos mecánicos en los que solo debes introducir la laca y te proporciona un hilo de la anchura que deseas.

En la actualidad incluso se vende laca preparada.

Este es el dispositivo que crea los hilos de laca, la anchura del hilo viene determinada por la boca que utilizemos.

---

<sup>68</sup> Es un árbol caducifolio de la familia de las euforbiáceas. El árbol de Tung se valora por el aceite de sus semillas, y fue introducido en Argentina, Paraguay y los EE.UU., como un cultivo de aprovechamiento de aceite. El aceite de Tung, también llamado "aceite de madera de China", ha sido usado tradicionalmente en las linternas de ese país. Es utilizado como ingrediente en pinturas, barnices y asimismo para acabados de maderas finas.

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.12.1. Estilo de Quan



Fig.134. Preparación pasta hilo de laca



Fig.135. Fijando los hilos de laca en el dibujo esbozado



Fig.136. Detalle del dibujo con hilos de laca

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.12.1. Estilo de Quan



Fig.137. Finalización

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.  
Yin-Chun Wu

### V.2.12.2. Estilo de Fu

Se disuelve pigmento blanco de sustancias minerales —por lo general, el de aluminio o el de zinc— en la cola de hueso, bien densa sin diluirse, para obtener el material del hilo de laca.

Luego, se introduce la masa a un recipiente que utilizaremos a modo de pincel, normalmente hecho de un tubo o bolsa de caucho de forma tirante, y con una boca de cobre en su punta—la anchura del hilo viene determinada por la boca y la fuerza con la que se apriete el tubo. Es extremadamente importante mantener una presión uniforme para obtener líneas decorativas.

La mano izquierda sostiene la estatua, mientras que la derecha sujeta la parte posterior del tubo, con los dedos apretado contra la palma, para que la masa de laca salga afuera de forma tirante y se pegue en los lugares previamente dibujados. Varios tamaños de la boca de cobre sirven para filetear distintas partes del vestido.

Al terminar, se cubre todo el dibujo con una capa ligera de laca polaca como protección y fijación. Por los distintos modos de pegar el hilo de laca, se puede distinguir si la escultura es de la escuela Fu o de la Quan.

La manera más tradicional y práctica para averiguar con que técnica ha sido creada la laca, consiste en deprimir el hilo adornado con una moneda: si la laca se estropea y revela polvo blanco, será de la escuela Fu; si el resultado es contrario, y no se rompe con facilidad, será de la Quan, debido a que esta utiliza un material más sólido.

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.12.2. Estilo de Fu



Fig.138. Usando la bolsa de caucho para pintar



Fig.139. La decoración de líneas en el vestido.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu



Fig.140. Al final, el retoque de las escamas del cuerpo de dragón

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.12.2. Estilo de Fu



Fig.141. Aparato mecánico para la pasta de hilo de laca  
(Estilo de Quan)



Fig.142. Las bolsas de caucho (Estilo de Fu)

### **V.2.13. Dorado y policromado**

Dorado:

A fin de subrayar la solemnidad y dignidad del dios, después de aplicar el hilo decorativo de laca, hace falta pegar pan de oro o pintar polvo dorado, así como colorear el cuerpo de la figura.

Como a la copia de la divinidad se le denomina “cuerpo dorado” en las creencias folclóricas, se elaboran las imágenes menos importantes utilizando solamente polvo dorado, mientras que el pegar pan de oro solo se utiliza en las esculturas más importante o de dioses poderosos, el pan de oro está hecho de tabletas de oro puro, que han sido martilladas hasta obtener una hoja del grueso de un papel, y luego se han recortado según el tamaño deseado.

Un refrán tradicional chino reza “La gente viste de ropa, y de oro el Buda”. Es tradición que las imágenes divinas lleven trajes acordes con su poder y solemnidad sobrenatural, es por eso que el dorado, uno de los procesos finales, es extremadamente importante.

Se comienza cubriendo con una fina capa de mixtión y con delicadeza los lugares reservados para dorarse, tras esperar a que esté a punto de secarse, comienza el proceso de fijado del pan de oro, los trozos de pan de oro deberán estar cortados en proporciones “adecuadas”, generalmente utilizando la regla Lu Pan (recordemos que la unidad de medida era equivalente a 1.8 cm), estos tamaños son: 3.6, 0.8, 0.5 y 0.2.

En el proceso de pegadura, se cierran puertas y ventanas además se apagan los ventiladores, a fin de prevenir que el pan de oro se vuele o se deforme.

Una vez colocado el pan de oro, se le frota con un cepillo de pelo duro para fijarlo bien, tras tenerlo fijado se vuelve a frotar, en el sentido de las agujas del reloj, con otro cepillo de pelo tierno para aplanarlo y pulirlo.

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.13. Dorado y policromado

Generalmente es necesario retocar las esquinas de entre los distintos trozos de pan de oro para asegurarnos de que gotas de agua o el vapor no penetren en la escultura.

Este proceso parece fácil, pero en realidad se requiere una gran maestría para realizarlo a la perfección. El secreto para obtener un buen acabado final consiste en haber realizado a la perfección los pasos anteriores, de lijado, barnizado y pulido del bol.



Fig.143. Empleo del aglutinante



Fig.144. Pegando el pan de oro con un cepillo duro

Antiguamente el mixtión se realizaba con aceite de Tung y extracto de anacardinas, pero actualmente se realiza con agentes químicos.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu



Fig.146. Con un cepillo suave se desprende el pan de oro sobrante.



Fig.147. Detalle de dorar

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.13. Dorado y policromado

Las partes no doradas se pintan directamente con pigmentos minerales, la tradición dice que deberían ser al menos 4 capas de pintura, para que penetren bien los colores en la superficie.

Una vez terminada esta etapa, se pinta con pinceles pequeños la cara o utilizando el término específico tradicional de “iluminar el rostro”, tras esto se colorean los ojos, cejas, nariz y boca.

El policromado del rostro es uno de los pasos más complejos, ya que la intención es otorgar de vida al dios.



Fig.148. Iluminando el rostro con pincel pequeño

Tras “iluminar el rostro” se da color a los adornos y los detalles del ropaje, a fin de aumentar la delicadeza y el efecto visual.

Por norma general, a la hora de decantarse con un estilo u otro el artista trata de imitar los vestidos de la época en que “vivió” el dios, teniendo en cuenta su estrato social en la sociedad divina y por supuesto, teniendo siempre muy en cuenta las proporciones “adecuadas”.

Hoy en día los pigmentos están siendo desplazados por la pintura industrial o sellada, y se pinta sólo una capa, con colores muy brillantes y ostentosos. También podemos distinguir el estilo de distintas escuelas por medio de la aplicación de colores.

El policromado de Fu es más realista, de lustre pálido y elegante, con el color verosímil en la cara y las manos.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

El de Quan es más cargado y menos realista, de un matiz más llamativo, con una rojez en la cara y las manos, representando particularidades locales.

### V.2.13.1 Color y símbolo

En cuanto al uso de colores, hay cuatro que son los llamados primarios —el verde de malaquita, el azul, el ocre y el bermellón— junto con el blanco.

Según las creencias tradicionales sobre el yin-yang-wu-xing (la teoría de los cinco elementos naturales y sus interrelaciones), el blanco corresponde al metal, el goma guta a la tierra, el verde al agua, el bermellón al fuego y el negro a la madera.



Fig.149. Empleando, en primer lugar, el color de base.



Fig.150. Luego, detallando los dibujos que atraen la buena suerte.

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.13.1. Color y símbolo

En los vestidos y adornos de los ídolos, se emplean básicamente los colores azul marino, rojo, verde y blanco. El color en la cara representa determinados caracteres del personaje, por ejemplo Guan Yu<sup>69</sup> y Mazu<sup>70</sup> que son normalmente rojo de matiz brillante, a veces se cambian en el color rosáceo o negro, debido a sus hazañas militares.

En general, el rostro en blanco alude a la malevolencia de traidores; en negro, a la ingenuidad y espontaneidad; en rojo, a la lealtad absoluta; en verde a su aire demoníaco, y el dorado simboliza su divinidad como los dioses.

El empleo de estos colores se traslada de los altares a la vida diaria de los taiwaneses, impregnándolo todo.

Después del policromado, se ponen los vestidos con accesorios o adornos necesarios, por ejemplo, la barba y bigote, bastón y maza, y así se completa la elaboración.

---

<sup>69</sup>. Guan Yu (169-219) fue un general militar bajo el mando de Liu Bei durante la dinastía Han Este y el período de los Tres Reinos de la antigua China. Según la creencia popular, se ha deificado por varios motivos. En el inicio de la inmigración a la Isla, la vida era muy dura y necesitaban una figura heroica que fuese capaz de amenazar e intimidar a los demonios.

Se cuenta que en una ocasión se puso rojo de cólera por algo que saldría mal y se quedó para siempre con el color rojo en el rostro.

Además, en los períodos de exploración, la gente aspiraba a tener una sociedad bien codificada, así que el alma de heroísmo y moralismo de Guan se convirtió en un dios que merecía la pena venerar.

<sup>70</sup>. Es la diosa del mar que protege a los pescadores y marineros, y es invocada como la diosa que protege a los asiáticos orientales que están asociadas con el océano. Suele representarse con el rostro de color negro debido a la afluencia masiva de fieles que al colocarle muchas velas o lámparas de aceite, el hollín de estas fueron ennegreciendo el rostro.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Antes, los escultores hacían los vestidos por su cuenta propia, pero hoy en día esto se delega a técnicos especializados en realizar dicha indumentaria. Aparte del proceso de elaboración, se puede distinguir el estilo de las dos escuelas por medio de la aplicación del hilo de laca y el color.

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.13.1. Color y símbolo



Fig.151. Detalle de policromía



Fig.152. Finalización de policromía

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.14. Barbas

Para tener una barba muy natural, como humana auténtica, suele mirar el espesor, longitud y la relación con la proporción del cuerpo; por la barba se ve más natural, se van tomando mechones de pelo y se trenzan sujetándolos con hilos de seda para situarlos de forma estética formando la barba y bigote de naturaleza humana. En la materia de la barba participan tres tipos: nylon, seda y pelo de animales; por lo general, hay cinco sitio para planta las barbas, en la boca izquierda y derecha, abajo de las orejas, barbilla, a veces poner un poco trozo abajo de labio. Para tener una buena longitud de la barba, envolver la parte de las raíces con el papel de algodón que tiene mucho tenacidad, tome el nudo en la parte central del papel, pega con cola blanca donde que había excavado el agujero y con la aguja meter en el orificio, por último, recortar la longitud correspondiente.



Fig.153. Incrustando las barbas



Fig.154. Detalle

### V.2.15. Decoración

Además de la talla, la imaginería tiene otra faceta, y es la de los accesorios, como las coronas, ropas y objetos que describen las características de la deidad. Antiguamente estas eran realizadas por los mismos escultores, pero en la actualidad existen artesanos que se dedican a realizarlas de manera exclusiva.



Fig.155. Corona de diosa

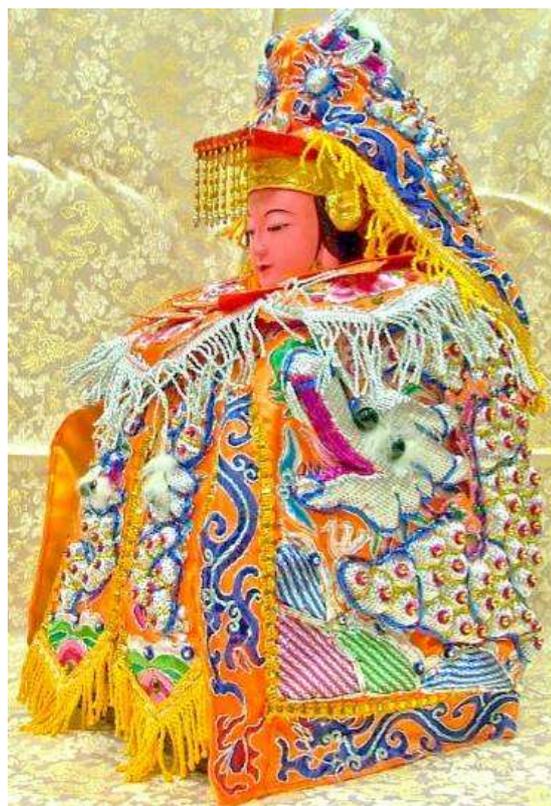


Fig.156. Túnica de diosa



Fig.157. Collar de oro para dios

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.16. Retiro de Lu-Pan

El “retiro de Lu-Pan” es una especie de ceremonia, que en la actualidad, es ignorada por la mayoría de la gente. Generalmente en el centro-sur de la Isla, así como la ciudad de Chiayi, se conserva esta tradición todavía. De hecho, este proceso tiene gran significación. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, Lu es el fundador de la carpintería, y los escultores adoran su virtuosidad técnica, por lo tanto quieren que Lu se encarne durante su creación. Pues, una vez acabada la obra, si el fundador sagrado no se aleja, el alma de la nueva deidad no puede entrar en la imagen. De ahí, la necesidad del retiro ritual. En la ceremonia, la gente prepara ofrendas, hace culto delante de la imagen con el metro Lu-Pan, que sirve como incienso, y agradece la ayuda espiritual del Maestro divino. Dicen que, con esto el proceso de espiritualizar la estatua podría llevarse a cabo con gran éxito. Y mientras tanto, tiene su sentido en otro aspecto el ritual, que se aprovecha para premiar a los escultores por su diligencia en la elaboración.



Fig.158. Ceremonia “Retiro Lu Pan”

### **V.2.17. Ceremonia de la “entrada espiritual”**

A veces este proceso también se realiza después de aplicar el barniz final. Cuando se completa la obra, hace falta una ceremonia de espiritualización, si no, es sólo un pedazo de madera. En primer lugar, se selecciona (o es designado por los dioses) un día y se practica el culto con incienso.

Se escribe el conjuro en papel amarillo, acompañado de incienso encendido, junto con una piedad pura, exenta de todas las ideas ajenas e intereses personales, se dibuja el abracadabra de una vez sin pausa, aunque se haya agotado la tinta.

En cuanto llegue el momento afortunado, se ponen las frutas y flores en el altar, así como se enciende el incienso, junto con el conjuro, pidiendo la encarnación del dios.

Quemar dicho papel amarillo, moviéndolo alrededor de la obra recién terminada y al mismo tiempo pronunciando el conjuro. El propietario pone la espalda de la imagen hacia arriba, y su cabeza hacia el sitio del altar reservado para ella misma, y mientras tanto el escultor conjura, poniendo los tesoros —siete joyas (oro, plata, cobre, hierro, perlas, ágata y jade), talismanes (moneda y avispa), cereales (arroz, frijol rojo, soja verde, sésamo, haba), hilos de cinco colores (de amarillo, rojo, verde, blanco y negro) uno por uno en el agujero de la figura, según reclama el propietario. Luego, se tapa el agujero con madera, y nunca se sacaran los tesoros.

El escultor sujeta la estatua, ahumándola con el incienso al cerrar el agujero.

Pone la estatua en el altar y quema la ofrenda argentaria al dios. Una celebración con petardos y tambores se tratarían de festejos más pomposos.

Normalmente, el proceso de espiritualización se realiza cuando se completa la mayoría de la producción, es decir, falta la decoración del hilo de barniz y la policromía.

Este es el momento cuando el propietario puede ver la obra semi-acabada, y también es cuando éste paga otra parte de los salarios. Generalmente la forma de pago consta de tres fases: un 40% en el comienzo del hachazo, un 30% en el proceso de espiritualización, y otro 30% en la entrega de la obra hecha.

Según los escultores y restauradores, al principio no era absolutamente necesario el proceso de la "entrada espiritual".



Fig.159. "Siete joyas"



Fig.160. Avispas



Fig.161. Preparativos para la ceremonia

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA  
V.2.17. Ceremonia de la entrada espiritual



Fig.162. Entrada espiritual después de policromar



Fig.163. Preparando la ofrenda argentaria al dios.



Fig. 164. Quemando la ofrenda argentaria al dios

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### V.2.18. Iluminar los ojos

Al terminar el producto, no puede convertirse en una figura adorable en seguida, hasta que se realice un rito denominado “iluminar los ojos”. En el templo, se pide a alguien de la jerarquía que presida la ceremonia sagrada.

Aparte de la manera oficial e integral, hay otro proceso más simple para llevar a cabo la ceremonia. Por ejemplo, un sacerdote taoísta o el escultor puede ser el practicante con un espejo pequeño, toma un nuevo pincel chino, untado de Cinabrio (puede ser sustituido por la sangre de pollo), escribiendo en el centro del espejo un conjuro, en la derecha los caracteres “Kai-Guan” (es decir, iluminación), y en la izquierda, “Da-Gi” (a saber, buena suerte) “BUENA SUERTE”; a continuación, puntea de forma simbólica en sus ojos, nariz, boca, oreja, manos y pies. Así está hecho todo el procedimiento. Aunque sea simple la pompa exterior, se pone de relieve como siempre la sinceridad



Fig.165. La escultura antes de la ceremonia



Fig.166. Pincel chino con sangre de pollo

## V. PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LA ESCULTURA

### V.2.17. Iluminar los ojos

interior. Por supuesto, es de igual importancia elegir un día afortunado, bien de acuerdo con la opción del dios, bien según el calendario lunar.

Otra ceremonia más compleja se presenta por los monjes o sacerdotes taoístas. Al madrugar, se lleva la estatua a la cumbre de una montaña, enfrente al oriente, y cuando el primer rayo del sol brilla en su cara, se puntean los ojos con el pincel de pigmento Cinabrio. Dicen que es el momento más vivo, cuando el albor inicia a asimilar el vigor cósmico de todo el día, así que hace la visión del dios más perspicaz, que puede penetrar desde el cielo hasta el infierno. El punteado en distintas partes del cuerpo tiene distintos significados: en el ojo izquierdo quiere decir saber el enigma divino; en el ojo derecho, versarse en la geografía; en la oreja izquierda, escuchar la voz populi; en la oreja derecha, examinar la veracidad de las palabras; en la nariz, tener olfato de sabiduría; en la boca, juzgar lo malo y lo bueno; en la frente, otorgar el alma; en los pómulos, otorgar la solemnidad; así como en el corazón, la espalda, las manos, los pies y las articulaciones. Una vez terminado, se pide que unos hombres lleven la imagen, pisando las brasas calientes,



Fig.167. "El paso de fuego"



Fig.168. Iluminar los ojos

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

esto es “el paso de fuego”, a fin de evacuar por completo los posibles espíritus malignos que se arraigan en ella, y después la coloquen en el altar para el culto. Normalmente, no se realiza este tipo de ceremonia pomposa si se trata de la escultura de menor tamaño del templo o la que se adora en casa individual.

Al término de la ceremonia, se ponen el pincel y el espejo al lado de la estatua. Después se encienden petardos, y se colocan las imágenes en el altar, esperando la venida espiritual de los dioses, para que desde entonces éstas gocen de más fuerzas sobrenaturales.



Fig.169. Al término de la ceremonia



Fig.170. Dios Ksitigarbha



Fig.171. San Bruno

---

## VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES



Como inicio de estas conclusiones y de una forma bastante genérica, podríamos decir que tanto en Sevilla como en Taiwán el rasgo más destacable común a ambas es la importancia que poseen las imágenes policromadas religiosas en el día a día de sus gentes. Es evidente que desde sus propios puntos de vista claramente diferenciados, partiendo de una religión monoteísta en el caso de Sevilla, en contrapunto de una politeísta como es la religión Taiwanesa, ambas sociedades han convertido a este tipo de tallas en el centro alrededor del cual se erigen tanto sistemas de organización ciertamente poderosos socialmente como gran parte de la cultura y las tradiciones de sus gentes.

Cuando los antropólogos observan una obra de arte no se centran en el nivel estético de ésta, lo realmente importante es la apariencia fenotípica en su relación con el sistema social que rodea a la obra, al artista y a aquel que la contempla; todos estos aspectos dotan a la creación artística de una dimensión humana que es interesante y necesario tener en cuenta, ya que al estudiar la obra podemos imbuirnos de aspectos como su ideología, las presiones culturales, los tabúes y, en resumen, cómo se enfrenta a la vida una sociedad. Del mismo modo al analizar una sociedad sin tener en cuenta sus creaciones artísticas es como estudiar un cuerpo celeste sin tener en cuenta las leyes de la física: nos daría una sensación de caos y aleatoriedad. El arte que crea una sociedad la define, permitiéndonos comprenderla desde puntos de vista que inicialmente nos resultarían inverosímiles de alcanzar.

*“La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia.” – Aristóteles.<sup>71</sup>*

La creación artística como método de transmisión de información, como forma de afianzar las tradiciones, como método de modificar las conductas de una sociedad, de crear relaciones inconscientes en los individuos, como método de

---

<sup>71</sup>. Aristóteles; 384 AC-322 AC. Filósofo griego.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

## VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

exorcizar sus miedos. Ya que el arte modifica a la sociedad tanto como ésta lo modifica a él.

*"El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma." - Bertolt Brecht.<sup>72</sup>*

Es por esto que desde este humilde trabajo de investigación hemos intentado integrar todos los aspectos que abarcan ambas sociedades, la sevillana y la taiwanesa, para poder comprender una parte tan importante en la relación entre sus ciudadanos como son las esculturas policromadas religiosas.

Una de las preguntas que surgieron cuando comenzamos a realizar este trabajo fue: ¿Por qué entre todas las posibles representaciones artísticas es la escultura policromada la que han elegido los creyentes de dos lugares tan distintos como símbolo de su fe?

En Taiwán debemos remontarnos a la China continental y a la introducción del budismo tras las dinastías Tang<sup>73</sup> y Song<sup>74</sup>. En este momento las esculturas son creadas para mostrar al creyente las leyendas que los dioses les han transmitido a través de la herencia oral.

Esto nos lleva a Taiwán ya que en esa época llegaron los primeros colonizadores, personas que venían del continente generalmente a causa de hambrunas y la sobrepoblación; estos emigrantes se encontraban desconectados de la gente que conocían, de sus tradiciones ancestrales, en una tierra que les era extraña y extremadamente agresiva, con terremotos y tifones de forma que su único nexo de unión con los antepasados y la cultura perdida era el compartir las creencias que ellos habían poseído. Acudían a aquellos dioses antiguos deseando que les protegieran en este nuevo y

---

<sup>72</sup> Bert (Bertolt) Brecht, nacido Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburgo, 10 de febrero de 1898 – Berlín, 14 de agosto de 1956), dramaturgo y poeta alemán.

<sup>73</sup> La Dinastía Tang (618 BC - 907 BC).

<sup>74</sup> La Dinastía Song (960 BC - 1279 BC).

peligroso hogar. Pese al retroceso que experimentaron las creencias folklóricas con la llegada de los japoneses, éstas se volvieron a fortalecer con la llegada de los nuevos inmigrantes del continente que vieron como unas creencias tan integradoras como las folklóricas podían ser vertebradoras de la nueva sociedad a erigir. En resumen, las creencias folklóricas son uno de los pilares fundamentales sobre los que se erigen la sociedad civil taiwanesa y la escultura, como centro en el que giran dichas creencias, su figura más evidente.

En Sevilla las imágenes están claramente definidas dentro del Catolicismo apostólico y románico. Su iconografía se centra en las figuras de santos y escenas que aparecen en la Biblia, de una manera tan rigurosa que prácticamente no ha cambiado en siglos; si esto es cierto en toda España, Andalucía tiene la peculiaridad de haber sido la última zona de la península conquistada por los reinos cristianos y ello, unido al esplendor tanto económico como militar del siglo de oro, su relativa cercanía cronológica con la expulsión de todo ciudadano no cristiano y la consiguiente necesidad de dejar patente la fe en todos los aspectos de la vida, llevó a un desarrollo de la imaginería que logró alcanzar altas cotas de perfeccionamiento y veneración.

Podemos decir que mientras la escultura policromada religiosa de Taiwán es de tipo “isleña” afectada por oleadas de inmigrantes que modifican su fisonomía, conjunto de creencias y técnicas constantemente, pero en otros momentos completamente aislada del resto, la de Sevilla es de tipo “continental” que tiene un desarrollo global con el resto del continente europeo pero crea estilos propios para diferenciarse del resto, ya que su producción rápidamente se dedica a exportarla tanto a América Central como a América del Sur. Un ejemplo claro es la gran cantidad de esculturas que del maestro escultor Martínez Montañés se han encontrado en Venezuela, Perú o Chile<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Angulo Íñiguez, Diego. *Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala*. Archivo Español de Arte, Madrid: 1947. pp 285-291.



### **VI.1. Comparación sobre las técnicas**

En el capítulo sobre las dos técnicas de talla lo que primero llama la atención es la divergencia a la hora de seleccionar las maderas. Mientras que en Sevilla la selección del material y el ensamblado inicial corre a cargo de carpinteros a los que acuden los imagineros, en Taiwán, debido en parte por los tabúes y rituales que envuelven el proceso de selección y preparación inicial, son los imagineros quienes se encargan de todo este proceso.

Existe una diferencia significativa en aquello que representa la escultura en Sevilla y en Taiwán: mientras que en Taiwán la escultura es la encarnación de la deidad y por consiguiente el proceso de talla es, en sí, un proceso “mágico” que está repleto de rituales y ceremonias simbólicas para transformar un trozo de madera en una parte del dios, en Sevilla, los creyentes (en principio) no consideran a la escultura como una encarnación del santo o Dios en la tierra, sino un vehículo con el que entrar en contacto con el verdadero poder sobrenatural. Esto, que parece poco significativo, transforma el proceso escultórico en una pura producción, en la que la única justificación de los pasos a seguir es la perfección del resultado final.

### El Procedimiento

Sevilla	Taiwán
	Selección de la madera*
	Selección de un día afortunado*
	El iniciación de hachazo*
Boceto	
Embón	
Saca de puntos	Esbozar, configurar el molde crudo
El desbastado	Configurar el molde crudo
La talla	Formalización
Pulir los dedalles	Pulimento (proceso de finalización)
Ensamblaje	
Entelado	Pegar el papel del algodón
Estucado	
<ul style="list-style-type: none"> <li>┌ Pulimento</li> <li>└ Lacado</li> </ul>	
Embolado	Capa de bol
	El hilo de laca
Dorado y Plateado	Dorado
Policromado	Policromado
Estofado	
Graneado	
Las encarnaciones	Encarnadura
La pátina	
Poner los postizos	Los postizos
	Retiro de Lu-Pan*
	Iluminar los ojos*
	Ceremonia de la “entrada espiritual”*
* procesos rituales	

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Tanto en Taiwán como en Sevilla se realiza la talla del molde crudo a partir de partes del cuerpo, pero con una salvedad ya que mientras que en Sevilla para la cabeza se utiliza, generalmente, una pieza independiente de madera, para facilitar el proceso escultórico de una parte tan sensible como es la cara y para facilitar la colocación de los ojos y postizos, en Taiwán, debido a las creencias, la cabeza debe de formar parte del tronco principal de la escultura; también la talla de esta parte del cuerpo es de las últimas partes a realizar en el proceso de talla. La razón es que si tiene rostro el espíritu de la deidad comienza a penetrar en la escultura y no es “educado” tallar el cuerpo posteriormente por razones escultóricas propiamente dichas.

Una técnica común entre Sevilla y Taiwán es el refuerzo con gasas de algodón de las esculturas. En Sevilla tras ensamblar las distintas partes de la escultura el imaginero refuerza las costuras con gasa de algodón o tela de lino junto con cola blanca diluida. En Taiwán, pese a no ser un proceso tan extendido como en Sevilla y pese a que las esculturas se realizan de una única pieza, existe prácticamente la misma técnica, es decir, se refuerzan las zonas más sensibles de la escultura con papel de algodón o papel de plumaje de pollo proporcionando de esta manera elasticidad y espesor.

A la hora de hacer las articulaciones observamos que en Taiwán la mayoría de las imágenes son realizadas en una única pieza sin posibilidad de movimiento, mientras que en Sevilla se crean uniones móviles en las articulaciones y de esta forma poder cambiar los ropajes e incluso la posición de la figura.

Las técnicas de estucado sevillano es básica para realizar la policromía como se entiende en Sevilla, facilitando la fijación del bol; en Taiwán, en cambio, no se utiliza el estuco ni ningún material sustitutivo directamente sino que tras la configuración de todo el cuerpo de la escultura, es recubierta con bol amarillo, y tras el pulido, se transforma en la base para las láminas de oro. Por lo tanto el bol amarillo de Taiwán proporciona una función doble comparándola con el de Sevilla, tanto la de dar volumen sobre la madera como la de ser sustrato

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES  
VI.1. Comparación sobre las técnicas

receptor del dorado; además, por norma general, los adornos y la vestimenta en las imágenes religiosas taiwanesas no se realizan en estofado como en Sevilla, sino que se añade posteriormente sobre el bol la laca de hilo, provocando que sea mucho menos necesario un sustrato que cubra la talla y sobre el cual imprimir o crear los dibujos, como pasa con el estuco. De todas maneras, el espesor del bol es mucho mayor en la escultura policromada taiwanesa que en la sevillana.

Tanto los imagineros taiwaneses como los sevillanos poseen técnicas en las que el dorado es la pieza principal en la decoración de las ropas y túnicas. En ambos países se utiliza la técnica del dorado en aceite, en Taiwán usan aceite de Tung, pero cada artista lo aplica en proporciones propias y generalmente secretas, mientras que en Sevilla se utiliza aceite de linaza y también utilizan la técnica al agua, que actualmente no se utiliza en Taiwán. Otra diferencia es la especialización de los orfebres o los doradores ya que en Taiwán estas figuras no existen, por lo que todo el proceso es realizado por los imagineros; en Sevilla, sin embargo, y sobre todo gracias a la facilidad de acceso a técnicas y procedimientos han alcanzado una especialización y refinamiento en sus técnicas difícilmente superables.

El tema del estofado ha sido tratado anteriormente, pero merece profundizar más; mientras que en Sevilla la utilización del estuco y su facilidad de manipulación ha desarrollado multitud de técnicas y posibilidades al poder deprimir o elevar ciertas zonas de la escultura a voluntad creando volúmenes, en Taiwán la única técnica

extendida es la del estofado de hilo de laca, técnica que, pese a poder crear multitud de dibujos y formas, se encuentra limitada por el tabú de

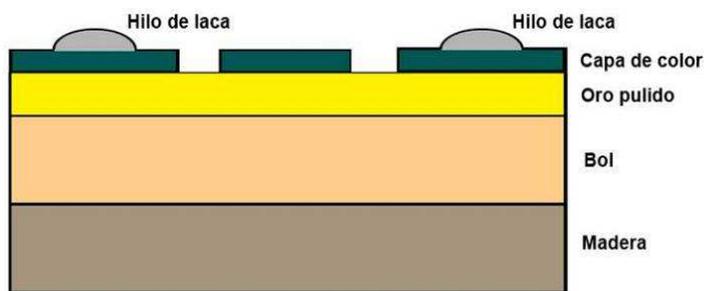


Fig.172.. Estofado de Taiwán

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

raspar, golpear o perforar el cuerpo de la deidad.

En Taiwán, pese a que antiguamente se utilizaban pigmentos al agua mezclados, principalmente, con cola de hueso, confiriendo un aspecto más realista a la talla, en los últimos años existe una vertiente escultórica que usa pigmentos sintéticos más resistentes y de tonos más artificiales que destruyen todo el realismo de la imagen, llegando a utilizar pinturas propias de la automoción.

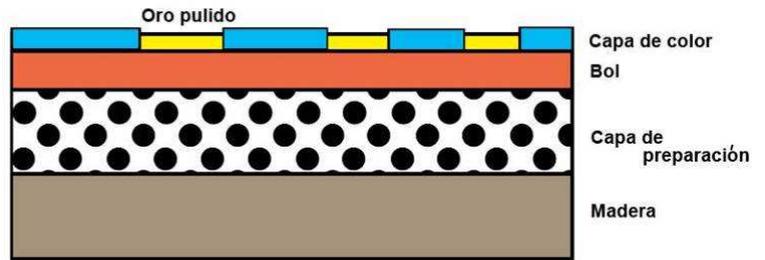


Fig.173. Estofado de sevilla 1

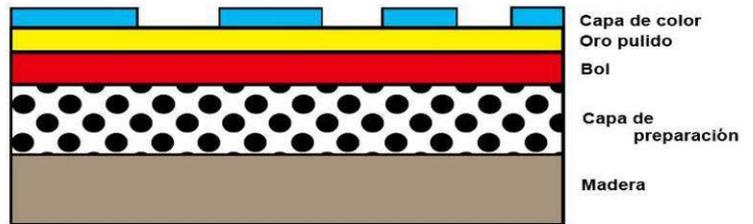


Fig.174. Estofado de sevilla 2

Sobre el dibujo del estofado, en Sevilla los imagineros usan dibujos de plantas, ramas, hojas y flores sobre rojo, azul, blanco y negro, que a su vez están superpuestos al dorado que también puede ir esgrafiado resultando bases de puntos, líneas y otros elementos y formas.

VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES  
VI.1. Comparación sobre las técnicas



Fig.175. Dibujo de estofado 1



Fig.176. Dibujo de estofado 2

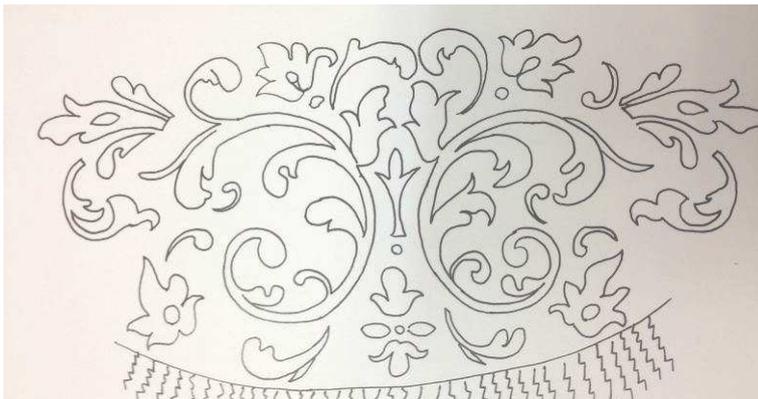


Fig.177. Dibujo de estofado 3

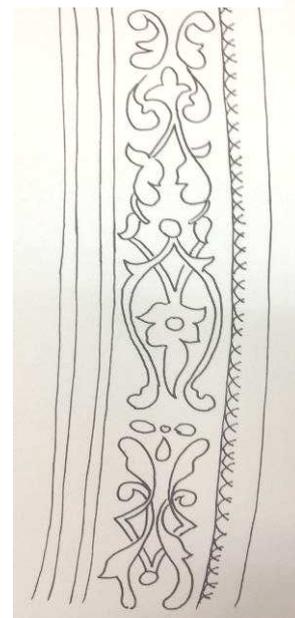


Fig.178. dibujo de estofado 4

En la escultura de Taiwán el dibujo denota la distinción de clases sociales: el Emperador de Jade lleva la Toga de Nueve Dragones ya que, según la creencia general, sólo los monarcas tenía derecho a poner en sus vestidos este dibujo; el número de los dragones bordados en los ropajes de los marqueses debe ser siempre menos de nueve, inferior al del Emperador, y se conocen sus vestidos comúnmente como Túnicas de Boas.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

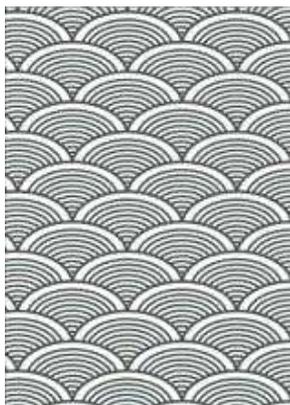


Fig.179. Las ondulaciones del agua



Fig.180. El dibujo de fénix



Fig.181. El dibujo de dragón

Aparte se emplea el retrato de nubes en la parte superior del bordado principal, y se sirve de símbolos del agua ondulante en la parte inferior o en el regazo

El uso del dragón, del fénix o las ondulaciones del agua, no sólo se emplea por su connotación simbólica, sino que también forma un mundo microcósmico, dentro del cual cada elemento se localiza en su posición adecuada y goza de su razón de existencia.

Existe una diferencia significativa sobre el uso del color en ambas tradiciones, ya que mientras en la taiwanesa el color es una herramienta simbólica primordial que describe la leyenda del dios, utilizando para ello conceptos como yin-yang-wu-xing (la teoría de los cinco elementos naturales y sus interrelaciones en los que cada uno posee un color, el ocre a la tierra, el verde al agua, el bermellón al fuego y el negro a la madera). En Sevilla no existe esta utilización del color más que para aumentar el realismo de la talla que representa un momento concreto en la vida del representado, ya sea haciendo que el cristo crucificado tienda al color verde ceniza por la proximidad de la muerte o la virgen el color blanco por la palidez propia de la angustia por la muerte de su hijo.

## VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

### VI.1. Comparación sobre las técnicas

En Sevilla el caso es completamente distinto pues se persigue la perfección a la hora de dotar de humanidad a la imagen, con tonos realistas y acabados propios de la simulación cinematográfica, con sensación de movimiento, llegando incluso a patinar la escultura tras aplicar el barniz para aumentar el realismo.

Tanto para las tallas en Taiwán como para las de Sevilla existen artesanos que se encargan de realizar los accesorios y las prendas tales como coronas, bastones, capas, etc... por lo que, por norma general, no es parte del proceso creativo del imaginero.

Como hemos visto anteriormente, muchas de las diferencias entre las técnicas escultóricas que se practican en Sevilla y en Taiwán vienen de los diferentes conceptos que de la talla se tienen en los dos lugares. Los taiwaneses consideran que el dios vive dentro de la talla, que forma parte de su esencia incorpórea y por consiguiente el proceso creativo se encuentra lleno de tabúes y rituales que proporcionan un significado propio a cada paso dado. Sin embargo en Sevilla el mismo concepto de que la talla no forma parte de Dios provoca que se puedan aplicar procesos escultóricos con tradiciones mucho menos estrictas y sin casi tabúes; esto no quiere decir que, una vez terminada la talla, el tratamiento que los fieles proporcionan a esta, no dé a entender que algunos sí consideran a la imagen como una prolongación del santo o la divinidad en la tierra.

## VI.2. Sistema de transmisión de los conocimientos

Tanto los imagineros taiwaneses como los sevillanos practicaban en la antigüedad el mismo sistema de transmisión en sus artes ya que se consideraba un tipo de herencia familiar, pues o bien se integraba el aprendizaje en la familia como uno más o directamente era familiar directo desde un principio. Un ejemplo extremo es la escuela Zhang, en Taiwán, donde hasta hace pocos años era impensable que nadie fuera de la familia directa, y de la rama masculina de esta, aprendiera las técnicas escultóricas de dicha escuela. Este sistema de aprendizaje ha causado grandes restricciones a su desarrollo, provocando que técnicas y estilos se perdieran con el paso del tiempo.

A finales de la dinastía Ming<sup>76</sup> y principios de la Qing todos los artistas imagineros que existían en la isla procedían del continente chino y fue entonces cuando comenzaron a asentarse en la isla y empezaron a difundirse sus técnicas por ella. Liu Wenshan realiza una descripción muy viva del proceso de aprendizaje en esa época:

*“Los escultores religiosos en Taiwán, en general, ellos mismos enseñan a sus aprendices [...] En la trayectoria de aprendizaje, los alumnos forman parte de la familia del maestro, viviendo, comiendo y trabajando juntos. De hecho, el maestro no prepara materiales ni procesos específicos para su didáctica, sino que deja a sus aprendices que se dediquen a las tareas auxiliares o trabajos secundarios[...] Los aprendices deben depender de su propia perspicacia y diligencia para asimilar las artes, experimentando el sentido de la labor en la vida cotidiana, y con la práctica, confirman los conocimientos que han vistos y han oído, a fin de ampliar sus horizontes y versarse en las técnicas, así como*

---

<sup>76</sup>. Dinastía Ming fue la penúltima dinastía china, que gobernó entre los años 1368 BC -1644 BC.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

*penetrarse del espíritu de tallar las estatuas religiosas... es una unión de la vida y el aprendizaje[...] En suma, el trabajo de elaborar estatuas es una acumulación de la tradición folklórica y las experiencias artísticas.”<sup>77</sup>*

En Sevilla, y tras la edad media, comienza un florecimiento de la imaginería que obliga a organizarse en gremios, los cuales controlan mediante contratos desde cómo puede realizarse un contrato, hasta el precio, pero también desde el número de aprendices que puede tener un maestro hasta cuándo dicho aprendiz se transforma en maestro. Pese a esto, es la convivencia con el maestro lo que proporciona al aprendiz la posibilidad de aprendizaje; dicha convivencia suele comenzar por cercanía familiar entre ambos y si no es el caso, al convivir el aprendiz en el taller y hogar del maestro la relación se torna casi como la de padre-hijo.

*[...] escoger si se puede el maestro muy práctico en ejecución y amigo de enseñar con todo amor, y que emplee su siempre en obras grandes y de grande magnificencia, y que no se oculte sus obras, sino que libremente se vea su manejo, que de esta vista nace estudioso gran comprensión y desengaño.<sup>78</sup>*

En cuanto al método de formación, éste era directo, a través del trabajo. El aprendiz debía ayudar en todo lo posible al maestro e intentar acceder a los conocimientos mientras el maestro creaba sus obras, con lo que el tiempo de aprendizaje dependía mucho de la pericia y capacidad del aprendiz así como de la paciencia y deseo de enseñar del maestro.

---

<sup>77</sup>. Liu Wensan. *Arte escultura religiosa Taiwanesa*. Taipei: Artistas, 1980. p.69.

<sup>78</sup>. Martines J. *Discursos practicables del nobilísimo*. Arte de la Pintura, Madrid: Ed. Akal.1988. p.120.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Este sistema tradicional de formación es común entre Taiwán y Sevilla ya que podemos decir que es el método de enseñanza más universal que existe. En Sevilla y gracias a la organización en gremios se encontraba ligeramente más controlado que en Taiwán, pero prácticamente todo dependía de una buena relación maestro-aprendiz.

En Sevilla y tras el desmoronamiento del sistema organizativo en gremios se pasó a unos métodos de estudio mucho más institucionalizados y normalizados. Se crearon las instituciones académicas de las artes, donde se enseñaban las técnicas básicas y el conocimiento se transmitía libremente. Con esta revolución aparecen nuevos materiales, métodos organizativos, nuevas técnicas y muchas otras que se redescubren enriqueciendo las tallas. También aumenta la competencia al no poder controlar el número de maestros entre los propios imagineros.

Fruto del cambio social que trajo la industrialización, los métodos tradicionales de enseñanza se resintieron y la educación reglada hace su presencia en la sociedad Taiwanesa. Allí todos los jóvenes tienen que estudiar y ya no se veía con buenos ojos que el aprendiz pasara su adolescencia y parte de su edad adulta para formarse en técnicas antiguas alcanzando tras muchos años una profesión que no proporciona tantos beneficios como otros empleos. Los estudios universitarios no recogen estos conocimientos y si un estudiante desea continuar sus estudios más allá de los obligatorios tendrá que elegir otra titulación. A causa del aumento en el nivel de vida general del país los estudiantes no pasan a convivir con su maestro, el cual le proporcionará comida, vivienda y pasará a formar parte de su familia, lo que ha acabado con la relación de confianza que existía maestro-aprendiz hasta convertirse en meras "tutorías" en las que el aprendiz recibe una formación más o menos práctica: es esta falta de contacto constante la que ha llevado a que exista una falta importante de conocimientos en cuanto a la cultura tradicional de la siguiente generación de maestros, lo que nos conduce de nuevo al problema de los beneficios inmediatos. Porque el aprendiz ve cómo otras profesiones

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

consiguen más dinero en menos tiempo mientras que él debe pasarse entre 6 y 8 años de estudiante y sólo unos pocos se transforman en verdaderos maestros.

Otro de los problemas a los que se está enfrentando la imaginería en Taiwán proviene de la mecanización. Para obtener mayores rentabilidades no se utilizan métodos artesanos para realizar los ídolos. Mediante sistemas mecánicos, generalmente en fábricas chinas, realizan trabajos en serie a muy bajo precio y relativamente baja calidad con los cuales el maestro imaginero no puede competir. Todos estos problemas están llevando a la escultura policromada taiwanesa a un punto de inflexión histórico en que se juega su diversidad de técnicas, estilos y su belleza estética.

En Sevilla, como hemos dicho antes, cuando los gremios perdieron su poder, comenzó un lento pero paulatino trasvase de conocimientos entre los maestros imagineros y las universidades, lo que ha permitido conservar muchas de las técnicas y métodos artesanales de producción; esto se ha llevado a cabo gracias al cambio de mentalidad que se produjo en los artesanos que cedieron muchos de sus conocimientos en pos de una mayor expansión de su arte.

La resistencia de los maestros taiwaneses a mostrar sus técnicas es legendaria: se denomina “el secreto único” e incluso no se traspasaba directamente a los aprendices, sino que tenían que intuir el conocimiento por las aptitudes del maestro y la convivencia con él. Por supuesto los secretos no se revelaban a desconocidos. Esta aptitud continúa hoy en día y ha provocado que se pierdan conocimientos; un ejemplo claro es la escuela Zhang, máximo exponente de la tradición de heredar los conocimientos entre los hijos varones, que ha desaparecido prácticamente en su totalidad. Tan sólo quedan las esculturas que realizaban y mediante su estudio podemos suponer cuáles eran sus técnicas. Todo esto unido a algunos maestros de otras disciplinas, que han sobrevivido y que recuerdan haber observado cómo ciertos maestros realizaban las técnicas escultóricas de esta escuela.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

### VI.3. Alternativa y fuentes de materiales

Tanto en Sevilla como en Taiwán las herramientas y los materiales han sufrido gran cantidad de cambios con el paso del tiempo, algunos provocados por el descubrimiento de nuevos materiales, otros por la escasez de aquellos más comunes en la antigüedad y por supuesto, los derivados de la utilización de materiales, antaño exclusivos, para su uso en múltiples aplicaciones.

Tradicionalmente el escultor al tener un encargo se disponía a buscar el material principal, la madera, de aquellos bosques que rodeaban su lugar de trabajo -las dos zonas tenían grandes recursos forestales-; pero en el caso de Sevilla, tras la época medieval, los bosques fueron menguando y tanto los imagineros como los constructores de retablos y catedrales, necesitaron importar madera de otras zonas, principalmente pino del norte de España y Europa. Luego, tras el descubrimiento de América y la normalización de las relaciones comerciales se comenzará a importar madera como la caoba o la cedrela.

El proceso histórico se ha repetido en Taiwán ya que inicialmente se utilizaban maderas como el alcanfor que se encontraban fácilmente por la isla. Taiwán continúa poseyendo recursos forestales naturales, pero, con la intención de protegerlos, el gobierno ha prohibido su explotación comercial; de esta manera, en la actualidad, casi toda la madera es importada desde el sudeste asiático y esto ha impactado sobre las tradiciones escultóricas ya que, si antiguamente el imaginero se desplazaba al bosque y seleccionaba un árbol que, tras los rituales pertinentes, era talado y dejado en un lugar adecuado para secar, al necesitar importar la madera este proceso se ha dejado, en la mayoría de los casos, en manos de un carpintero al que el imaginero debe acudir.

Muchos de los materiales secundarios como las colas, que antes exigían conocimientos de química y procesos complejos para su obtención, además del tiempo necesario para su preparación (como hervir los huesos para extraer la

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES  
VI.3. Alternativa y fuentes de materiales

gelatina), en la actualidad se ha normalizado el uso de estos materiales y se han generalizado para otras actividades. Gracias a todo esto tanto en Taiwán como en Sevilla son fácilmente accesibles por el imaginero estos productos ya refinados y preparados para su utilización inmediata.

#### IV.4. Valor artístico y valor espiritual

Una de las diferencias más claras entre las dos tradiciones de imaginería es la interacción entre el creyente y la obra. En Sevilla el valor estético de ésta es tomado en consideración constantemente y sus creadores son personajes conocidos y respetados. Podemos ver un gran número de escritos que discuten sobre el estilo estético de los escultores y hacen énfasis en la belleza y la espiritualidad de la talla religiosa como método de entrar en contacto con la majestad divina a través de la perfección en las tallas aumentando la sensación emocional de los creyentes.



Fig.182. Procesión de Semana Santa, Virgen de la Macarena

En Taiwán, en cambio, el valor estético de la obra no es tan importante ya que las creencias folklóricas son extremadamente prácticas, pues para el creyente la única razón para venerar a una deidad es que sus ruegos sean satisfechos, no creen en las deidades como entes externos, creen en el poder de éstas para influir en su vida cotidiana. Siguiendo esta lógica cualquier deidad puede ser “consultada”, a cualquiera se le puede rendir culto y cualquier objeto que dé pruebas de poseer poder es una deidad, no importa si esa deidad se encuentra encarnada en el tronco del árbol mas antiguo de la ciudad, en una figura bellamente tallada, en una roca que se encuentra sobre la colina o en el

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES  
IV.4. Valor artístico y valor espiritual

cadáver de un desconocido. El único requisito es que los ruegos del creyente sean escuchados y atendidos. Esto provoca que los imagineros no sean tan respetados o ni siquiera recordados y así se desconocen los autores de muchas tallas e incluso los métodos de restauración de éstas en muchos casos son irrespetuosos o se acepten las tallas realizadas mecánicamente en China y pobremente acabadas.



Fig.183. El culto al Árbol, Taiwán

Tan sólo en los últimos años se han levantados voces que reclaman el valor estético, artístico y cultural que la imaginería taiwanesa se merece y comienzan a exigir ciertos niveles de atención para con el patrimonio artístico-histórico de la isla, comenzando por su estudio y su preservación.



Fig.184. El culto a la piedra

En la actualidad existen varios proyectos que desean transformar la figura del imaginero, generalmente en la sombra para de esta manera preservar un arte y unas tradiciones que podrían desaparecer.

Lo cierto es que la veneración Sevillana a la belleza de las tallas y a su valor artístico e histórico va más allá incluso, llegando a encontrar situaciones en las que una imagen es más reverenciada no sólo por representar un tema religioso

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

en concreto sino por poseer ciertas características, ciertos rasgos impropios de la época en que se talló o por tener mayor antigüedad que otra. Por todo esto en Sevilla los imagineros y su maestría creativa refuerzan la experiencia religiosa, compitiendo entre sí las hermandades por cuál es la más antigua o mejor conservada su talla, lo que nos ha permitido conservar gran cantidad de información de dichas tallas, sus creadores e incluso, su historia personal.

Todas estas cuestiones pueden hacernos pensar en que, para ciertos creyentes, las imágenes tienen poder por sí mismas e imbuyen con ese poder al imaginero que las creó, convirtiéndolo en, prácticamente, un iluminado.

Pese a que ambos grupos de imagineros intentan imitar la naturaleza y la vida para crear sus obras, las diferencias en la forma de entender las religiones entre Taiwán y Sevilla, provocan que la imaginería taiwanesa tenga mucha menos variedad en cuanto a los motivos religiosos, ya que el imaginero en Taiwán se centra únicamente en la creación de las imágenes de deidades.

En Sevilla, sin embargo, además de las imágenes de santos, ángeles y Marías, las obras escultóricas se completan con personajes históricos de la Biblia, por no hablar de los retablos, cuyo concepto religioso no existe como tal en Taiwán. Esta variedad en la creación artística es causa, entre otras cosas, de que los imagineros sevillanos tengan un grado de especialización más alto que los taiwaneses, y existan profesionales que rodeen a estos como carpinteros que ayudan en el ensamblaje, doradores que se centran tan sólo en el dorado (aunque en algunas ocasiones también realicen el estucado y demás tareas relacionadas). Esta división del trabajo tan meticulosa está documentada desde antiguo y un ejemplo de ello son los documentos que muestran cómo Francisco Pacheco ayudó a policromar las esculturas de Juan Martínez Montañés.

### **VI.5. Artesanía tradicional y el eterno debate estético**

En diversos escritos se considera la escultura policromada religiosa como un arte menor ya que se encuentra cautiva de la religión, con una temática reiterativa y un estilo muy estático, pero lo que parecen obviar estos documentos es que la creación artística persigue la perfección y el único método conocido para alcanzar ésta es la repetición. Es cierto que los temas se repiten, pero esto sucede igual en el resto de obras de arte.

*“Un artista copia, un gran artista roba” - Pablo Picasso*

El sentido de la escultura policromada religiosa es eminentemente práctico, en el sentido de que explota una necesidad de la religión, que ha creado un mercado amplio para los productos creados, siempre que se mantenga dentro de los cánones preestablecidos. Este es el eterno dilema entre innovación artística y rentabilidad económica en que todo artista debe moverse, sólo que para la escultura religiosa el dilema es mucho más claro, simple y antiguo.

### VI.6. La sociedad civil del siglo XXI: crisis y punto de inflexión

Los materiales y herramientas que rodean a la escultura policromada han evolucionado de manera exponencial durante los últimos años. Pocos son los escultores sevillanos que no utilizan maquinaria para hacer el molde en crudo a partir de un modelo en terracota y estas innovaciones han acelerado el ritmo de producción de las imágenes. Prácticamente todos los procesos escultóricos podrían automatizarse, lo que deja a los artistas en una situación donde peligra su supervivencia.

En Taiwán el cambio ha sido más intenso porque la sociedad en general se ha beneficiado de la producción industrial en los últimos años y esta se ha asentado en todos los aspectos de la vida taiwanesa. Debido a la falta de materias primas y la necesaria importación del exterior ha llevado a una dicotomía ya que las fábricas chinas que producen directamente la talla del dios han conseguido bajar los precios hasta el punto que el coste-beneficio de transportar la madera y tallarla es excesivo comparándolo con la compra de las tallas manufacturadas de manera industrial.

En los últimos años han surgido talleres en los que se importan las tallas ya terminadas desde china y, sobre estas, se realiza la policromía.

Al realizar este trabajo de campo en Taiwán hemos constatado que el número de artesanos



Fig.185. Escultura religiosa de fábrica China

## VI. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

### VI.6. La sociedad civil del siglo XXI: crisis y punto de inflexión

que continúan utilizando los métodos tradicionales es extremadamente limitado ya que, muchos, han optado por el método más rentable de importar la talla manufacturada.

Sevilla no es ajena a esta nueva irrupción de materiales de factura industrial, ya que las esculturas realizadas en escayola, resina sintética o imágenes de importación china han hecho su aparición hace relativamente poco, copando en gran medida las necesidades de las familias que no pueden costearse una talla artesanal; por ello, la principal fuente de financiación para los imagineros continúa siendo las hermandades y la iglesia, ya que éstas se preocupan más por un elevado nivel estético y, pese a existir esculturas de manufactura industrial, los artesanos imagineros sevillanos no se han resentido tanto como los taiwaneses.

La verdadera amenaza para la imaginería tradicional sevillana tiene factores muy diferenciados con respecto a la taiwanesa. Durante los últimos años ya circulaba entre los maestros imagineros la sensación de que aquellos aprendices que acudían para aprender el oficio no terminaban la formación y se apresuraban a crear su propio taller demasiado pronto. A esto hay que unir la crisis económica que lleva varios años atenazando Sevilla y que ha llevado a la reducción del gasto en la adquisición de nuevas tallas, porque claro es, una escultura policromada realizada artesanalmente cuesta tiempo y trabajo, lo que se refleja en el precio.

En la actualidad no sólo ha disminuido la demanda en esculturas de grandes dimensiones, sino que muchos acuden a escultores más jóvenes e inexpertos, que trabajan por un precio más reducido, pero que no poseen la experiencia ni los conocimientos de los maestros imagineros, lo que ha provocado una guerra de precios.

Ahora con las nuevas tecnologías de la comunicación y la información se consigue expandir a través de la red las áreas de mercado de los productos

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

artísticos y adquirir nuevos conocimientos y materiales para mejorar la calidad del trabajo. Después de realizar las entrevistas con muchos de los escultores, sobre como extender el mercado por la redes sociales, sin duda todos están de acuerdo en su utilización, ya que pueden directamente beneficiarse en la forma de afrontar el mercado y dar cabida a la expresión creativa, naturalmente sabiendo que todas estas formas actuales de comunicación y distribución, afectan a la conciencia y la percepción del comprador.

Si ahondamos un poco en la realidad actual y nos fijamos en la forma de vida de este momento, en la que todo debe ser consumido lo mas rápidamente posible, y ello a su vez lo relacionamos en el contexto histórico del que hemos estado hablando, con unos oficios en los que unos artesanos intentaban realizar con su obra una aproximación de las personas hacia algo que estaba en los más profundo de las propias y ajenas necesidades humanas, quiero reivindicar la necesidad de fomentar, apoyar, e incluso ensalzar el oficio de imaginero, en aras de una mayor humanización de nuestra vida y como antídoto para salir al paso de la homogeneización impuesta por el consumo.



## VI.7. Final

Como punto de partida, deseamos hacer hincapié en la importancia que ha tenido la escultura en la historia de la humanidad, desde la venus prehistórica hasta la Venus de Milo, ejemplos de hitos plásticos entre los muchos que siempre han creado a su alrededor un mundo artístico en el que, movido por las variadas técnicas de creación artística, han unido a la humanidad en el asombro y amor por la belleza.

Es precisamente este asombro y amor por la escultura lo que nos movió a realizar esta tesis doctoral y en concreto nuestro deseo por ahondar más en los conocimientos sobre la escultura policromada, tanto la taiwanesa como la sevillana, para llegar a comprender cómo evoluciones tan distanciadas en lo geográfico, social, político y cultural podían afrontar los retos comunes a una creación artística de esta envergadura.

Durante el desarrollo de esta tesis me he encontrado en multitud de ocasiones impotente, abrumada ante la cantidad de información que deseaba transmitir pero que no podía ser canalizada adecuadamente, sobre todo por las trabas con las que me encontraba para conseguir documentar tanto los métodos de trabajo como siquiera las herramientas mismas utilizadas en mi país natal, Taiwán. Pero lo que más he sentido y continúo sintiendo es una sensación de apresuramiento, como la que percibe el que está seguro de que si no captura la instantánea del amanecer este desaparecerá para siempre.

Espero que este trabajo sea como una ventana a la que futuros investigadores e imagineros se asomen, tanto para continuar con mi trabajo como para comprender que existen otros planteamientos en cuanto a materiales y técnicas escultóricas, porque precisamente el conocer métodos escultóricos y formas de pensar distintas no es sino el primer paso para lograr innovar, perfeccionar y enriquecer el extenso campo de la imaginería.



## ANEXO1

### 1.1 El panteísmo en Taiwan

La característica principal es que todas las cosas tienen espíritus, desde los objetos hasta los fenómenos naturales. Al no considerar a ningún dios todo poderoso, cuantos más dioses te concedan su favor mejor se solucionará el problema. Bajo esta circunstancia, por supuesto, también aceptan la concepción del politeísmo, del que se deriva la adoración de la naturaleza, por ejemplo, al dios de la Tierra<sup>78</sup>, al de las montañas, al Emperador de Jade<sup>79</sup>, que es el dios de los Cielos, al de los vientos, al de las rocas, al de los árboles, al de las puertas, el de las camas. Si se les rinde homenaje y respeto, la gente obtiene su ayuda, pero, si no les rinde homenaje o no se les tiene el debido respeto, pueden acarrear graves daños.

Un tipo de culto distinto es el que corresponde a los espíritus, que son las almas de los difuntos, muchos de esto son personajes famosos, caracterizados por su misericordia, fidelidad, ingenios o valor, cuando estaban vivos y tras su muerte, se subliman en deidades, protegiendo a los vivos.

Aparte de los rasgos sobrecitados, que abarcan los sobrenaturales, morales y panteístas, la Creencia Folklorica no es si no una mezcla entre las ideas de varias religiones, distintos pensamientos éticos, magia y otros, es por esto que, generalmente, se muestra una impresión de características poco claras, entre las que no se distinguen la fe taoísta, la confucianista o la budista.

---

<sup>78</sup>.Es uno de los dioses más populares en Taiwán, al estar muy relacionado con la vida cotidiana y económica de la gente, en comparación posee más creyentes, que otros dioses.

<sup>79</sup>.El Emperador de Jade es el soberano de los Cielos según la mitología china, y es uno de los más importantes dioses del panteón taoísta. Del mismo modo que los emperadores terrenales de China, el de Jade gobierna los cielos y la Tierra, y su corte, formada en su totalidad por dioses, controlan todos los aspectos de la vida humana.

Respecto a la clarificación de creencias folklóricas, existen por lo menos tres géneros según las formas del ritual, que son los siguientes: el culto público, el culto en sectas y el culto a la hechicería.

El culto público consiste en ceremonias conmemorativas generales, sea en comunidades locales, en que la gente celebra ritos, a la Tierra, a los Cielos o a los espíritus, o sea en organismos formados por creyentes en cierta deidad, consiste básicamente en reunir a los vecinos de un distrito, en nombre de cierto dios

Secta de creencia es una congregación religiosa que tiene su credo y jerarquía propia. Un ejemplo sería la Yin Kuan Dao

El culto a la hechicería se enfoca mas en el individual que cree en las deidades, espíritus, augurios, Fon-Shui, exorcismo, magias y otros, consiste en rituales que el individuo realiza para pedir buena suerte para sí mismos y solucionar sus propios problemas. Podemos decir, que la creencia de la hechicería es utilitarista.

De esta manera podríamos decir que el culto público es la medula de creencias folklóricas, es decir, el adorar en grupo es el origen y el valor de creencia folklórica, en la que los taiwaneses expresan una conciencia común de toda la comunidad. En cambio, el culto a la hechicería es solo una parte complementaria de la creencia folclórica. Ambos están tan arraigados que se relacionan estrechamente con la vida cotidiana.

Las Creencias Folklóricas Taiwanesas son tan variadas que dependiendo de la etnia, el nivel social o directamente de la familia que proceda, así se realizan los rituales de una manera o de otra, adorando a uno u otro dios o directamente creyendo en dioses distintos.

Como ya hemos dicho antes, las creencias folklóricas son muy difíciles de ordenar dada su capacidad para mutar, pero no es así en cuanto al culto público se refiere, los templos, como lugares de rituales comunes, son

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

fácilmente distinguibles y por lo general se suelen clasificar entre los siguientes tipos, los que idolatran la naturaleza, los del maleficio, los taoístas y los budistas, generalmente estas diferencias no es tanto en los comportamientos alrededor del culto, sino sobre a que tipo de dioses rinden culto.

Y entre estas tendencias, son más populares la de idolatría a la Naturaleza y la del maleficio. En el de la naturaleza se adoran el Emperador de Jade, el Dios de la Tierra, el de la Piedra y el del Árbol; en la del maleficio además de a los dioses anteriores, en altares individuales, se adoran las fantasmas en panteones locales. Ambas comparten una particularidad en común, que sus templos son de un tamaño menor.

Por un lado, la idolatría a la Naturaleza empezó en la época antigua, en que formaba una parte de la costumbre de conmemoración en la Corte. después, el pueblo la adoptó como propia para agradecer al cielo y la naturaleza. Por otro lado, el motivo de desarrollar la creencia en el maleficio está basado en evitar las perturbaciones que los fantasmas hacen en la vida cotidiana del creyente, y se transformaba poco a poco en una súplica muy práctica y profana.

Y en segundo lugar se encuentran los descendientes del taoísmo, que abarca el culto popular a los Marques en el sur litoral, las deidades del taoísmo y los patrones del pueblo, estos templos son muy distintos de los templos de la idolatria a la Naturaleza y los de maleficio, tienden a ser muy amplios y con gran número de creyentes, generalmente se transforman en los centros neurálgicos de la vida religiosa en comunidad.

Por último, están los templos de tendencia budista. En un comienzo, estos templos tenían creencias muy rígidas, pero con el paso del tiempo se han ido difuminando con el confucionismo y otras creencias populares, de esta manera disminuye su carácter hermético y se han transformado en una entidad de culto público y por consiguiente ha aumentado su aceptación general.

Al ser el culto público el centro de la tradicional creencia folclórica, pero no

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## ANEXO

poseer un credo estricto, un organismo formal de creyentes, ni autoridades supremas, los templos se transforman en la médula de la creencia misma, transformándose tanto en perpetuadores como en innovadores de las creencias populares, y junto con los edificios las esculturas religiosas se han transformado en parte indispensable de la estructura ritualística de esta religión.

## Anexo 2

### 2.1. El culto a los dioses de Taiwán

El miedo y la reverencia al mundo sobrenatural es un sentimiento humano básico y común, desde tiempos inmemorables, el ser humano ha buscado consuelo y comprensión en el plano espiritual del mundo, en China, por ejemplo, existen enterramientos que datan del 23.000 aC, y nuevos movimientos religiosos surgen constantemente por todo el mundo. Todas estas religiones, pese a tener grandes diferencias en cuanto a la expresión ritual de sus creencias, principalmente a causa de las diferentes culturas de las que proceden y de su desarrollo histórico, poseen elementos comunes que se podrían resumir en:

Los adoradores, aquellos que poseen las creencias y desean reafirmarse activamente en ellas.

Los objetos de culto, ya sean dioses, demonios, objetos, etc...

Las ceremonias y mitos, que permiten transmitir las creencias de una generación a otra.

Centrándonos de nuevo en las creencias religiosas tradicionales en Taiwán, esta posee una gran cantidad de dioses distintos, sin ninguna congregación general [pese a que algunos son vasallos de otros], no existen grandes líderes, doctrinas concretas, ceremonias comunes o siquiera convenciones comunes.

La falta de cohesión entre las distintas creencias religiosas en Taiwán es una de las características más sorprendentes y además le ha conferido un gran arraigo en la sociedad taiwanesa, ya que no se trata de creencias estáticas, sino que cambian a través de la experiencia social transformándose en una fe en la propia vida y una manera de comportarse, más que creencias personales son un conjunto de herencias familiares, unidas a la historia familiar.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Por todo lo anterior, las creencias folklóricas Taiwanesas se introducen en todos los aspectos de la vida del taiwanés en sociedad, inclinándose en resolución de incidencias en la vida cotidiana de los creyentes.

En la creencia folklórica de Taiwanesa, las efigies de culto son muy complejas. En general, se pueden clasificar en tres tipos: la veneración a la Naturaleza, el culto a las fantasmas y la adoración de los objetos.

### **2.1.1. Dios de la naturaleza**

El culto a la Naturaleza es la forma más primitiva de religión, otorga cierta capacidad de toma de decisiones a las distintas fuerzas de la naturaleza.

Desde que los cambios astrológicos generan cambios en el destino del ser humano, hasta los fenómenos meteorológicos, como la lluvia, el viento, fuego, etc...

Todas estas fuerzas tienen unas características comunes, tienen alma, son capaces de tomar decisiones, son independientes y no están supeditados a ningún Dios.

Las deidades de este grupo están agrupadas, las del Universo (Cielo, Sol, Luna y Estrellas), las astrológicas (Viento, Trueno, Relámpago, Nubes, Lluvia y Fuego), las terrenales (Tierras, Suelo, Matañas, Piedra y Cuevas) y por último las acuáticas (Ríos, Mar, Olas e Hielo).

### **2.1.2. Dioses de las plantas y los animales**

Las deidades de plantas y animales son derivados del culto a la Naturaleza, se pueden agrupar en tres tipos:

Fauna silvestre (Pájaros, Conejos, Tigres, Serpientes, Tortugas, Ranas, Peces)

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

y Ratones, etc...)

Animales domésticos (Gallos, Perros, Ovejas, Bovinos, Caballos, etc..)

Flora (Árboles, Bambú, Flores, Hierbas, Brotes, etc...).

### **2.1.3. El culto de los fantasmas**

El culto de los fantasmas es consistente en hombres eminentes, personajes budistas y taoístas, figuras mitológicas, antepasados y otros espíritus, este tipo de culto es la corriente principal de la creencia popular en la actualidad, y se forma por: el culto de antecedentes, el de héroes, (fieles, mártires, sabios, virtuosos) y el de fantasma.

En la cultura folklórica taiwanesa cualquier ser humano si se esfuerza lo suficiente y es suficientemente bueno en un campo concreto puede transformarse en dios, de hecho muchos grandes personajes de la historia son venerados como dioses<sup>80</sup>.

Este es uno de los cultos mas importantes, ya que es un método tradicional de enseñar la historia familiar a los niños desde la infancia, ya que los antepasados son los protectores a ultranza de su familia.

Dentro de los espíritus se engloban:

El dios de la Procreación, el encargado de ayudar en la reproducción humana, del crecimiento y de la vida.

El dios de la Suerte atrae la buena fortuna y la felicidad.

Es necesario resaltar que en las creencias folklóricas de Taiwan, se considera

---

80. Este tipo de culto es la corriente principal de la creencia popular en la actualidad, y se forma por: el culto de antecedentes, el de héroes, (fieles, mártires, sabios, virtuosos) y el de fantasma.

que tras la muerte el alma de cada persona no se extingue, existiendo perpetuamente en el universo, interacciona con los seres vivos y puede afectar tanto a lugares como a personas, existen multitud de mitos en que fantasmas arrebatan la vida de transeúntes, fuerzan a personas a realizar actos, o simplemente se comen la cena.

#### **2.1.4 El culto de los objetos (Dioses de objetos artificiales, dioses de empresas)**

Los objetos tienen espíritu, luego estos espíritus pueden adoptar cualquier forma para contactar con los humanos, excepto algunos tradicionales [como el de la cocina] no suelen ser venerados a través de ninguna imagen concreta, sino que se les pide ayuda cuando se utiliza el objeto concreto.

Unos ejemplos serían: El Dios de la silla, del pozo, del retrete, de la cama, del puente, del almacén, etc.

Los dioses de empresas son los que protegen a los trabajadores y empresarios tanto de las industrias, como a los artesanos y agricultores, son un tipo de dioses gremiales.

Los dioses de este tipo se configuran a lo largo de la expansión y el desarrollo de una sociedad del trabajo bien dividido.

## **2.2. Función y clasificación de los espíritus y deidades**

En las creencias folklóricas, no hay una estructura evidente de estos seres sobrenaturales, pues se organizan de manera caótica y las relaciones entre ellos van cambiando a lo largo de la historia.

Tradicionalmente, y a causa de la creencia de que al morir nuestra alma continúa en la tierra y necesita por lo tanto un método de gobierno, se ha realizado una división de los espíritus y deidades acorde con la estructura gubernamental de la antigua China imperial, esta será la manera en que intentaremos clasificar a los distintos espíritus y deidades.

El mismo dios o espíritu puede tener distinta función dependiendo de en que comunidad se venera, pero todos siguen los conceptos de orden tradicionales del confucianismo, budismo y taoísmo, dividiéndose en dos grupos, los dioses de las letras, encargados de velar por la administración, el gobierno y las letras, y un segundo encargado de las armas, los que imparten justicia, luchan y otros.

### **2.2.1 Estructura jerárquica de los dioses**

Como hemos estudiado anteriormente, en las creencias folklóricas taiwanesas los objetos de culto, tanto en el templo como en el hogar, no pertenecen de ninguna manera a la creencia monoteísta. Esto nos lleva a que varios dioses conviven en un mismo lugar formándose una estructura jerárquica tanto en sus posiciones físicas como de tamaño e importancia, entre estos dioses se distinguen, el patrón principal, los acompañantes, los dioses secundarios y los huéspedes.

### 2.2.1.2 El patrón principal

En el espacio de culto (templo), para satisfacer las necesidades de los creyentes generalmente existen una gran variedad de los dioses, pero siempre existe una efigie principal, esta deidad puede compartir su hegemonía si comparte con otros dioses poderosos el espacio de culto, entre estos dioses se puede distinguir: el Dios Totalitario, los Ejecutivos, los de Justicia y los de Trabajos Auxiliares.

El Dios Totalitario, es conocido comúnmente como el Emperador de Jade, domina tanto el paraíso como el infierno, y reparte justicia entre las distintas deidades.

Los Dioses Ejecutivos gestionan la distribución de funciones, en Taiwán estos dioses suelen ser representados con personajes importantes del pasado en los negocios, artesanos o grandes políticos, personas que fueron un referente en sus respectivas profesiones suelen ser consultados cuando se tiene algún problema que solucionar en su rama concreta.

Desde el punto de vista administrativo, cada uno de los dioses celestiales tiene su propio puesto y responsabilidad, permanecen en orden, bajo el mando del Emperador de Jade.

Y el Dios de la Justicia, encargado, como su responsabilidad primordial, de los bienes y males, así como virtudes y vicios del pueblo, reparte justicia de manera imparcial, reparte justicia entre dioses, espíritus y humanos.

Los Dioses de Trabajos Auxiliares son un tipo de dioses muy especial en la creencia folklórica de Taiwán, varían mucho según el lugar de culto y la época en que se realice el culto, y se les otorgan poderes mágicos y sobrenaturales. Los creyentes desean que los Marqueses<sup>81</sup>, Nezha<sup>82</sup>, los Señores del Permiso

---

<sup>81</sup>. Los Maqueses, también conocidos como Milenios, Señores, Infantes y de otras maneras, se Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España. Técnicas, materiales y conceptos.

Omnímodo<sup>83</sup> (fantasmas y espíritus), por ejemplo, puedan hacerles ganar los juegos de azar, salir impunes de un juicio en el que son culpables, vengarse de un enemigo, incluso perjudicar a los inocentes.

### **2.2.1.3 Dios de acompañante**

Estos dioses no son independientes, sino que deben subordinarse a un dios principal. Estos pueden dividirse en: los cónyuges, los de compañía y los duplicados.

Un cónyuge es una pareja del dios principal de culto.

Un dios de compañía tiene determinadas relaciones de vasallaje con el dios principal.

Un duplicado es un dios que simplemente se pone alrededor del dios principal en el altar.

### **2.2.1.4 Dioses secundarios**

Dioses secundarios son aquellos dioses que tienen creyentes en la zona, pueden ser de cualquier categoría de Dios, pero tienen como característica que en el templo en que se encuentra no ha sido creado en su nombre.

---

encuentran directamente bajo la jurisdicción del emperador, son Mensajeros del Emperador de Jade, ejecutando la misión de expulsar los fantasmas del mundo de los humanos.

<sup>82</sup>. Nezha se denomina también Taizi: según las leyendas, en sus 7 años de edad, era inteligente y tenía fuerza anormal, por todo esto se convirtió en un patrón común del pueblo.

<sup>83</sup>. Los Señores del Permiso Omnímodo, como sugiere el nombre, conceden todas las ayudas a los solicitantes. Son esqueleto de cadáveres anónimos, encontrados y desenterrados, estos huesos si son tratados con respeto pueden otorgar deseos al que los posee.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Estos dioses antes se colocaban en los altares cuando, sin ser un dios importante, en la zona en que se encontraba el templo, existían leyendas que le otorgaban gran número de creyentes, en la actualidad han aumentado en número gracias a la multitud de creyentes que van a los templos, cada uno con unas creencias distintas y adorando a un dios distinto, los templos han ido ampliando su panteón de dioses para atraer al mayor número de creyentes posible.

### 2.2.1.5 Dioses huéspedes

Los dioses huéspedes son aquellos que tienen ciertos contactos con los dioses principales, solo están en el templo para visitar a estos, ya sean mientras se trasladan a su templo definitivo, porque su templo está en obras, ha existido algún fenómeno que lo ha destruido u otro tipo de situaciones que obligan a estar a este dios compartiendo templo durante un periodo de tiempo.

## 2.3. La escultura en el templo

Según su funcionalidad, la escultura en el templo consiste en el Dios del Inicio, dioses del Altar Principal y los dioses duplicados.

### 2.3.1 Dios del Inicio

El Dios del Inicio se refiere a la estatua para las ceremonias conmemorativas a principios de la creación del templo. En



Fig.186. Bao Sheng Da Di

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

épocas iniciales, los inmigrantes procedentes de China, para el viaje, llevan a menudo pequeñas imágenes o paquetes de incienso, cuya función es similar a la de un talismán para el culto en el hogar, una vez arraigados en Taiwán, construyen un templo para adorar la escultura traída en el viaje o vuelven a tallar una efigie nueva. Debido a las circunstancias económicas, sociales y otros factores, al principio los templos eran muy pequeños, la mayoría de las esculturas eran de pequeño tamaño. Cuando llegaron las condiciones adecuadas, se dedicaron a la construcción ampliando el espacio del templo y a tallar otras estatuas de un tamaño mayor para situarlos en el altar principal. Por lo tanto, la mayoría de los templos con mucha historia, tienen un Dios del Inicio de tamaño menor, que fue elaborado por un maestro gremial chino o un artesano local. Aunque su tamaño es pequeño, su aire y forma es tan verosímil y delicado que es considerado como la obra artística más importante en el templo.

### **2.3.2 Dioses del altar principal**

Los dioses del altar principal normalmente no equivalen al dios del inicio, pero denotan símbolos fundamentales del templo. Si el templo tiene una larga historia, los dioses del Altar Principal, en su mayoría, fueron tallados cuando se amplió el templo, con el fin de corresponderse con el espacio de ceremonia conmemorativa, creando una atmósfera sublime y sagrada. Las imágenes son talladas con mayor tamaño para corresponderse con el espacio ampliado teniendo sentido espiritual con el templo.

### **2.3.3 Dioses duplicados**

Los dioses duplicados se refieren, salvo al dios del Altar Principal y al Dios del

Inicio, a las esculturas que se colocan también en el altar principal y sirven para salir por la calle, como en España las procesiones, y para que los creyentes los lleven a su casa para darle culto. Para facilitar su movimiento y su colocación en el altar, el tamaño suele ser pequeño. Cuando los fieles son muchos, el templo prepara varias copias, para que los creyentes se los puedan llevar y no tengan que esperar turnos.

**En la escultura religiosa taiwanesa se refleja la evolución del paso del tiempo de distintas épocas.**

Las creencias folklóricas de la Isla nacieron del taoísmo chino, que es la religión nacional, cuyas características principales son la fe en los inmortales y las imágenes talladas con formas artísticas se usan para expresar su religiosidad. Sus contenidos abarcan los credos con base principal en conceptos morales y éticos, a fin de reflejar la divinidad y dignidad de los dioses taoístas, para que los creyentes adoren con piedad y gocen de la felicidad a su gusto, así que se forma un sentimiento de reciprocidad entre la escultura y los creyentes.

La creencia folklórica en Taiwán puede ser una corriente extendida del taoísmo chino, después se han desarrollado los rasgos propios, de modo que salen nuevas deidades incesantemente y se tallan más y más estatuas religiosas, que consisten en, aparte del Emperador Jade, el Emperador Dong Yu (de la gestión de las montañas y ríos), Bao Sheng Da Di (dios de la medicina y los medicamentos), Tu Di Gong (dios de la tierra), Guan Yu (controla y mantiene la paz local), Mazu (diosa administradora de la seguridad marítima), Songzi Niangniang (favorece o vela para que las mujeres se puedan quedar embarazadas y protege a los niños), así como otros dioses de títulos innumerables.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

No solo hay dioses para la compasión, la solemnidad, la agresividad, los de carácter fuerte y honesto, etc., también se adoran los fantasmas, los héroes y los líderes nacionales. Esto es un fenómeno que se da exclusivamente en Taiwán. A lo largo de la evolución temporal, las creencias folklóricas se muestran con más y más color localista, donde los nuevos dioses o sabios siguen surgiendo constantemente en el pueblo de Taiwán.

## APÉNDICE

### **Diario de Sevilla. Noticias de Sevilla y su Provincia**

#### **Luis Álvarez Duarte Escultor, imaginero y restaurador**

Consulta en Martes, 3 de abril de 2012

<http://www.diariodesevilla.es/article/cofradias/1217043/para/alterar/una/imagen/yo/prefiero/hacerla/nueva.html#>

"Para alterar una imagen, yo prefiero hacerla nueva"

Hizo la Virgen de los Dolores, de San José Obrero, de Sevilla, a los 12 años.

Tiene obras en las ocho provincias andaluzas, y en 14 comunidades. En

América tiene tallas muy conocidas como la Macarena de Nueva York.

José Joaquín León | Actualizado 28.03.2012 - 12:57

Luis Álvarez Duarte./ Juan Carlos Vázquez

#### **-¿Cuántas imágenes ha tallado a lo largo de su vida?**

-No las he contado. Son tantas.... Deben ser más de 200, pero me acuerdo de todas. Si me preguntan por cualquiera de mis imágenes, la recuerdo.

#### **-Hizo hasta una Macarena para Nueva York.**

-En América tengo varias obras, incluidas algunas en colecciones particulares. La Macarena de Nueva York sigue el estilo de la de Sevilla. Marmolejo le hizo la orfebrería y el taller de Esperanza Elena Caro los bordados.

#### **-Una imagen suya salió en procesión por el Vaticano.**

-Sí, la Virgen del Mayor Dolor, de los Escolapios de Granada, en 2000. Fue la

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

primera procesión en paso de palio por el Vaticano. El Papa Juan Pablo II estuvo allí y la elogió. Me bendijo cuando supo que yo era el autor.

**-¿Cuáles son sus últimos trabajos?**

-He restaurado la Virgen del Mayor Dolor, de la cofradía de las Aguas, de Sevilla, que ha sido complicado, más en lo interior que en el exterior. También he restaurado el Cristo de la Expiración de Linares y la Virgen de la Angustia, del Descendimiento de Málaga. Y nuevos, un San Antonio para la provincia de Granada, la Virgen de los Ángeles de Málaga, estoy terminando otra Virgen para Elche... Después de Semana Santa me pondré con el Cristo de la Columna, de Alcalá de Henares (Madrid), que va a ser una obra muy importante. Diría que puede ser la mejor de las mías.

**-La obra que le hizo famoso es la Virgen de Guadalupe de Sevilla.**

-Yo tenía 15 años cuando la presenté a la cofradía de Las Aguas. Siempre les estaré agradecido. Para mí supone un cariño especial, porque me recuerda a mis padres y a muchas cosas de entonces.

**-Usted mismo restauró a su Virgen de Guadalupe.**

-Le hice nuevo candelero y nuevas manos y se patinó. Estaba ennegrecida y se limpió con un respeto absoluto.

**-He oído que aprovechó para retocarla.**

-No es cierto. Las imágenes se hacen en una época y yo no soy partidario de alterar su morfología. Es posible hacerle unas manos nuevas. Pero la cara de la Virgen de Guadalupe se quedó como estaba desde el principio.

**-Antes se decía restaurar, pero era retocar.**

-Hace tiempo, ahora ya no se suele hacer. Antes sí se retocaban.

**-¿Se lo han pedido?**

-Me lo han pedido muchos. Yo siempre digo que para alterar una imagen prefiero hacerla nueva.

**-¿Fue difícil restaurar la Esperanza de Triana?**

-Éste fue un caso especial. A la Virgen se le dio una policromía que era exactamente igual que la originaria. Se dijo que le había tallado el cuello. No es así. El profesor Hernández Díaz garantizó aquella restauración. La policromía ya tiene 22 años y ha cogido pátina. Ahora está bellísima. Para mí es un honor cuando los trianeros más mayores me dicen que ésa es la Esperanza que ellos habían conocido.

**-¿De quién se debe considerar la autoría?**

-Sobre esto hay que decir que existen imágenes mucho más retocadas. Castillo Lastrucci la remodeló, pero no es obra de él. Es una talla del XVII. La tocó Ordóñez, como la habían tocado Gabriel Astorga y Juan Astorga. Castillo Lastrucci fue el último que la tocó.

**-¿Y Álvarez Duarte?**

-Fui el último que dio la policromía. En el cuello lo que tiene es una pátina especial, un efecto, pero no se tocó.

**-También estuvo en la restauración del Gran Poder.**

-En el Gran Poder estuve en la comisión para la restauración del 87 con los Cruz Solís. También hice los trabajos de reparación tras el ataque que sufrió en 2010.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

**-¿Estaba muy dañado?**

-Fue una salvajada lo que hizo ese individuo. Ojalá no lo hubiera visto nunca como lo vi. Tenía desperfectos en la rótula y magulladuras por los golpes. Mi trabajo se hizo con respeto y mucho cariño.

**-¿Sintió algo especial en una restauración como ésta?**

-¡Ufff! Yo sentía escalofríos... Era una gran impotencia, al ver lo que le hizo y lo que pudo pasar.

**-¿Un imaginero debe restaurar, o eso debe quedar para otros profesionales?**

-Depende del conocimiento de restauración que tenga el imaginero. Yo estudié en Florencia, estuve en Roma, me he formado... Un imaginero que no sepa restaurar no lo debería hacer.

**-Otro episodio suyo fue el de la Virgen del Patrocinio.**

-Después del incendio en el templo del Cachorro, había que hacer una nueva Virgen del Patrocinio para sustituir a la que se quemó. Estaban todos los imagineros ofreciéndose, pero Hernández Díaz le dijo a la hermandad que se la encargaran a Álvarez Duarte. Al principio, querían una réplica de la que se perdió. Yo les dije que haría una réplica que la recordara, pero no una copia. Se parece y tiene mi impronta.

**-¿Qué pasó con la mascarilla de la Virgen?**

-Ahí recuerdo a un cofrade como fue Juan Moya Sanabria. La mascarilla la partimos y se tiró al río, y se le echaron claveles rosas. Fue impresionante. Para mí haber tallado a la Madre del Cachorro significa mucho.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

**-Menos mal que se salvó el Cachorro...**

-Los Cruz Solís hicieron un trabajo excepcional. Se salvó, aunque tenía ampollas en la policromía. Impresionaba el olor que desprendía, como a cedro quemado, pero era madera viva.

**-¿Martínez Montañés fue el dios de la madera para los imagineros?**

-Para mí, sí. Y el gran genio del Barroco es Ruiz Gijón.

**-¿Juan de Mesa no era mejor que Montañés?**

-Son distintos. Juan de Mesa es la fuerza. No hay palabras para expresar esa anatomía, esas medidas del Señor del Gran Poder. Verlo sin túnica es increíble.

**-¿La imaginería está infravalorada en la escultura?**

-Es más probable que un imaginero sea buen escultor que al revés. A veces, la imaginería se toma en plan despectivo por ciertos políticos.

**-¿Qué le queda por hacer a Álvarez Duarte?**

-Me gustaría hacer otra Virgen y otro Cristo para Sevilla. Y me gustaría hacer un misterio de una Piedad con un Cristo muerto, que no lo hice nunca.

**ABC de Sevilla / JOSÉ ANTONIO NAVARRO ARTEAGA, ESCULTOR E IMAGINERO**

**La imaginería peligra como profesión**

Consulta en Martes, 3 de abril de 2012

<http://www.abcdesevilla.es/20110918/sevilla/sevp-imagineria-peligra-como-profesion-20110918.html>

Este año cumple 25 desde que abrió su primer taller. Lo quiere conmemorar con una exposición en Triana. Pero no es optimista respecto al futuro.

JOSÉ CRETARIO

Día 18/09/2011

**¿Por que es usted tan pesimista?**

—Mi actitud en la vida no es la de serlo, pero el tema esta complicado, porque con la situación actual la imaginería como profesión tiene un futuro negro.

Peligra como profesión.

**—¿Y eso?**

—Porque han proliferado una cantidad de personas que montan un tallercito y comienzan a trabajar; gente que ingresan en este mundo sin tener un mínimo de experiencia. Yo estuve 5 años con Juan Ventura, si hablamos de cinco años es como hacer una carrera. Ahora los que abren estos talleres tienen un bagaje mínimo, experiencia nula y además hacen competencia desleal.

**—Es decir, que no es la crisis.**

—La competencia de los aficionados es peor que la crisis.

**—¿Hay menos encargos?**

—Evidentemente. Y el que diga lo contrario, miente. Las hermandades no encargan como antes porque tienen menos liquidez. Pero insisto, quienes se benefician son los pseudoartistas en cuyos gastos no están contemplados los impuestos. Pueden poner unos precios irrisorios porque cobran los materiales y poco más.

—**Han tenido que bajar los precios.**

—Más que bajarlos los hemos mantenido aunque en algunos casos, sí, se han bajado. Y eso va en detrimento de una buena obra. Si empiezas a recortar del coste general, ese proyecto no puede tener el mismo nivel que otro que esté costado. Yo siempre he dicho que cuando se le quita dinero a un proyecto el perjudicado es el trabajo no el artista. Nosotros nos amoldamos a los presupuestos pero es la obra la que se perjudica

—**¿Y eso de dar tres presupuestos por una misma obra?**

—Te tienes que amoldar a la situación porque hay que seguir trabajando, Si a ti una hermandad te pide una imagen para vestir, te preguntan cuanto vale en talla completa, devastada o de candelero. Esos serían los tres precios. A nosotros nos gustaría que todo fuera de talla completa pero también entiendes que hay hermandades que quieren tu trabajo pero no pueden pagar el precio más alto.

—**Es decir, que en siglos pasados estaban mejor que ahora...**

—Estábamos mucho mejor en la edad media. Tenga en cuenta que en aquella época para montar un taller uno debía tener el título de maestro al que se llegaba a través de un examen que te hacían los maestros de entonces. El nivel que se tenía para montar un taller era muy alto. Hoy no. Hoy en día cualquiera monta en una habitación su estudio y empieza a trabajar.

—**¿Se siente valorado?**

—Más valorado fuera que aquí. No me quejo del reconocimiento de mi tierra pero fuera noto que se me considera en otro nivel.

—**¿Celebrará sus bodas de plata como imaginero?**

—Me encantaría celebrarlo con una exposición retrospectiva en la que se vea el trabajo de 25 años y en la que también haya obras que por circunstancias no se han visto en Sevilla.

—**¿Y en qué anda ahora?**

—En una Dolorosa para Mallorca y un crucificado para Zaragoza. Proyectos hay muchos. Gracias a Dios hay para seguir tirando.

### Esquema Historia China

Diastía Xia		2100-1600 a.C	
Dinastía Shang		1600-1100 a.C	
Dinastía Zhou	Dinastía Zhou del Oeste	1100-711 a.C	
	Dinastía Zhou del Este	770-211 a.C	
	Período de Primavera y Otoño	770-475 a.C	
	Período de los Reinos Combatientes	475-221 a.C	
Dinastía Qin		221-206 a.C	
Dinastía Han	Han Oeste	206 a.C 25 d.C	
	Han Este	25-220 d.C	
Período de los Tres Reinos	Wei	220-65	
	Shu Han	221-263	
	Wu	222-280	
Dinastía Jin Oeste		265-316	
Dinastía Jin Este		317-420	
Dinastía del Sur y Norte	Dinastía del Sur	Song	420-479
		Qi	479-502
		Liang	502-557
		Chen	557-589
	Dinastía del Norte	Wei Norte	386-534
		Wei Este	534-550

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

	Qi Norte	550-577
	Wei Oeste	535-556
	Zhou Norte	557-581
Dinastía Sui		581-618
Dinastía Tang		618-907
Las Cinco Dinastías	Liang Posterior	907-923
	Tang Posterior	923-936
	Jin Posterior	936-947
	Han Posterior	947-950
	Zhou Posterior	951-960
Dinastía Song	Dinastía Song Norte	960-1127
	Dinastía Song Sur	1127-1279
Dinastía Liao		907-1125
Dinastía Jin		1125-1234
Dinastía Yuan		1206-1368
Dinastía Ming		1368-1644
Dinastía Qing		1616-1911
República China		1912-
República Popular China		1949-

## **Los principales acontecimientos de la historia de Taiwan**

**(1624-2012)**

---

### **Actividades de Europa**

1624 Los holandeses East India Company ocupa el suroeste de Taiwán.

1626 Los españoles establecer bases en el norte de Taiwán.

1642 La unidad holandesa a los españoles.

### **Reinado de la familia Zheng**

1661-1662 leal a la dinastía Ming Zheng Cheng-gong (Koxinga) expulsa a la Compañía de las Indias Orientales Holandesas.

### **Regla de la dinastía Qing**

1683 La dinastía Ching toma el control.

1885 Taiwan se declara una provincia.

### **El régimen colonial japonés**

1895 por el Tratado de Shimonoseki, la dinastía Ching cede Taiwán a Japón, que gobierna la isla durante los próximos 50 años.

1930 Sediq guerreros en jefe Mona fase Rudao la sublevación Wushe.

1943 La Declaración de El Cairo se emite, indicando la intención de las Potencias Aliadas "para restaurar "de Taiwán a la República de China.

### **La República de China en Taiwán**

El ROC 1945 toma el control de Taiwán.

1947 El 28 de febrero incidente provoca una revuelta en toda la isla.

1949 El gobierno de la ROC se traslada a Taiwán, y China está dividida en dos entidades soberanas.

1951 por el Tratado de Paz de San Francisco, Japón renuncia a la soberanía sobre Taiwán.

1952 En el Tratado de Paz entre el ROC y el Japón, el Japón reconoce al pueblo de Taiwan a los nacionales de la ROC.

1971 se retira del gobierno de la ROC de las Naciones Unidas en anticipación a

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

una Asamblea General votará para dar el escaño de China a las autoridades de Pekín.

1979 relaciones diplomáticas entre los ROC y los Estados Unidos se separan. Una manifestación de la democracia en la ciudad de Kaohsiung se vuelve violenta en un evento conocido como el Incidente de Kaohsiung.

1986 El Partido Demócrata Progresista (PDP) se establece en desafío a la prohibición de la formación de nuevos partidos políticos.

1987 La ley marcial, en vigor desde 1949, se levanta, y la prohibición de visitas privadas a la China continental, se deroga.

1996 La primera elección presidencial directa ROC se lleva a cabo.

2000 El segundo resultado directo de las elecciones presidenciales en la primera transferencia del poder político, del KMT a la DPP.

La ROC 2002 se convierte en un miembro de la Organización Mundial del Comercio.

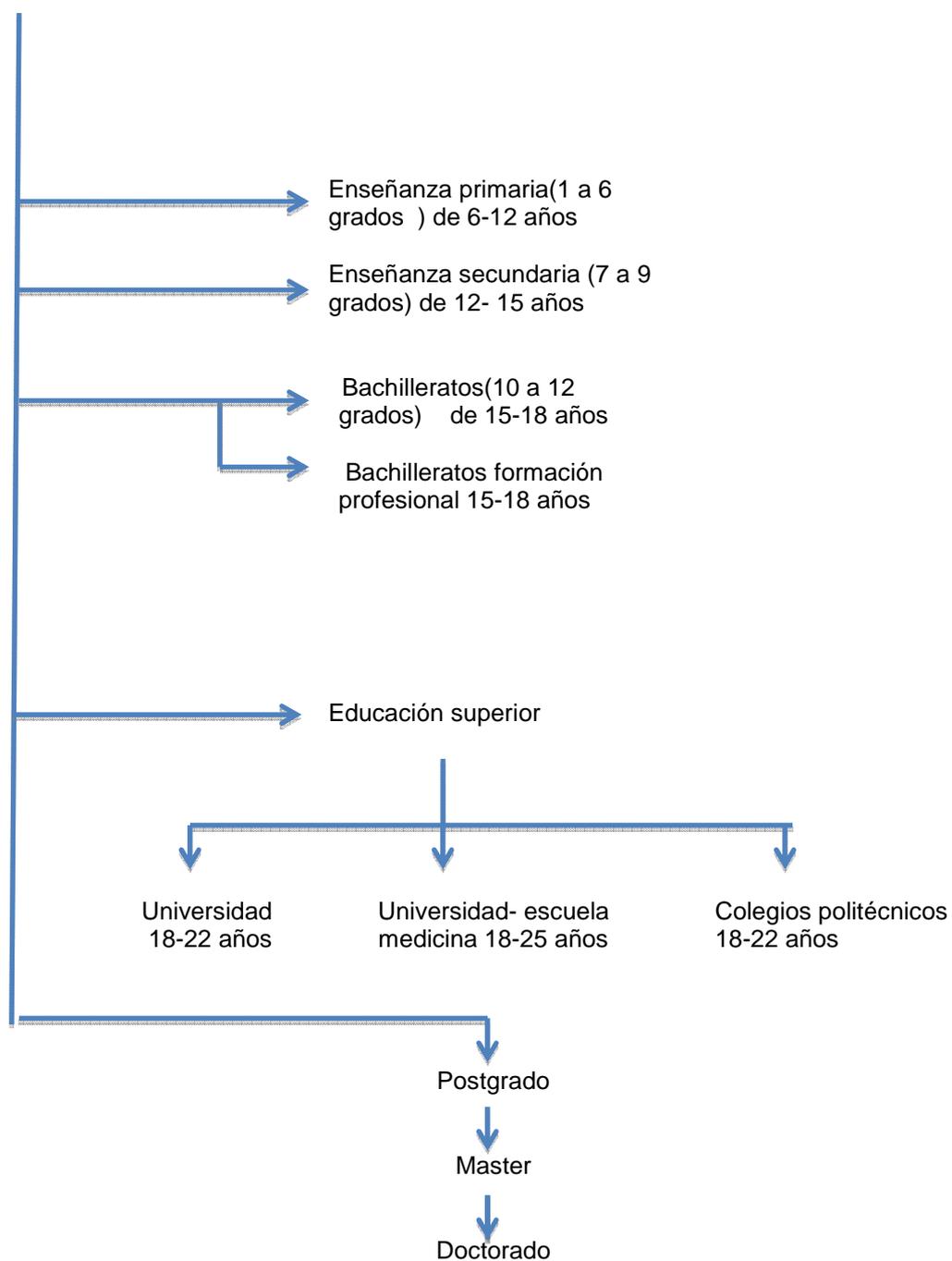
2004 La tercera elección presidencial, y los primeros referendos nacionales se llevan a cabo.

Las enmiendas constitucionales de 2005 prevén la ratificación de las enmiendas futuras a través del referéndum, y para el reacondicionamiento del sistema de elección de los legisladores.

2008 Las elecciones legislativas y presidenciales se llevan a cabo, resultando en la segunda transferencia pacífica del poder entre los partidos gobernantes.

2012 Las elecciones legislativas y presidenciales

## RESEÑA SOBRE LA EDUCACIÓN EN TAIWÁN



Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu



## Mapa de Taiwán

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## Mapa de China



Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS

### 1. Libros

AA.VV. *La Talla -escultura en madera*. Badalona: Parramon, 2004.

Bernales Ballesteros, Jorge & Gracia, Federico. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza, 1986.

Bontcé, J. *Técnicas y secretos de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A., 1989.

Cao, Yonghe. *“Investigación de la historia del temprano Taiwan”*. Taipei: Lianquin, 1979.

C. Amich Badosa. *Manual del dorador sobre madera*. Barcelona: Sintés, 1985

Cennini, Cennino. *El libro del arte comentado y anotado por Franco Brunello ; introducción por Licisco Magagnato; traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre*. Madrid : Akal, 2009.

Cicerón, Marco. *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid: Albor Libros, 1998.

Díaz, Vaquero María Dolores. *Imagineros andaluces contemporáneos*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba Caja Sur .1995.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 2005.

Doménech Carbó, María Teresa & Yusá Marco, Dolores Julia. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Dong, Fangyuan. *Creeencias folklóricas en Taiwan*. Taipei: Cultura Evergreen,

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS

### Libros

1984.

Enriqueta González Martínez, Alonso. *Patrimonio y restauración : tecnología tradicional y tecnología actual*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Fernández Martínez, José. *Imaginería*. Sevilla: El Correo de Andalucía, 2000.

Gallego Burín, Antonio. prólogo Domingo Sánchez-Mesa Martín. *Estudios de escultura española*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

Gañán Medina, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginaria policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

Herranz García, Eugenio. *El arte de dorar*. Madrid: Dossat, 2000.

K. Langer, Susanne. *Sentimiento y forma: una teoría del arte (Feeling and Form: A Theory of Art)*. México: UNAM, 1967.

Liu, Wensan. *Arte de escultura religiosa en Taiwan*. Taipei: Artistas, 1980.

Liu, Wensan. *Arte religioso en Taiwan*. Taipei: Youth Lion, 1998.

Martín González, Juan J. *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: Cátedra, 1998.

McDean, Glenn. *El arte del dorado*. Barcelona: Parramón, 1998.

Mercedes, Agulló Cobo. *Documentos para la historia de la escultura española - recopilación y transcripción*. Madrid: Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

More, David. *Arboles de España y de Europa: más de 2000 especies*.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Barcelona: Omega, 2005.

Moreno Arana, José Manuel. *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

Orduña Viguera, Emilio. *La Talla Ornamental en Madera, estudio historico descriptivo*. Valladolid: Ibero americana, 2003.

Palet, Antoni. *Tratado de pintura: color, pigmentos y ensayo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, D.L. 2002.

Pantorba, Bernardino. *Imagineros españoles: estudio histórico y crítico*. Madrid: Mayfe, 1952.

Palomino, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Libro IX. Capitulo XV. "De algunas curiosidades y secretos accesorios a la pintura". Madrid: en la imprenta de Sancha, 1797.

Paolo Prada. *Esculturas en madera: herramientas, técnicas y modelos para la talla, el bajorelieve y la escultura exenta*. Barcelona: Editorial de Vecchi, 1998.

Passolas Jáuregui, Jaime. *Doce imagineros de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla : AUTOR-EDITOR D.L. 2001.

Pedrola, Antoni. Prólogo de Josep M. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2004.

Piñero, Antonio. *Todos los Evangelios*. Madrid: EDAF, 2009.

Piñero, Antonio. *Jesús de Nazaret. El hombre de las cien caras*. Madrid: EDAF, 2009.

Pisón cavero, José Martínez. *Constitución y libertad religiosa en*  
Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS

### Libros

*España*. Rioja: Universidad de Rioja, 2000.

Ralph, Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen-Hermann Blume Ediciones, 1993.

Rodin, Auguste. *El Arte, conversaciones reunidas por Paul Gsell*. Buenos Aires: El Ateneo, 1949.

Ruan, Chang-Rei. *El mundo de serenidad*. Taipei: Wen-kai, 1982.

Pacheco, F. *Arte de la pintura*. Libro III. Capítulo III. "De la iluminación". Sevilla: Faxardo, 1649.

Pisón Cavero, José Martínez. *Constitución y libertad religiosa en España*. Rioja: Universidad de Rioja, 2000.

Sánchez Bonilla, M<sup>a</sup> Isabel & Pérez Jiménez, Mauricio. *Esculturas Hechos*. Tenerife: Edición M<sup>a</sup> Isabel Sánchez Bonilla, 1993.

Serrano Plaja, Arturo. *Escultura española: (desde los orígenes hasta el siglo XVIII)*. Argentina: Editorial Rosario, 1946.

Song, Longfei. *Orígenes del arte popular*. Taipei: Artistas, 1983.

Takizawa, Osami. *La historia de los jesuitas en japon (siglos XVI-XVII)*. Alcala de Henares: Universidad de Alcala de Henares, 2010.

Theophilus. *On Divers Arts*. EEUU: Dover Publications Inc., New edition 1980.

Tian, Taro. *Las creencias religiosas en Taiwan*. Traducción por Huang Yuxing. Taipei: Tung Tai, 2005.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Vasari, Giorgio. *Vasari on Technique*. EEUU: Dover Publications, New edition 2011.

Walker, Aidan. *Enciclopedia de la madera: 150 tipos de madera del mundo*. Barcelona: Blume, 2007.

Wang, Qingtai. *Historia de vida del importante maestro de arte folklórica—Escultor Huang Güeli*. Taipei: Artistas, 1998.

Wang, Songshan. *Conocimientos coletivos, creencias y artesanía*. Taipei: Daoxiang, 1998.

Xie, Zongrong. *Catálogo de colección en el Museo de Escultura de Madera en Miaoli*. Miaoli: Departamento de cultura del Distrito Miaoli, 2003.

Xie, Zongrong. *Estatuas y creencias*. Taipei: Museo de Cerámica Yingge, 2003.

Ying, Guangqin. (ed.) *Tesoros escultórico de la China antigua—obras en madera*. Kaohsiung: Museo Municipal de Bellas Artes en Kaohsiung, 1998.

## 2. Tesis

Chen, Lung-Pin. *Estudios de artes tradicionales Investigación de la escultura de madera tradicional de la escuela Dong Kang: tratado del maestro Lin Ron-kun como ejemplo*. Taichun: Tesis de Máster Universidad de Tunghai, departamento de Arquitectura y Diseño del Medio Ambiente, 2004.

Domingo, Sánchez-Mesa Martín. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada, departamento de Historia del Arte, 1971.

García Romero, Antonio. *Procedimiento de la escultura en madera policromada : siglo XX* : Trabajo de tesina para la convalidación del título de profesor de dibujo por el de licenciado en Bellas Artes: Universidad de Sevilla, facultad de Bellas Artes, 1982.

Li, Mei-chan. *Investigación de las formas de Ma-Tzu en el Distrito Tainan*. Tesis de Máster: Universidad Nan Hua, departamento de Estética y Administración de Artes, 2007.

Marcos Ríos, José Antonio. *La escultura policromada y su técnica en Castilla siglos XVI-XVII*: Universidad Complutense de Madrid, facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2004.

Prado Campos, Beatriz. *Estudio comparativo de la Policromía Aplicada a la Escultura exenta en madera de los Siglos XV al XVIII en Antequera, Málaga: Motivos Ornamentales y Técnicas de Ejecución*: Universidad de Sevilla, facultad de Bellas Artes, 2011.

Su, Shide. *La escultura especializada en títeres en Taiwán*. Tesis de Máster: Universidad Cheng Kong, Departamento de Artes, 2001.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Wang, Chao-tzu. *Estudios del culto general a dioses y fantasmas en la Región Xin-Hua*. Tesis de Máster: Universidad Nacional Tainan, departamento de Cultura Taiwanesa, 2004.

Wu, Jung-su. *Estudios de la estética de la escultura Ma-tzu en Taiwán*. Tesis de Máster: Universidad Tamkang, departamento de Literatura China, 2005.

Zhang, Xuan-Zhe. *La relación entre la Organización Lu-Ban y el desarrollo de la industria local: estudios comparados entre Jiin-Sen-Shin de la Organización Lu-Ban en Lukang y la Organización Chiao-Sheng en Tungshin*. Tesis de Máster: Universidad Politécnica Yunlin, departamento de Conservación de Patrimonios Culturales, 2003.

Zheng, Feng Sui. *Un estudio del desarrollo de la escultura de madera en Taiwán*. Tesis de Máster, Universidad nacional Tainan, departamento de Cultura Taiwanesa, 2008.

### 3. Revistas Especializadas

Chang, Huezhu. "Wu, qingpo—un artista devoto y empeñado." *Paisaje local de Lugang*. 8 (1987): pp.28.

Chen, Qingxiang. "La fisonomía de dioses: de la humanidad de los dioses a la comprensión de las imágenes." *Artes tradicionales*. 51 (2005): pp. 22-31.

Chen, Zhongyu. "Fabricación del pan de oro." *Continente*. 63.1 (1981): pp. 16-23.

Cretario, Jose. "La imaginería peligra como profesión" *ABC de Sevilla* 18/09/2011.

Deng, Shihao. "Investigación de expresión visual de ídolos en el Taoísmo Taiwanés—tratado de templos y monumentos superiores de 3 grados según clasificación nacional como ejemplo." *Artes en Taiwan*. 62 (2005): pp.16-29.

Guo, Zhenchang. "Conocimientos básicos de escultura de las escuelas Quan y Fu." *Artes de Youth Lion*. (1991): pp. 66-72.

Guo, Zhenchang. "Artesanía tradicional en Taiwán I—escultura religiosa de las escuelas Fu y Quan." *Artes Folklóricas*. 2 (1980): pp. 78-88.

Espinosa De Los Monteros Sánchez, F. "Nuevos datos biográficos del escultor Alonso Martínez". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 553. (2005): pp. 188-192.

Espinosa De Los Monteros Sánchez, F. "El escultor Jacinto Pimentel". *Revista Carrera Oficial*, 1. (2003): pp. 95-100.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Huang, Tienxi y Hu, Junyuan. "Entrevista en los talleres escultóricos de Xifokuo, Cheng, Xikuo y He, Chengxuan en Tainan." *Exploración taoísta*. 5 (1995): pp. 329-351.

Huang, Zhinong. "Dioses verosímiles—breve instrucción a la escultura budista de la escuela Quan." *Artes tradicionales*. (2002): pp24-27.

Jiang, Yizhen. "Escultura religiosa." *Ciencias naturales en Taiwan*.12.1 (1993): pp. 6-7.

Lin, Weibin. "Ídolos del pueblo Han—breve tratado de la configuración." *Diario Antropológico de Taiwan*. 1.2 (2003): pp. 115-147.

Liu, Wensan. "Elaboración de escultura religiosa." *Artistas*. 60 (1980): pp. 106-113.

Manuel Francisco Ruiz Piqueras: "Las imágenes de la Sagrada Resurrección y la Virgen de la Aurora como expresión plástica del Misterio Pascual" , *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Vol. Nº 610, (2009): pp. 929-931.

Shi, Cuefong. "Creencias religiosas y modelado de escultura." *Ciencias naturales en Taiwan*. 13.1 (2001): pp. 47-51.

Shi, Hongyi. "Arte de la escultura religiosa." *Documentación en Taiwán*. 45.2 (1994): pp. 113-122.

Shi, Hongyi. "Arte de la esculturas religiosa: tratado del caso propio como ejemplo." *Exploración taoísta*. 8.12 (1994): pp. 454-496.

Shi, Hongyi. "Importancia histórica de escultura religiosa taiwanesa." *Mensual de Historia*. 80 (1994): pp. 38-45.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Song, Longfei. "Tipos y procedimiento de elaboración de escultura religiosa." *Artistas*. 9.9 (1979): pp. 112-121.

Wang, Songsan. "De lo profano a lo sagrado—breve estudio antropológico de la escultura religiosa en Taiwán." *Arte Folklórica*. 29 (1984): pp. 79-136.

Wang, Youlong. "Una vida de escultura de 77 años—Maestro Huang Güeli." *Alma nacional*. 528 (1989): pp. 32-36.

Wu, Bailu. "Consumo cultural y artesanía popular—breve tratado en la escultura religiosa contemporánea." *Ciencias naturales en Taiwan*. 22.1 (2003): pp. 42-53.

Wu, Yosong. "La vanguardia del arte budista en Taiwán—los escultores en Tainan." *Artes Tradicionales*. (2002): pp.28-31.

Xie, Zongrong. "Arte de Templo III. Escultura religiosa taiwanesa." *Artesanía en Taiwan*. 9: 2001 .pp98-108.

Xie, Zongrong. "Arte de Templos I. Creencias populares y estética artesanal." *Artesanía en Taiwan*. 5 (2000): pp.80-90.

Xie, Zongrong. "Arte de Templos II. Clases de templos y cultos." *Artesanía en Taiwan*. 7 (2001): pp.64-76.

Xie, Zongrong. "Descubrimiento de la fisonomía de artes populares en los objetos de creencias folklóricas." *Documentación en Taiwan*. 46.1 (1995): pp. 143-166.

Zeng, Yaosheng. "Residencia de los espíritus—escultura religiosa." *Revista de mensajes mensuales*. 52 (1990): pp. 20-23.

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Zhuo, Yuan. "Cómo se elabora la escultura religiosa." *Artes Folklóricas*. 53 (1998): pp. 140-147.

#### **4. Entrevistas**

El artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi, Taipei, 15/07/2008.

El escultor religioso, Huang De-Sheng, Tainan, 29/07/2008.

El escultor religioso, maestro Wen, Taipei, 13/07/2009.

El escultor religioso, maestro Qing, Tainan, 20/07/2009.

El escultor religioso, Cheng Shi-wei, Tainan, 20/07/2009.

Escultor Jaime Babío, Sevilla, 3/15/2011.

Escultor Ruben Fernandez Parra, Sevilla, 6/4/2011.

Escultor David Segarra Pérez, Sevilla, 15/4/2011.

#### **5. Congresos, Jornadas y Exposiciones**

II Jornadas de imaginaria: *Raíces de la Imaginería Andaluza del S. XXI*. 2011.

XVIII Congreso Internacional Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Granada, España. 2011.

La exposición de esculturas del imaginero Jaime Babio Nuñez y de fotografías de Manuel Agüera Ostos titulada "Pasiones". Central de Emasesa 9-11 de Marzo, 2011.

Manuel Ramos Corona "Cuatro Misterios para Andalucía". Salas de la Exposición permanente del centro cultural Cajasol. 6-14 de Marzo, 2012.

## 6. Recursos Electrónicos

### Páginas

Álvares, Luis imaginero. En: <http://www.humildad.org/virgen/uno.htm>  
[consultada 04/03/2012].

Barómetros depositados en el banco de datos (2009): “Barómetro noviembre 2009” . En:  
[http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2\\_barometros/depositados.jsp](http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_barometros/depositados.jsp). [consultada:  
16/08/2010].

Blog de Artesano Maestro Cheng. En:  
<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!YvXHXTyTQU4qjDKn0LzhXxs-> [consultada  
04/07/2010].

Blog de Artesano Maestro Lin. En: [http://tw.myblog.yahoo.com/e9796822-  
e9796822/](http://tw.myblog.yahoo.com/e9796822-e9796822/) [consultada 04/07/2010].

Blog de Escultor Ding. En: <http://tw.myblog.yahoo.com/a698168/> [consultada  
01/02/2012].

Blog de Escultor Lin. En: <http://tw.myblog.yahoo.com/gogo-2285831>  
[consultada 01/02/2012].

Blog sobre celebración y posesiones Taiwanes. En:  
<http://tw.myblog.yahoo.com/taoism0936/archive?l=f&id=223> [consultada  
30/09/2009].

Blog de recursos sobre el arte de la Imaginería Policromada. En:  
Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.  
Yin-Chun Wu

<http://imaginaria.wordpress.com/> [consultada 10/04/2012].

Cosano Cejas, José Manuel. En:

<http://perso.wanadoo.es/tallercosano/presentacion.htm> [consultada 10/04/2012].

El censo INE 2009. En:

<http://www.ine.es/>. [Consultada 16/08/2010].

Escultura Religiosa Taiwanesa. En:

<http://our.hlvs.ylc.edu.tw/upload/teng/INDEX.htm> [consultada 30/09/2009].

Escultor Imagimero, Fernando Aguado. En:

<http://www.fernandoaguadoescultor.com/> [consultada 24/03/2010].

Escultor Imagimero, Fernández, Darío. En: <http://www.dariofernandez.com/>  
[consultada 11/07/2009]

Gobierno de EEUU. En:

<http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2010/148895.htm> . [Consultada: 16/08/2010].

Los ritos de adoración en Taiwán. En:

[http://content.edu.tw/junior/co\\_tw/ch\\_yl/city/citch-4-1.htm](http://content.edu.tw/junior/co_tw/ch_yl/city/citch-4-1.htm) [consultada  
09/09/2008].

.

Sanford Estudio de Hilo de laca. En:

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!1ncFxTSVSEEnulk5leDXlid6> [consultada  
09/02/2009].

Tienda escultura religiosa online - Foshan shuan. En:

<http://foshanshuan.pixnet.net/blog> [consultada 17/07/2010].

Tienda escultura religiosa online- Da Tang. En: <http://www.carve.com.tw/p1.htm>  
[consultada 17/07/2010].

Tienda escultura religiosa online- Shan Kuan. En:  
<http://sangaung99.myweb.hinet.net/sp.htm> [consultada 20/07/2010].

Vivancos Ramón, Victoria. "Práctica: técnicas pictóricas de imitación del dorado." En: <http://victoriavivancos.blogspot.com/2008/09/prctica-purpurinas-y-tecnicas-de.html>. [consultada 04/07/ 2010].

Zhuang, Hong Min. "Prolicromía escultura religiosa" En:  
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=13725>. [consultada 09/02/2009].

## **Videos**

Méndez Lastrucci, Jesús. "Escultor e imaginero Sevilla". En:  
<http://www.youtube.com/watch?v=tAUmOKTdstE> [consultada 10/04/2012].

Martín, Ángel. "Diario de un imaginero". En:  
<http://www.youtube.com/watch?v=nrxlpud8SKc&feature=related> [consultada 10/04/2012].

Aguado, Fernando. "Descendimiento hellín". En:  
<http://www.youtube.com/watch?v=mJwE-VAmgpw&feature=related> [consultada 11/07/2011].

Miñarro, Juan Manuel. En:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_4G9TNQcoec&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_4G9TNQcoec&feature=related) [consultada 03/05/2011].

Fernández, Darío. En:  
<http://www.youtube.com/watch?v=4w0pnaJCCBA&feature=related> [03/05/2011].

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Figura1:

Emperador de jade

<http://www.ftg.org.tw/ftg/architecture.php>

Figura 2:

Jesús del Gran Poder

<http://jesusario.blogspot.com.es/2010/06/nuestro-padre-jesus-del-gran-poder-juan.html>

Figura:3

Virgen de la Marcarena

<http://latrabajadera.mforos.com/1192193/5796550-esperanza-macarena-arte-de-una-devocion-universal/?pag=4>

Figura:4

Diosa de Mazu, la diosa patrona de los marineros.

<http://taiwanyes.ning.com/profiles/blogs/hai-zai-bai-da-jia-ma-wu-wang>

Figura:5

Venus de Willendorf

H. 20.000 año. Auriñaciense. Talla en piedra caliza. Altura: 10,45 cm.  
Naturhistorisches Museum, Viena.

[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc2.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc2.html)

Figura: 6

Guan Yu, dios de la verdad y la lealtad.

<http://photo.pchome.com.tw/jason88849/124824973597>

Figura:7

San Miguel

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona\\_\\_Basilica\\_de\\_la\\_Merced\\_19.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona__Basilica_de_la_Merced_19.jpg)

Figura:8

Dama de Elche. Museo Arquelógico Nacional (Madrid)

[http://enciclopedia.us.es/index.php/Dama\\_de\\_Elche](http://enciclopedia.us.es/index.php/Dama_de_Elche)

Figura:9

Zhusheng Niangniang ("diosa del nacimiento"); diosa de la fertilidad

En: Templo de Tan De

<http://howard2316.myweb.hinet.net/2.htm>

Figura:10

Virgen de los Reyes

<http://www.degelo.com/sevilla/virgen-reyes3.htm>

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:11

Albuea y duramen

<http://www.hssyxx.com/zhsj/kexue-2/zutiweb/zu09/011-1.htm>

Figura:12

Localización del cámbium y los tejidos vasculares en un tronco

<http://www.efn.uncor.edu/dep/biologia/intrbiol/maderas.htm>

Figura:13

Localización del cámbium y los tejidos vasculares en un tronco

<http://www.proyectovivirenelcampo.com/2009/09/la-carpinteria-propiedades-de-la-madera/>

Figura:14

*Pinus sylvestris*, L

[http://www.cifap.utad.pt/pinus\\_sylvestris.htm](http://www.cifap.utad.pt/pinus_sylvestris.htm)

Figura:15

*Cedrus libani*

<http://www.wood-database.com/lumber-identification/softwoods/cedar-of-lebanon/>

Figura:16

*Cedrela fissilis*

<http://www.rarewoodsandveneers.com/pages/specimens/rarewoods/rarewood16.htm>

Figura:17

*Cupressus sempervirens*

<http://www.holzwurm-page.de/holzarten/abiszz.htm>

Figura:18

*Castanea Sativa*

<http://www.holzwurm-page.de/holzarten/abiszk.htm>

Figura: 19

*Taxus baccata*

[http://www.cifap.utad.pt/taxus\\_baccata.htm](http://www.cifap.utad.pt/taxus_baccata.htm)

Figura: 20

*Populus Alba*

<http://www.rarewoodsandveneers.com/pages/specimens/rarewoods/rarewood47.htm>

Figura:21

*Juglans Regia*

<http://www.rarewoodsandveneers.com/pages/specimens/rarewoods/rarewood34.htm>

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:22

*Buxus sempervirens*

<http://www.holzwurm-page.de/holzarten/abiszz.htm>

Figura:23

*Cinnamomum camphora*

<http://www.rarewoodsandveneers.com/pages/specimens/rarewoods/rarewood18.htm>

Figura:24

*Cinnamomum micranthum*

[http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial\\_woods/taiwan/taiwanhard1\\_001stout\\_camphor.htm](http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial_woods/taiwan/taiwanhard1_001stout_camphor.htm)

Figura:25

*Calocedrus formosana*

[http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial\\_woods/taiwan/taiwansoft012\\_taiwan\\_.htm](http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial_woods/taiwan/taiwansoft012_taiwan_.htm)

Figura:26

*Zelkova formosana*

<http://spluo.npust.edu.tw/project/susan/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%9C%B0%E5%8D%80%E6%9C%A8%E6%9D%90/zelkova.htm>

Figura:27

*Chamaecyparis obtusa var. formosana*

[http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial\\_woods/taiwan/taiwansoft01\\_yellow\\_cypress.htm](http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial_woods/taiwan/taiwansoft01_yellow_cypress.htm)

Figura:28

*Chamaecyparis formosensis*

<http://www.woodeducation.cn/article.htm?projectID=cn1106070027>

Figura:29

*Michelia formosana*

[http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial\\_woods/taiwan/taiwanhard1\\_003formosan\\_michelia.htm](http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial_woods/taiwan/taiwanhard1_003formosan_michelia.htm)

Figura:30

*Taxus mairei*

<http://spluo.npust.edu.tw/project/susan/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%9C%B0%E5%8D%80%E6%9C%A8%E6%9D%90/yew.htm>

Figura:31

*Santalum album*

<http://www.rarewoodsandveneers.com/images/productimages/rarewood/Santalum%20album,%20Sandalwood,%20India.jpg>

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:32  
*Diospyros melanoxylon*  
[http://www.jiancai568.com/product\\_549.html](http://www.jiancai568.com/product_549.html)

Figura:33  
*Tipuana tipu*  
<http://www.rarewoodsandveneers.com/pages/specimens/rarewoods/rarewood61.htm>

Figura:34  
Arco de sierra  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:35  
Serrucho de trozar  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:36  
Serrucho de manija intercambiable  
[http://mueblesdomoticos.blogspot.com.es/2011\\_06\\_01\\_archive.html](http://mueblesdomoticos.blogspot.com.es/2011_06_01_archive.html)

Figura:37.38  
Gubias  
<http://www.tallamadera.com/tienda/gubias-corte-v-pfeil/126-perfil-12.html>  
<http://www.pfeil.es/catalog/-gubias-talla-madera-pfeil/168-gubia-pfeil-canon-perfil-9.html>

Figura:39  
Formón  
<http://www.pfeil.es/catalog/-gubias-talla-madera-pfeil/157-gubia-pfeil-perfil-1.html>

Figura:40  
Herramientas para talla  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:41  
Forma de manejo gubia  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:42  
Los mazos  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:43  
Escofinas y limas  
Fotografía; autor de la Tesis

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Figura:44

Sulfato de Cal

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:45

Estuco. Con cola de conejo y sulfato de cal

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:46

Bol rojo

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:47

Pan de oro

<http://www.classic-conservation.com/23--pan-de-oro-fino>

Figura:48

Cola de conejo

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:49

Cola de hueso

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:50

Cola de pescado

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:51

Resina dammar

<http://pintura1krasmanski.blogspot.com.es/2011/04/bases-para-maderas-y-terciados-barniz.html>

Figura:52

Goma laca

<http://larestauradoradelalaguna.blogspot.com.es/2011/12/que-es-la-goma-laca.html>

Figura:53

Escuadra

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:54

Hacha de ceremonia

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

## ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Figura:55

Las Gubias

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:56.57

Cola de huesos

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:58

Arcilla amarilla de Kinmen

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:59

Papel de algodón

Fotografía; Xei Qui-Fong

Figura:60

Pasta para hacer hilos de laca

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Figura:61

Pan de oro

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:62.63

Pincel para dorar

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:64

Aceite de tung

<http://www.classic-conservation.com/materiales-y-accesorios/457-aceite-de-tung-para-madera.html>

Figura:65

Los pigmentos que usan los escultores

Fotografía; Proporciona taller escultor Qing

Figura:66

Barbas preparadas

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:67

Nalakuvara

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

[http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2004/C0416500654/new\\_page\\_3.htm](http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2004/C0416500654/new_page_3.htm)

Figura:68  
El niño Jesús  
Fotografía; autor de la Tesis  
Mueso BBAA Sevilla

Figura:69  
Boceto  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:70  
Boceto  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:71  
Boceto  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:72  
Embón  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:73  
Eliminando parte de la madera  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:74.75  
Proceso de talla  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:76  
Detalle de las imágenes  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:77.78  
Trozos de escultura antes del ensamblaje  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:79  
Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

## ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Escultura completa  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:80.81.82  
Detalle del ensamblaje  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Figura:83  
Entelado  
<http://www.imaginerio-israelredondo.com/proceso.htm>  
Figura:84.85  
Estucado  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:86  
Pulimento  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:87  
Lima y herramientas para pulir estuco  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:88.89  
Hecha capa de bol  
<http://asoarte.lacoctelera.net/categoria/restauraciones-asoarte>

Figura:90.91  
Dorado  
Proporciona Artesanía Albenca taller dorado

Figura:92  
Pomazón con pan de oro troceado  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:93  
Bruñidores: piedra de ágata  
<http://rafaelsolano.es/agatas.htm>

Figura:94  
Escultura policromada  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Ruben Fernandez Parra

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:95  
Esculturas policromadas  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:96  
Estofado  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura.97.  
Estofado  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:98.99  
Estofado  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:100.101  
Estofado con técnica de barbotina  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:102.103.104  
Los frescos  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:105  
Color para pátina  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:106.107  
Pátina 1.2.  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:108  
Ojos de vidrios  
<http://www.aquisehacensantos.com/es/tecnicas/10.html>

Figura:109  
Pestañas y Lágrimas  
<http://asoarte.lacoctelera.net/categoria/restauraciones-asoarte>

Figura:110  
Imagen con sus postizos  
Fotografía; autor de la Tesis

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Proporciona taller escultor Jaime Babío

Figura:111

El papel rojo con el nombre de los dioses

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:112

Empezar la ceremonia "el inicio de hachazo"

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:113

Comienzo de hachazo

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:114

Dibujar la proporción

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:115.116

Quitando las partes que sobran con la sierra eléctrica

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:117.118.

El molde crudo

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:119.120

Retocando la forma

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:121

Pulir los detalles

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:122

Escultura semiacabada

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:123

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Empesar retoques en la cara  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:124  
Proceso de iluminación facial  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:125.126  
Escultura semiacabada  
Los pigmentos que usa los escultores  
Fotografía; Proporciona taller escultor Qing

Figura:127  
Aplicando el bol encima de la estatua.  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:128.129  
Semiproducto  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:130  
Se trocea el papel de algodón según el tamaño de cada parte en el rostro.  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor religioso, maestro Wen

Figura:131  
Asentando el papel  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor religioso, maestro Wen

Figura:132  
El molde fino después de elaborarse con el papel de algodón  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor religioso, maestro Wen

Figura:133  
Marcando el bosquejo general con lápiz  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:134  
Preparación pasta hilo de laca  
Fotografía; autor de la Tesis  
Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:135

Fijando los hilos de laca en el dibujo esbozado

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Figura:136

Detalle del dibujo con hilos de laca

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Figura:137

Finalización

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Figura:138

Usando la bolsa de caucho para pintar

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:139

La decoración de líneas en el vestido.

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:140

Al final, el retoque de las escamas del cuerpo de dragón

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:141

Aparato mecánico para la pasta de hilo de laca (Estilo de Quan)

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller artesano del hilo de laca, Lin Jia-Yi

Figura:142

Las bolsas de cauchos

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:143

Empleo del aglutinante

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:144

Pegando el pan de oro con un cepillo duro  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:145

Detalle de las vestiduras  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:146

Con un cepillo suave se desprende el pan de oro sobrante  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:147

Detalle de dorar  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura.148

Iluminando el rostro con pincel pequeño  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:149

Empleando, en primer lugar, el color de base  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:150

Detallando los dibujos que atraen la buena suerte.  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:151

Detalle de policromía  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:152

Finalización de policromía  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:153

Incrustando las barbas  
Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:154

Detalle

Fotografía; autor de la Tesis y Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:155

Colona de diosa

Página de artesano Lin Ren-Jay

<http://tw.myblog.yahoo.com/e9796822-e9796822/>

Figura:156

Túnica de diosa

Página de tienda de escultura religiosa

<http://www.shien.com.tw/tier/front/bin/ptlist.phtml?Category=100108524>

Figura:157

Collar de oro para dios

<http://www.jj2es.tnc.edu.tw/~html/jj2es/e.html>

Figura:158

Ceremonia "Retiro Lu Pan"

Fotografía; autor de la Tesis

Proporciona taller escultor Cheng Shi-wei.

Figura:159

"Siete joyas"

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:160

Avispas

Fotografía; autor de la Tesis

Figura:161

Preparativos para la ceremonia

Fotografía; Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:162

Entrada espiritual después de policromar

Fotografía; Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:163

Preparando la ofrenda argentaria al dios

Fotografía; Xei Qui-Fong

Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura:164  
Quemando la ofrenda argentaria al dios  
Fotografía; Xei Qui-Fong  
Proporciona taller escultor Huang De-Sheng

Figura:165  
La escultura antes de ceremonia  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:166  
Pincel chino con sangre de pollo  
Fotografía; autor de la Tesis,

Figura:167  
El paso de fuego  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:168  
Iluminar los ojos  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:169  
Al término de la ceremonia  
Fotografía; autor de la Tesis

Figura:170  
Ksitigarbha  
<http://www.cihumazu.org.tw/template-main-04d.html>

Figura:171  
San Bruno  
[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/fotos/MBASE\\_os\\_22\\_e81\\_p\\_lg.jpg](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/fotos/MBASE_os_22_e81_p_lg.jpg)  
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Figura:172  
Estofado de Taiwán  
Dibujo; autor de la tesis

Figura:173.174  
Estofado de sevilla  
Dibujo; autor de la tesis

Figura:175.176.177.178  
Dibujo de los estofados  
Dibujo; autor de la tesis

Estudio comparativo de las representaciones escultóricas religiosas entre Taiwán y España.

Técnicas, materiales y conceptos.

Yin-Chun Wu

Figura: 179

Las ondulaciones del agua

DVD: A\EPS\ Los patrones de la colección china; Taipei: 2009

Figura:180

El dibujo de fénix

DVD: A\EPS\ Los patrones de la colección china; Taipei: 2009

Figura:181

El dibujo de dragón

DVD: A\EPS\ Los patrones de la colección china; Taipei: 2009

Figura:182

Procesión de Senama Santa, Virgen de la Marcanena

[http://www.rtve.es/mediateca/fotos/20100402/madruga-sevilla-  
imagenes/49673.shtml](http://www.rtve.es/mediateca/fotos/20100402/madruga-sevilla-imagenes/49673.shtml)

Fotografía; Vidal, José Manuel

Figura:183

El culto al Árbol, Taiwán

<http://travel.taichung.gov.tw/Visit/Attractions.asp?idNo=226&p=302&cp=2>

Figura:184

El culto a la piedra

<http://mypaper.pchome.com.tw/yallen33/post/1321279050>

Fotografía; Yung, Fun

Figura:185

Escultura religiosa de fábrica China

[http://www.flickr.com/photos/lu\\_s/4693636276/](http://www.flickr.com/photos/lu_s/4693636276/)

Fotografía; Lu, Yu Yuen

Figura:186

Bao Sheng Da Di

[http://blog.moc.gov.tw/blog/why1745vs991/articleAction.do?method=doViewBlo  
gArticle&articleId=NDawMDA=](http://blog.moc.gov.tw/blog/why1745vs991/articleAction.do?method=doViewBlogArticle&articleId=NDawMDA=)

**PROGRAMA DE DOCTORADO  
PINTURA Y CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN**

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

Métodos Técnicas y Procesos Infográficos Aplicados a la Creación Artística y la  
Conservación Restauración



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA

**TESIS DOCTORAL**

**Estudio comparativo de las representaciones  
escultóricas religiosas entre Taiwán y España.  
Técnicas, materiales y conceptos.**

Doctorando: Yin-Chun Wu

Director de Tesis: Dr. Joaquín Arquillo Torres

Sevilla 2012