



SANTIAGO
Un caballero con alma de maíz

SECRETARÍA DE CULTURA
Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
María Teresa Franco
Directora General

Diego Prieto Hernández
Secretario Técnico

José Enrique Ortiz Lanz
Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Sara Gabriela Baz Sánchez
Directora del Museo Nacional del Virreinato

museo nacional del
VIRREINATO

TRAS LA CONQUISTA DE MÉXICO-TENOCHTITLAN, el frenesí por la conversión de los naturales al cristianismo ocupó la atención de los audaces soldados españoles, y muy especialmente de los frailes misioneros, apremiados por la Corona Española para evangelizar a los indígenas.

Entre los métodos utilizados para acatar el complejo cometido misionero, se prepararon diccionarios de las distintas lenguas, confesionarios y ardientes sermones, concebidos para penetrar en la cosmovisión indígena y al mismo tiempo reforzar la transmisión de los preceptos cristianos pues, como explicaba fray Bartolomé de Las Casas, «¿Qué más enseña la ley cristiana, salva la fe y lo que predica: las cosas invisibles y sobrenaturales».¹

Como apoyo sustancial al recurso discursivo, se prepararon representaciones teatrales, procesiones, pastorelas, música, baile, canciones, rondas infantiles; y, desde luego, la enseñanza de artes y oficios, que a partir de las extraordinarias destrezas de los naturales producirían incontables y espléndidas imágenes devocionales, tanto para ornamentar los nuevos templos como para aproximar a “impíos” a las virtudes teologales y a la compleja e inagotable iconografía católica.

El apóstol Santiago y su hagiografía adquirieron un espacio determinante en el imaginario colectivo desde las primeras gestas de la Conquista.

[...] decía el Pedro de Alvarado que, cuando peleaban los indios mexicanos con él [...] dijeron muchos de ellos que un gran teule que andaba en un caballo blanco, les hacía mucho más daño, y que si por ellos no fuera, que les mataron a todos... y si aquello fue así, grandísimos milagros son y de camino hemos de dar gracias a Dios... y al bienaventurado señor Santiago.²

La exposición que ahora presenta la Secretaría de Cultura, *Santiago. Un caballero con alma de maíz*, ha sido concebida tras la restauración integral de una magnífica escultura novohispana, elaborada con caña de maíz durante la segunda mitad del siglo XVI, que, después de un laborioso proceso de estudio, investigación y restauración, ha permitido a los especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia devolverle sus características originales, sobre todo su liviandad.

María Teresa Franco
Directora General
Instituto Nacional de Antropología e Historia de México

¹ Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, Vol. 2, México, UNAM, 1967, p. 448.

² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (ed. Miguel León-Portilla). Madrid, Editorial Crónicas de América, 1984, p. 450.

SANTIAGO, EL ALIADO INIGUALABLE en las batallas por la defensa de la fe católica, es parte de una historia que nos ha acompañado desde el siglo IX hasta la fecha y que convierte a muchas poblaciones de Iberoamérica en hermanas de una misma tradición. Más allá de que su leyenda contemple apariciones milagrosas en momentos clave de lucha contra los infieles, Santiago es la figura a la que se dedican miles de parroquias y poblados desde su fundación y su nombre se hace presente muy pronto en la historia de la conquista y evangelización de las Indias occidentales.

Es un privilegio custodiar e investigar una de las piezas que representan a este personaje: no sólo por sus dimensiones, técnica y belleza como conjunto escultórico, sino por la entrañable relación que tiene con Nueva España. En el año 2014 dio inicio el proceso de intervención de esta magnífica pieza que hoy se exhibe de nueva cuenta al público: este trabajo dio base para acrecentar el conocimiento que tenemos tanto de la escultura en sí como de las técnicas ligeras y de su importancia en los dos primeros siglos de nuestra historia virreinal.

Esta exposición es una oportunidad para encontrarse con la imagen de Santiago y con su larga historia y complejidad iconográfica. Es un orgullo afirmar que todo el trabajo invertido en su preservación corrió a cargo de jóvenes restauradores que, coordinados por la especialista Karina Xochipilli Rossell, adscrita al Museo Nacional del Virreinato, sirvió también para inscribir un capítulo más en la historiografía referente a las piezas producidas con ayuda de la caña de maíz. La experiencia de la técnica ligera y de la belleza de este Santiago de finales del siglo XVI adquiere nuevo sentido gracias a la comprometida investigación en torno a procesos históricos de elaboración de la escultura procesional, y ahora está a disposición de todos nuestros visitantes.

Sara Gabriela Baz S.
Directora del Museo Nacional del Virreinato

Cat. 1

Anónimo

Santiago

Finales del siglo XVI

Técnica ligera: caña de maíz, madera y papel

239 x 224 x 100 cm

Museo Nacional del Virreinato, INAH



EL CAMINO DE SANTIAGO A TEPOTZOTLÁN

Alejandra Cortés Guzmán

EL CAMINO DE SANTIAGO ES LARGO, tan largo como las transformaciones de su figura desde los primeros siglos del cristianismo cuando aparecía como un apóstol apenas identificable gracias a un libro o rollo de pergamino, hasta el matamoros cargado en procesión por los caminos del México actual.

Dichas transformaciones han respondido a la adaptación que el culto a Santiago ha sufrido de acuerdo con el momento social y político, desde la Edad Media hasta la época virreinal en los territorios americanos ganados por el catolicismo en el siglo XVI.

La figura de Santiago, como la vemos en el conjunto escultórico del Museo Nacional del Virreinato que es motivo de esta exposición, procede de una tradición que se ha construido por medio de la historia oral, la liturgia y la literatura. En los textos evangélicos, Santiago el Mayor es hijo de Zebedeo y Salomé y hermano de Juan Evangelista. Fue llamado por Jesús mientras pescaba en el mar de Galilea y, a la muerte de aquel, anunció la nueva fe por Samaria y Judea, siendo el primer discípulo en sufrir el martirio, al ser decapitado por la espada de Herodes Agripa.¹

A partir del siglo XII, sus atributos fueron los del viajero que se dirige hacia su santuario en Santiago de Compostela: báculo, calabaza para el agua, esclavina y sombrero de ala ancha, doblado por delante, con la concha al frente (lám. 1). Este peregrinaje había iniciado en el siglo IX, a raíz de la creencia de que Santiago había llegado a España para introducir el cristianismo y sus restos habían sido trasladados milagrosamente desde Judea a Galicia.²

La representación del apóstol como Santiago matamoros está asociada a la idea del patrono apostólico que vela por la defensa del reino, además de que coincide con el inicio en el siglo XI de la expansión territorial frente al Islam que se conoce como la Reconquista.³ La intervención milagrosa de Santiago el Mayor en una de las primeras batallas (Coimbra, 1064) fue recogida en dos textos en la primera

mitad del siglo XII: la *Historia silense* y el *Codex Calixtinus*. En ambos se narra la visión de un griego llegado a Compostela, en la cual, el apóstol le asegura su condición de caballero —*miles Christi*— que lucha por la victoria divina, y predice que al día siguiente caerá Coimbra en manos cristianas gracias a su ayuda. A partir de estas narraciones queda bien establecido que el Apóstol “acudirá, como buen caballero, en auxilio de todos cuantos estando en armas y luchando por la cristiandad lo invoquen de corazón”.⁴

Estos dos textos también ponen en evidencia la descendencia apocalíptica de *Jacobus miles Christi* al mencionar que el apóstol se aparece en un caballo de gran estatura, con brillo como de nieve.⁵ Cristo, victorioso y triunfante, aparece en el Apocalipsis montado en un caballo blanco, como capitán de las milicias celestiales (Apoc. 19, 11-14). De este modo, la figura de Santiago asimilado a esta faceta militar es capaz de hacer frente a la presión de los musulmanes y de actuar como protector de su pueblo.

La condición militar de Santiago, desarrollada en el transcurso del siglo XII, se extenderá hasta finales de la Edad Media, cuando Constantinopla lucha contra los turcos otomanos (lám. 2) y hasta el siglo XVI, cuando se registra el proceso de conquista de la América española, pero con una diferencia fundamental: los indígenas, que en un primer momento son los enemigos de los españoles, se convierten a la fe católica, a diferencia



Lám. 1
Anónimo
Santiago apóstol
Siglo XVII
Óleo sobre tela
179.5 x 112.3 cm
Museo Nacional del Virreinato, INAH

¹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Akal Istmo, Madrid, 2011, pp. 406-418.

² George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, EUA, 1989, p. 123.

³ Robert Plötz, “El apóstol Santiago y la Reconquista”, en *Santiago y América*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Consejería de Cultura y Juventud, Arzobispado de Santiago de Compostela, 1993.

⁴ Según el *Codex Calixtinus* en el texto de M.C. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985.

⁵ Santiago en hebreo es Ya'akov que pasó al latín como Iacobus y de ahí a la forma castellana. Con el tiempo fue adquiriendo las siguientes variantes según el idioma de adopción: Jacobo, Iago, Yago, San Iago, San Yago, Diego, Jaime, James o Jacques.



Lám. 2
Anónimo
Santiago Matamoros
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
84.5 x 66.7 cm
Museo Nacional del Virreinato, INAH

de los moros que permanecen como infieles.⁶ Es por ello que la adopción de Santiago matamoros tuvo un destino diferente en los territorios americanos, convirtiéndose en protector y aliado de los nuevos cristianos en un contexto de representación mental basado en la reactualización de los mitos indígenas.⁷ Resulta también evidente que la transformación del matamoros en mataindios no fue una adopción cabal, sino que tuvo momentos excepcionales como el relieve que se encuentra en la iglesia de Santiago Tlatelolco en la Ciudad de México.

La escultura que es motivo de esta exposición es una pieza sobresaliente dentro de la producción virreinal por varias razones. En primer lugar, se trata de un conjunto de grandes dimensiones (239 x 224 x 100 cm) que posiblemente data de finales del siglo XVI.⁸ Está realizado en “técnica ligera” —también conocida como “técnica en pasta de caña”—, que combina varios materiales: madera, caña de maíz y papel, seleccionados intencionalmente para lograr la ligereza requerida para cargar la pieza en procesión. El análisis profundo de la manufactura es tratado en las páginas siguientes por el equipo de restauración del museo.

El gran formato, aunado a la función procesional, permite suponer el impacto que pudo tener el conjunto en una época en la que habían transcurrido casi cien años de la conquista militar. Santiago aparece representado con el aspecto de un conquistador. Los detalles de la armadura en su torso expresan el brillo y esplendor de la imagen

⁶ Louis Cardaillac, *Dos destinos trágicos en paralelo. Los moriscos de España y los indios de América*, El Colegio de Jalisco, México, 2012.

⁷ *Ibid.*, pp. 348-350.

⁸ Agradecemos al Dr. Pablo Amador las observaciones realizadas frente a la pieza para poder aproximar una fecha y esbozar conclusiones respecto a su factura.

propia de un personaje portentoso, más que de un guerrero violento e iracundo. Esta apariencia se replica en el gesto del caballo que mantiene una postura apacible.

Es relevante destacar que nuestra escultura carece de los enemigos pisoteados que frecuentemente aparecen de la iconografía de Santiago. Por ello, no es posible identificarlo como matamoros o mataindios, como sucede con otro ejemplo que también forma parte del acervo del Museo Nacional del Virreinato y que presenta al caballo levantado ligeramente, a punto de aplastar a un moro (lám. 3).

Es muy probable que el acabado original de la pieza haya tenido estofado como lo indican las capas restantes de dorado, dándole la riqueza visual característica en la escultura novohispana del último tercio del siglo XVI. El rostro presenta incrustación de ojos y lengua desde la parte interior de la cabeza, lo cual indica que la faz original pudo haber sido sustituida por una mascarilla sobrepuesta ya entrado el siglo XVII.

La muestra plantea una lectura radial del conjunto escultórico de Santiago como punto de partida para explicar los aspectos iconográficos, funcionales y tecnológicos de la pieza, a partir de tres unidades: la primera explica la procedencia del tema y la compleja transformación del apóstol en el matamoros americano; la segunda se centra en el vínculo entre funcionalidad como objeto procesional y la técnica ligera, por medio de la descripción de materiales, manufactura y ensamblado; la tercera unidad presenta la intervención realizada recientemente, con el fin de comprender los aspectos materiales e históricos involucrados en el uso y significado del conjunto. Al final del recorrido se incluye una sala de mediación que busca

Lám. 3
Anónimo
Santiago matamoros
Siglo XVIII
Madera tallada y policromada
116 x 142.4 x 70.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, INAH



reflexionar sobre la continuidad de la herencia virreinal en la cultura contemporánea, por medio de contenidos y actividades en torno a una escultura de Santiago procedente de un taller en Michoacán en el cual se utiliza todavía la técnica ligera para crear piezas con el mismo uso.

También se incluyen otras piezas —una Virgen y un Cristo crucificado, dos de los temas más frecuentemente trabajados en caña— para tratar de explicar la complejidad de la escultura ligera.

Consideramos esta exposición como un punto de partida que nos permite destacar la singularidad de este Santiago dentro de la producción escultórica novohispana y seguir analizando los datos por ahora arrojados para futuras interpretaciones y descubrimientos.



Cat. 2
Anónimo
Crucifijo
ca. 1560
Técnica ligera
155 x 94 x 24 cm
Taller del Santo Cristo del Bachiller. Vinculado al Cristo de Toro, Zamora, España.



Cat. 3
Anónimo
Virgen
Siglo XVI
Técnica ligera
114 x 38.5 x 28.5 cm
Museo Nacional del Virreinato, INAH



Lám. 4
Vista desde la base, la imagen muestra la meticulosa y elaborada construcción del armazón de la Virgen a partir de una figura cónica, trabajada con fragmentos flexibles de la corteza de la caña de maíz, doblados y atados para continuar con la aplicación de fragmentos de caña ordenados —material de apariencia esponjosa y muy ligera— recubriendo todo el armazón y aportando así el volumen necesario para la forma escultórica.

DE CAÑA Y PAPEL. VARIANTE DE UNA TÉCNICA LIGERA

Ramón Avendaño, Belén Medina, Xochipilli Rossell

Escultura ligera: diversidad constructiva

CON UNA AMPLIA HISTORIA, que va desde las crónicas del siglo XVI redactadas por los propios frailes como testigos directos en la elaboración de estas imágenes, hasta una notable y recurrente bibliografía producto del interés sobre esta particular técnica, la escultura ligera se ha valorado como forma de pervivencia de ciertas tradiciones de origen prehispánico.

Se ha exaltado tradicionalmente es al maíz, ya sea por su reconocimiento como base de la dieta indígena o bien por su vínculo directo con la cosmovisión y panteón mesoamericanos. A esto, se suma su identificación como deidad prehispánica, materializada en cuerpos ligeros que facilitaban su transporte en el campo de batalla. Esta técnica se ha relacionado directamente con la cultura purépecha —tarasca—, establecida en las riveras del lago de Pátzcuaro, en Michoacán.

Aunque lo anterior ha perdurado, la revisión en las últimas décadas acerca del tema ha deparado una nueva y, en parte, distinta realidad en la forma de abordar esta imaginería ligera. En la actualidad, los lineamientos que se proponen en cuanto al origen de la técnica, vienen a reforzar su relación con la escultura ligera europea y especialmente, la variada técnica que en España recibió el nombre de papelón. De igual forma, se ha planteado que la producción novohispana puede ser entendida como una simbiosis entre técnicas y materiales de aquel lado del Atlántico, con la incorporación de saberes de raíz prehispánica. Además, se han abierto nuevas posibilidades en cuanto a centros productores y diferencia de técnicas: se ha encontrado que aparte del núcleo michoacano existe una amplia producción en la Ciudad de México y su entorno próximo, claro ejemplo de ello son las piezas expuestas en *Santiago. Un caballero con alma de maíz*.

Lo que no ha variado es la interpretación en cuanto al uso de las piezas como figuras devocionales y, debido a su ligereza, también a lo procesional, rasgo compartido con la escultura homónima española. Así fueron realizadas, de manera casi industrial y con variadas fórmulas, imágenes de Cristo, en menor medida de la Virgen y excepcionalmente de santos, para abastecer la amplia demanda americana (cat. 3). Tal fue su aceptación que muchas fueron remitidas a España, tal como Gerónimo de Mendieta da cuenta cuando escribe:

[...] de hueso hay algunos que labran figuras tan menudas y curiosas que por muy de ver se llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande pesan tan poco que los puede llevar un niño.¹

En el anterior contexto, la presente exposición viene a profundizar, mostrando procesos de investigación, estudio y restauración de algunas piezas pertenecientes al Museo Nacional del Virreinato. El resultado final ha sido tanto la difusión de su acervo, como las múltiples aportaciones al conocimiento de la escultura ligera novohispana (lám. 4).

¿Cómo está hecho Santiago? La construcción del conjunto

Con ciertas variaciones, la manufactura del conjunto está en estrecha relación con la técnica de las imágenes ligeras y huecas de los grandes crucificados realizados en la Ciudad de México, especialmente durante el primer siglo del virreinato.

Santiago forma parte de un conjunto escultórico a escala humana de una de las devociones más relevantes para la cristiandad y la conformación de la Nueva España. Conocer cómo se construyó y los materiales empleados nos permite entender aspectos históricos y tecnológicos que revelan una visión más amplia del conjunto, y representa una aportación sustantiva para el conocimiento de nuestra cultura y de la Historia del Arte en nuestro país.

La figura del santo se construyó a partir de un molde sobre el que se pegaron diversos pliegos de papel amate hasta obtener un cilindro que daría

forma al torso. Las extremidades y cabeza fueron talladas en madera de colorín, que luego se insertaron en el cilindro de papel y se aseguraron con cuñas de madera; en el cuello colocaron pernos a modo de astillas² para fijar la cabeza. Una vez armada la figura, recibió las cañas de maíz descortezadas y la pasta de caña para generar la corpulencia y formas decorativas.

Para dotarlo de mayor realismo, el rostro fue separado verticalmente a modo de máscara para colocar desde la parte posterior los ojos de vidrio, la lengua de madera y los dientes³. También se recurrió al uso de cordeles para generar la decoración de la armadura y el casco (lám. 5, 6 y 7).

Una vez concluida la figura, se aplicó la base de preparación, compuesta de carbonato de calcio y, en este caso particular, capa de bol rojo que recibiría la lámina de oro. Esta última se decoró mediante el grabado de patrones geométricos por medio de una carretilla y con pintura al óleo para lograr ciertos detalles de las hombreras y el casco. La encarnación se elaboró con pintura al óleo y fue pulimentada hasta obtener una superficie homogénea y tersa de apariencia casi brillante.

El caballo presenta similitud con los materiales de Santiago, aunque con disposición particular y menor empeño en su decorado. De la misma forma que el jinete, parte de un cilindro —que luego daría forma al tronco— elaborado con pliegos de papel amate. Con el objetivo de dar mayor estructura al cuerpo y recibir las cargas y esfuerzos

² Este sistema encuentra semejanza con el reportado durante el estudio del Cristo de Mexicaltzingo por Abelardo Carrillo y Gariel. Carrillo y Gariel, Abelardo. *El Cristo de Mexicaltzingo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1949.

³ No es posible conocer con precisión si la colocación de estos postizos corresponde a una reforma estética que tuvo la escultura en el siglo XVIII.

mecánicos, se tallaron las patas en madera de colorín y pino ayacahuite; ya armada la figura, recibió las cañas de maíz descortezadas y la pasta de caña. La montura también se encuentra tallada en madera de colorín y aunque desafortunadamente no conocemos con precisión si su cabeza original fue elaborada en el mismo material, los ensamblajes de las patas delanteras sugieren una estructura donde pudo colocarse.

Para reforzar el cuerpo, se aplicaron fragmentos de tela en las zonas coyunturales de las extremidades y, posteriormente, un entelado general en todas las áreas de caña para fortalecer el sistema de construcción.

Buscando homogeneizar la superficie y prepararla para recibir la policromía o pintura, se aplicaron los aparejos o bases de preparación compuestos de carbonato de calcio y cola, que después fueron lijados hasta obtener una textura lisa. Para la policromía, se emplearon pigmentos aglutinados, posiblemente con aceites secantes.

Recuperando ligereza: procesos y datos sobre la restauración

En el conjunto escultórico de Santiago se emplearon diferentes tipos de materiales ligeros con dos objetivos: uno, generar figuras de grandes dimensiones y poco peso; dos, que pudiera ser cargado procesionalmente por la feligresía durante ciertas celebraciones, aunque no podemos conocer con precisión para qué templo o destino fue diseñado.

A partir de las calas estratigráficas —identificación de la sucesión de las capas de pintura—, descubrimos que ambas esculturas cuentan con repolicromías⁴ históricas. Santiago tiene un do-

⁴ “Se refiere a la capa de pintura colocada sobre la original, considera-

rado subyacente con decoración de pinceladas de color, lo que apunta a que durante el siglo XVIII se reformó con su apariencia actual, la que se ha recuperado gracias a la restauración. Algo similar ocurre con el caballo, donde los estratos inferiores nos señalan un color próximo al que hoy se puede ver, pero con mayores detalles.

Esto nos ayuda a estrechar mayores vínculos con otra figura de Santiago Apóstol que se venera en el poblado mexiquense de Santa María Chiconautla Ecatepec, elaborada hacia el último tercio del siglo XVI⁵ y que posiblemente pertenezca al mismo obrador.

Gracias a los resultados de los estudios y al propio proceso de restauración, pudimos deducir que el conjunto tuvo un daño grave al iniciar el siglo XX, cuando la cabeza original del caballo se perdió, quedando su interior expuesto a la degradación. La figura de Santiago sufrió un daño en la zona del cuello, ya que pudimos observar huellas de un impacto localizado en la nuca, que separó la cabeza y favoreció el ataque biológico. Ante el grave estado, se intervino en esa época con materiales y técnicas que, aplicados en función de los conocimientos de ese momento, ahora los podemos considerar como poco afortunados, pues derivaron en un mayor deterioro estructural.

En el caso del caballo, se colocó una nueva cabeza de madera, sujeta de una estructura de varillas y

da como una renovación, con intención de conferirles un nuevo uso o de adaptarlos a los gustos de la época. Es una capa de pintura total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la creación del objeto policromado, cuya elaboración responde a las características, métodos y técnicas de esa intervención.” Emilio Ruiz de Arcaute, “Aportaciones a la Teoría de la Restauración” en *IV Congreso del Grupo Español del IIC. Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre. La Restauración en Siglo XXI. Función, Estética e Imagen*, GEIC, Madrid, 2009, pp. 69-78.

⁵ Ontiveros Valdés, Constanza, *Las andanzas de Santiago en la Nueva España y la imagen del indio: Santa María Chiconautla*, UNAM / FFYL, 2012, 82 p.

yeso con un peso total de 33.5 kilos; la cabeza de Santiago fue adherida con madera y yeso. Además, como ya adelantamos, ambas esculturas fueron repintadas en diversas ocasiones.

En estas condiciones, la pieza fue adquirida por un coleccionista particular, quien en 1971 la donó al Museo Nacional del Virreinato. Por las cualidades y características de la pieza, se incorporó al guión de la exposición *Talleres conventuales del siglo XVI*. Durante 40 años de estancia en el museo, la obra fue solicitada para exposiciones nacionales e internacionales y monitoreada constantemente, encontrándose daños recurrentes en áreas colindantes a las patas, además de otros claramente visibles como repintes y agregados pictóricos. Tras una nueva solicitud de préstamo en 2008 y ante la problemática de conservación, se determinó que la obra no saliera, para dar inicio al proceso de diagnóstico y análisis con miras a su restauración total, realizada entre 2014 y 2015.

Antes y durante la intervención, se realizaron radiografías, endoscopia y estratigrafías, que permitieron dimensionar la cantidad de intervenciones anteriores y diseñar el plan de conservación. La restauración partió de la remoción de agregados pictóricos, pastas y materiales ajenos que desvirtuaban la lectura de la obra y la ponían en constante riesgo por la falta de compatibilidad entre estratos. Tras este proceso, se devolvió a la obra su cualidad de ligereza.

Reflexiones tras la restauración

Diversas hipótesis hemos tejido tras el conocimiento y hallazgos efectuados en el conjunto escultórico: en primer término, se trata de una imagen muy intervenida y modificada a lo largo del tiempo. El distintivo de ligereza de la técnica ponderó la toma de decisión sobre la eliminación



Lám. 5 y 6

Radiografía de perfil y frontal de Santiago.

En ambas radiografías se pueden ver los ojos de vidrio; en la frontal, en forma circular, mientras que en la lateral se observan cuencas de media esfera. La lengua de madera se aprecia en el interior de su boca como un elemento independiente que, al igual que los ojos, se colocó detrás de la máscara.



Lám. 7

Radiografía frontal del detalle de la armadura de Santiago.

En esta toma se puede apreciar claramente el uso de un cordel para formar el fino trabajo que imita la armadura de un caballero. Este cordel se pegó sobre el torso siguiendo un diseño durante el proceso de preparación.



de materiales ajenos y dañinos, buscando restaurar la forma con la técnica.

De no haber sido intervenido, el conjunto de Santiago habría mantenido el mismo esquema de deterioros vinculados al peso excesivo. La eliminación de los materiales que no correspondían a su naturaleza posibilitó el aprendizaje que hoy

tenemos sobre la manufactura de la obra y de la técnica escultórica.

Es importante comprender que todos los procesos de restauración no solo cambian la apariencia de la imagen, sino que también interfieren en la continuidad de la historia de la obra. Por ello, cada decisión debe ser determinada con plena conciencia.



Lám. 8

Modelos a escala para probar la técnica de restauración antes de aplicarla a la pieza original.

© Foto: Belén Medina Ramírez