

LA POLICROMÍA DE LOS RETABLOS. ESTILOS Y EVOLUCIÓN

Teresa Gómez Espinosa

Instituto de Patrimonio Histórico Español

El conocimiento de la policromía que ilumina los retablos resulta imprescindible en cualquier proyecto de estudio de los mismos. Unos retablos se policromaron inmediatamente después de acabada la arquitectura y la talla, otros, muchos, permanecieron *en blanco* y no pudieron ser policromados hasta años después, incluso adaptándose a estilos artísticos posteriores. Y esta demora a veces alcanzaba hasta veinte o treinta años. Si la construcción de un retablo resultaba costosa, también ascendía a una alta suma su policromado. El oro, que durante siglos cubrió de brillantez la superficie de los retablos, y algunos pigmentos alcanzaban un alto precio en el mercado; en muchas ocasiones los comitentes tenían que esperar varios años hasta tener de nuevo medios para poder encargar a los pintores que procediesen al policromado de las obras y en otras ocasiones, las menos, el retablo no se llegó a policromar.

En las policromías se emplean diferentes técnicas pictóricas y decorativas para cubrir las superficies escultóricas y arquitectónicas, con el fin de obtener un acabado o decoración. Una buena policromía complementa y enriquece el trabajo escultórico aportándole mayor realismo o artificiosidad. En éstas se pueden encontrar desde miniaturas pictóricas hasta aplicaciones compuestas de materiales heterogéneos acordes a los distintos efectos y texturas que se quieran conseguir. Esto lleva a la aplicación de materiales ajenos a la pintura, tales como metales nobles, el oro y la plata, o a la incrustación de vidrio o al empleo de materiales orgánicos como la cera o de postizos, desde telas encoladas hasta pestañas de pelo natural.

Sin duda, son numerosas las dificultades que entraña el estudio de la policromía, como se ha puesto de manifiesto por los historiadores que han trabajado acerca de este tema. La dificultad de acceso a los retablos y su estado de conservación –oscurecimiento debido a la acumulación de suciedad, lagunas, pérdidas, y manipulaciones como repintes, repolicromías...- son las causas principales. Por esto, las restauraciones de que son objeto actualmente los retablos representan una ocasión única para llevar a cabo los trabajos de investigación acerca de sus policromías. En cada una de estas intervenciones se debe documentar exhaustivamente la policromía a través de análisis interdisciplinarios, desde el examen histórico hasta los propios de las ciencias experimentales que nos permiten conocer la naturaleza de los materiales y la técnica de ejecución. La policromía de un retablo siempre ofrece nuevos datos o corrobora anteriores hipótesis, lo que permite establecer unas constantes para definir una secuencia estilística desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. Se pueden diferenciar etapas asociadas a las evoluciones estilísticas de la historia del arte, etapas con sus propias características bien definidas.

Pedro Echeverría Goñi ha sido el primero en establecer una periodización para la evolución de la policromía en el Renacimiento y en el Barroco. Los trabajos de Echeverría y, posteriormente, de Fernando Bartolomé exponen los resultados de sus investigaciones acerca de la policromía, concentrándose especialmente en el País Vasco y en Navarra. En el año 2002 se celebró en Lisboa un congreso internacional en el que se expusieron las conclusiones del primer proyecto de amplio alcance acerca de la policromía barroca, un proyecto europeo Raphael en el que intervinieron Portugal, España y Bélgica y en el que participamos aportando la experiencia del Instituto de Patrimonio Histórico Español.

Donde mejor se aprecia la evolución de los distintos estilos es precisamente en los motivos que ilustran las policromías, motivos que se van adaptando a las exigencias artísticas y dogmáticas de cada periodo con las consecuentes iconografías. Así a la policromía manierista, de inspiración clásica y cuajada de grutescos y seres fantásticos, sucede la policromía contrarreformista, naturalista y adecuada al decoro exigido por el cliente principal de los retablistas, La Iglesia. Echeverría y Bartolomé

han recopilado un buen repertorio de fuentes gráficas para los motivos polícromos representados en las obras renacentistas y barrocas¹. Las técnicas y los procedimientos pictóricos empleados en los diferentes estilos también varían, aunque esencialmente son casi siempre los mismos, sin embargo no se usan en la misma proporción y a veces alguna técnica deja de emplearse en determinada etapa, aunque pueda resurgir después, aún con variantes.

El retablo se contrataba con el ensamblador, de acuerdo a unas trazas determinadas, y la policromía del mismo con el pintor y con el dorador. Por lo general, en el Renacimiento y en la etapa clasicista del Barroco, si el retablo era de historias de pincel el mismo pintor se hacía cargo de la policromía de las imágenes y de la arquitectura. En esta última la policromía de la talla cobra protagonismo especialmente en los siglos XVI y XVII, pues en los siglos XV y XVIII el oro es el protagonista absoluto de la arquitectura, hasta el último tercio del siglo XVIII cuando los retablos se construyen en piedra o la policromía que cubre la madera imita mármoles, jaspes y otras piedras nobles.

Policromía Gótica

En la policromía de los primitivos retablos medievales el oro ocupa un lugar predominante combinándose con azul y, en menor medida, con blanco y rojo en las arquitecturas. Las técnicas empleadas son el dorado bruñido al agua, a veces acabado con labores cinceladas, las corladuras y el esgrafiado. Estas características las encontramos en los retablos nórdicos que llegan a la Península Ibérica en el siglo XV. Desde mediados de siglo aparece una nueva técnica en Centroeuropa que inmediatamente se difundirá, el brocado aplicado, al parecer originario de Flandes. Burgos se convertirá, a su vez, en centro difusor de las nuevas técnicas al ser entonces el centro receptor de novedades venidas del mercado nórdico. El objetivo es imitar los lujosos tejidos brocados que estaban de moda entre los personajes de las escalas más altas de la sociedad contemporánea. Esta técnica consiste en realizar un grabado estriado sobre una matriz de madera o metálica a la que después se adapta una lámina de estaño,

metal apto por su maleabilidad, sobre la que se aplica un relleno compuesto de cera de abeja, o de una mezcla de cera y resina diterpénica, aplicado en finas capas y completado por una capa mordiente. En España se encuentran variantes en el relleno de los brocados, pues en bastantes ocasiones se ha utilizado un relleno compuesto de diferentes pigmentos – albayalde, minio, cardenillo y negro carbón, en el caso del retablo mayor de la catedral de Toledo-, aglutinados con aceite de lino. Se obtienen así placas de distintos tamaños y perfil cuadrangular, ovalado, circular o adaptado a los contornos vegetales del diseño brocado de las vestiduras. Sobre la lámina de estaño se aplican los panes de oro *a la sisa* y se termina marcando a pincel el diseño del brocado, con veladuras transparentes o con colores opacos.

En los grandes retablos del gótico final encontramos el primer periodo de esplendor de la policromía. Los brocados aplicados cubren las vestiduras y los fondos de las cajas, éstos se aplican directamente sobre el aparejo cuando se disponen yuxtapuestos, o sobre campos de colores transparentes sobre láminas metálicas cuando están aislados, combinándose entonces con otras decoraciones en relieve, también aplicadas, de diminutas dimensiones, realizadas con moldes y compuestas por un material fibroso de pasta de papel y cola animal relleno de una mezcla de pigmentos similar a la descrita al referirnos a los brocados aplicados. Se encuentran además pequeñísimas láminas metálicas recortadas y adheridas sobre el fondo pintado opaco o transparente, y después doradas a la sisa, como se doran los brocados; éstas sólo se ven en las policromías de las obras de Gil Siloe donde también se encuentran otros motivos plásticos en las indumentarias, cuya composición no hemos tenido oportunidad de conocer, sin embargo si se han visto y analizado otros relieves moldeados hallados en el retablo toledano, hechos esencialmente con yeso.

El brocado aplicado se utiliza en los retablos españoles desde mediados del siglo XV hasta el primer tercio del siglo XVI, aunque se encuentran aún algunos ejemplos hasta mediado el siglo. En el momento de esplendor de esta técnica, el gótico final, predomina el oro bruñido cubriendo por completo las arquitecturas y gran parte de las vestiduras. El oro mate se

reserva para los cabellos de determinados personajes. Para obtener efectos vibrantes en el oro se cincela su superficie obteniendo lo que más tarde se denominaría *picado de lustre*. La plata bruñida también se usa para imitar brillos metálicos, como cuando se representan armas o armaduras. Las corlas, o veladuras de colores trasparentes, aplicadas sobre panes de plata u oro, se usan generosamente en las vestiduras sirviendo de fondo a las decoraciones aplicadas; predominan las verdes y rojas en diferentes gamas, se emplearon para ello pigmentos de cobre, para las primeras, y kermes, sangre de drago y granza para las otras. El estofado tiene en estos tiempos sólo un pequeño papel, se restringe a cenefas y galones, donde encontramos esgrafiados motivos vegetales o geométricos de filiación clásica o letras romanas o góticas grabados sobre campos predominantemente azules de azurita. También se estofan las alas de los ángeles o determinados detalles de las indumentarias, como cuando se quiere imitar la textura de las telas delicadas. Las encarnaciones de las imágenes en este periodo son mates y están hechas al óleo, encontrándose en su composición cinabrio, un pigmento que no perdurará en siglos posteriores.

Estas espléndidas policromías se pueden ver parcialmente, pues se encuentra repolicromado en el siglo XVIII, en el retablo mayor de la Catedral de Toledo –Fig.1-, policromado por Juan de Borgoña, Frutos Flores, Francisco de Amberes, Fernando del Rincón, Francisco Guillén y Andrés Segura, o en los retablos burgaleses de Gil Siloe, policromados por Diego de la Cruz.

Policromía Renacentista

El oro vuelve a ser el protagonista en la policromía de los retablos protorrenacentistas o platerescos. En el primer tercio del siglo XVI se imponen las policromías del estilo nórdico, abundancia de oro combinando con una restringida gama cromática, azul, blanco y, más raramente, rojo.

Sigue utilizándose el brocado aplicado, especialmente durante las dos primeras décadas del siglo XVI. Paralelamente al declive y desaparición del brocado aplicado se desarrolla el estofado. Esta técnica de aplicar colores a pincel sobre el oro y después grabar el diseño con un grafo se usó muy localizadamente hasta el siglo XVI, pero a mediados de esta centuria adquiere un gran desarrollo para llegar a su primer momento de esplendor manteniéndose así hasta que se vio arrinconado por el dorado masivo que se impuso en el siglo XVIII. Las encarnaciones correspondientes tienen un acabado mate en busca de un efecto realista, aunque también se encuentran ejemplos de encarnaciones a pulimento.

En los retablos protorrenacentistas encontramos diversas técnicas: oro combinado con azul o con blanco en las arquitecturas y en la talla y labores estofadas o brocados aplicados en las vestiduras de las imágenes, éstos también pueden encontrarse en los fondos de las cajas. Aún se emplean los colores transparentes sobre lámina metálica y desaparecen las diminutas aplicaciones realizadas con moldes o con metales recortados. En lo que nos queda de los retablos de Berruguete, realizados entre las décadas de los años veinte y treinta, podemos apreciar la combinación del blanco y en el oro en la talla de las arquitecturas, dando cabida también al rojo, y el abundante empleo del oro bruñido en las vestiduras y del oro mate en los cabellos de los personajes, un arcaísmo para esos tiempos en que el oro en las ropas y ornamentos iba dejando paso a mayores superficies coloreadas, pero el dorado servía mejor a las intenciones de dramática espiritualidad del gran maestro renacentista. A mediados del siglo XVI en las policromías de las obras del otro gran maestro de la escuela castellana, Juan de Juni, encontramos una proporción más equilibrada en la combinación de dorados y estofados; en éstos se dibujan con el grafo labores vegetales, grutescos y arabescos utilizando una rica paleta de colores.

En el segundo tercio del siglo se producen cambios sucesivos a causa del influjo de los hallazgos de la Antigüedad Clásica. Primero se introducen los grutescos, lo que se conocía como *pintura del romano*, recurriendo a motivos vegetales, roleos, y composiciones mixtas dispuestas a *candelieri*; más tarde se introducen los seres fantásticos, raras hibridaciones, que

caracterizan lo que se conoce como Manierismo fantástico. Estos seres - *monstruos o bizarrías*-, se integraban en clásicas composiciones junto a máscaras, cartelas de cuero recortado, *draperías*, seres alados, antropomorfos foliformes, y un largo repertorio de seres metamorfoseados. Los modelos de referencia, sin olvidar que su origen está en la Roma Imperial, se encuentran en el Renacimiento italiano y en los estucos del Palacio de Fontainebleau, los grabadores franceses copiaron esos temas y los difundieron haciéndoles internacionales, tarea en la que jugaron también importante papel los artistas de distinto origen que se movían por Europa allá donde lo requiriese su oficio. Se propició el trabajo de los pintores de imaginería, entre los que encontramos un nutrido grupo de verdaderos maestros de la estofa de merecida celebridad.

Es éste el segundo periodo de esplendor de la policromía. La fantasía del manierismo y sus escenas profanas llenas de seres híbridos puebla la policromía de las imágenes de los retablos, de la talla de los frisos y de los soportes abalaustrados. Se encuentran riquísimos estofados cubriendo la talla, motivos a punta de pincel sobre campos esgrafiados y cincelados en los que se desarrolla un amplio abanico de imágenes clásicas –Fig.2-. Junto a éstas podemos encontrar auténticas miniaturas pictóricas, tales como paisajes, retratos o escenas, sagradas o profanas, unas veces en sitios insospechados por su inaccesibilidad –retropilastras-, pero otras veces claramente visibles en las ropas u ornamentos de las figuras principales o en la talla decorativa. Los colores se matizan creando efectos degradados y cambiantes, buscando el contraste de luces y sombras. A mediados de siglo se mantienen las encarnaciones mates, pero en el último tercio se hacen más frecuentes las pulimentadas. Pueden verse buenos ejemplos de estas policromías en los retablos castellanos, vascos, riojanos o navarros.

La tradición del Manierismo fantástico perdura hasta fines de la centuria e, incluso, en los primeros años del XVII, a través de algunos destacados pintores, entre los que sobresale el conocido como *padre de la estofa*, el granadino Pedro de Raxis, quien policromó obras de grandes artistas como Jerónimo Hernández o Pablo de Rojas. Son virtuosas sus ricas

policromías en las que integra preciosistas escenas en miniatura. Las encarnaciones las realizaba a semipulimento, permitiéndole el acabado mate trabajar los matices en busca de un mayor naturalismo.

El estilo romanista se impone en la retablística en el último tercio del siglo. Las policromías se van depurando de acuerdo a los postulados contrarreformistas que se irían consolidando durante esta etapa, sin embargo aún conviven los dos estilos durante estos años, pues aún no se abandona la espléndida policromía manierista. Hay casos, como el del retablo mayor de San Jerónimo de Granada, monumental obra ejecutada en los años de transición entre los siglos XVI y XVII, en los que en un mismo retablo encontramos los dos estilos de policromía.

Policromía Barroca

A lo largo del siglo XVI Valladolid fue cobrando un mayor protagonismo y lo mantuvo durante el primer tercio del siglo XVII convirtiéndose en la escuela artística imperante en Castilla y en su amplio radio de influencia. Allí estuvo la Corte de Felipe III entre 1601 y 1606, pero aún después de que se trasladase la Corte a Madrid la capital castellana mantuvo su esplendor gracias en gran medida a la singular figura de Gregorio Fernández, cuya influencia determinó la producción escultórica castellana del seiscientos. Precisamente en los años de transición entre estas dos centurias se crea una escuela madrileña con artistas formados en el círculo de El Escorial que pronto convertiría a Madrid en el nuevo foco artístico predominante del que surgirían novedosas tendencias plenamente barrocas.

El rico repertorio polícromo manierista se vio rechazado por el nuevo dogma contrarreformista, a la vez que restringido por el cambio producido en la tipología de los retablos. A partir del Concilio de Trento La Iglesia se puso a vigilar, a través de sus estrictos veedores, el cumplimiento de las nuevas normas trentinas atendiendo a que todas las creaciones artísticas se ajustasen al natural y al decoro de las imágenes. Y el arte una vez más se puso al servicio de la religión, no en vano el clero era su mejor cliente.

Sin embargo, hasta bien entrado el primer tercio del siglo XVII seguimos encontrando en las policromías motivos profanos, si bien ya muy localizado su empleo, tal como se puede ver en el retablo baldaquino de Las Bernardas de Alcalá de Henares, o en el retablo mayor de San Miguel de Vitoria.

Echevarría, Goñi y Vélez han establecido tres períodos sucesivos en la policromía barroca, a saber, *pintura del natural* (1580-1675), la *distensión barroca* (1680-1735) y la *moda chinesca* (1735-1775).

Ya desde finales del siglo XVI, pero sobre todo en el primer tercio del siglo XVII, se desarrolla la policromía contrarreformista, o *pintura del natural* -en contraposición a la policromía del romano-, en la que la técnica predominante es el estofado, combinado con el oro bruñido que aún mantiene su protagonismo en la arquitectura. Si en los retablos manieristas encontrábamos encarnaciones realizadas a pulimento, con la llegada de la Contrarreforma y la defensa del realismo y la veracidad de las imágenes se imponen las encarnaciones mates cuyo acabado admite mayor precisión de matices y se desechan las carnes pulimentadas que brillaban como platos vidriados, tal como decía Francisco Pacheco, quien se jactaba de haber sido el que había desterrado tan artificiales carnes, aunque años antes en Valladolid ya se habían decantado por los acabados mates –Fig. 3-. Algunos pintores utilizaban encarnaciones mixtas, primero se realizaba una encarnación pulimentada, por ser ésta más resistente, y después el acabado se hacía en mate, logrando conjugar una mejor conservación con el realismo exigido por los nuevos postulados. La policromía del sensacional San Jerónimo penitente de Martínez Montañés, del retablo de San Isidoro del Campo, es paradigmática de los postulados contrarreformistas, el realismo de la figura, realizada con auténtico virtuosismo por el escultor, se ve realzado por un laborioso trabajo pictórico en el que Pacheco logró reflejar con autenticidad todos los matices propios de las carnes de un eremita penitente, así el pintor se refiere a él diciendo que *es cosa que en este tiempo en la pintura y escultura ninguna le iguala*.

En las vestiduras encontraremos mayoritariamente imitaciones de tejidos brocados, adamascados y rameados, guarnecidos con frecuencia por joyas fingidas o pedrería contrahecha. De nuevo los diseños que encontramos plasmados en las esculturas siguen los de los textiles de las ricas estofas de moda en su época. Usaban los mismos patrones y aplicaban estas policromías con plantillas y a mano alzada, dependiendo tanto de la habilidad del policromador como de la superficie a pintar. Se aplicaban veladuras de colores y estos se matizaban creando efectos de luces y sombras. El juego con el dorado de fondo contribuía a crear ese ansiado efecto de realismo pues parecían hilos de oro entretejidos con sedas o terciopelos de colores en una variada y rica paleta de color. Para mayor suntuosidad piedras preciosas, perlas y lentejuelas fingidas salpicaban o perfilaban estos lujosos tejidos. El picado de lustre o cincelado sobre el oro hacía vibrar más estas superficies con la incidencia de las luces naturales y artificiales, pues numerosas luminarias hacían resplandecer la policromía de los retablos, buscando siempre ese efecto escenográfico que los ha caracterizado desde sus más primitivos ejemplares. Con la misma idea de puesta en escena se realizan los fondos de las cajas ambientando la historia que ésta alberga con preciosas composiciones botánicas y arquitectónicas estofadas; son los lejos o países y en ellos se encuentran todos los elementos de un paisaje o de un interior, combinando pintura, oro y relieve de acuerdo a la historia representada. Todo esto puede contemplarse en los retablos en los que trabajó Gregorio Fernández contando con pintores para sus delicadas policromías, tales como Francisco Martínez, Diego Valentín Díaz, Juan de Maseras o Diego Pérez y Cisneros, entre otros.

Los motivos polícromos habituales que se hallan en la arquitectura y en la talla son los que Echeverría denomina la trilogía contrarreformista: follaje, niños y aves del país, temas que se conocían como *brutescos* o *papeles de todas colores*. Decoración vegetal —*subientes* y *cogollos*— salpicada de figuras infantiles o angelitos y pájaros reconocibles sustituyen a las fantasías manieristas, recortando notablemente el repertorio iconográfico. Generalmente son composiciones ejecutadas a punta de pincel sobre campo dorado o esgrafiado, que se localizan también en los galones y cenefas de las vestiduras de las imágenes.

El empleo del estofado es ahora mayoritario. Las corlas y lacas pasan a un segundo plano quedando su uso restringido a poco más que la imitación de piedras preciosas en las pedrerías contrahechas. La plata en panes u hojas se ve también ahora relegada –se encuentra muy localizadamente, en sitios como las nubes-, sin embargo sí se utiliza en polvo, como el oro, aplicada a pincel, usándose en las guarniciones para crear los mismos efectos de un rajado de grafio, o en el peleteado de los cabellos de venerables personajes.

En fechas muy tempranas del siglo XVII se ha encontrado el ejemplo hasta ahora más antiguo de una nueva técnica que ya se conocía en obras dieciochescas, el bronceado. En el retablo mayor de San Mateo de Lucena, policromado por Antonio Mohedano de la Gutierra, se ha localizado esta técnica con la que se busca imitar distintos acabados sobre el oro, de hecho se encuentran dos tipos distintos de veladuras, una más bronceada y otra más cobriza, jugando en la arquitectura y en la mazonería del retablo con los efectos del oro bruñido y del oro mateado.

Por otro lado, en el tercio central de siglo se encuentran otro tipo de policromías, especialmente en Castilla y su área de influencia, bastante más severas. Adecuadas a un mayor realismo y al primitivo espíritu sobrio de la Contrarreforma aparecen unas policromías de colores planos, generalmente negros, blancos o pardos, animadas sólo por cenefas esgrafiadas, policromías utilizadas para los hábitos de las diferentes órdenes religiosas de los santos representados, como podemos ver en las imágenes de los Padres de La Iglesia que realizó Manuel Pereira para la iglesia del monasterio de San Plácido, en Madrid, un estilo vigente hasta finales del siglo XVII y aún en obras de principios del siglo XVIII, generalmente con la variante técnica de que los dorados están realizados a la sisa.

Mediado el siglo XVII se consolida en Madrid una tipología de retablos creada por Pedro de la Torre y algunos de sus colaboradores, es el retablo madrileño plenamente barroco al estilo de los mayores de dos conventos madrileños, el de las Benedictinas de San Plácido y el de Las Mercedarias de don Juan de Alarcón, retablos de orden gigante concebidos como

marcos monumentales para una única escena central, en la mayoría de los casos obra de pincel y con la frecuente intervención del pintor Claudio Coello. En este momento el oro bruñido y brillante armoniza con la colorista policromía de la abultada talla vegetal de elementos sustentantes y sustentados. En los esgrafiados hay colores cálidos como los rosados, anaranjados, rojos, en su amplia gama de tonalidades, combinados con azules, violáceos, verdes, y blancos –Fig. 4.

Los pigmentos localizados en las muestras analizadas son albayalde, bermellón, cochinilla, verdigrís y esmalte, aglutinados al huevo. La misma paleta cromática se emplea en las labores a punta de pincel reservadas a los tableros de los fondos, o *vaciados*, donde se desarrollan composiciones de cogollos y follaje adornados con cintas de colores. Los fondos de las hornacinas que albergan las esculturas de bulto, por lo general de sobrio colorido, se adornan con brocados estofados, el mismo motivo que se ve en algunos frontales de altar de la época. El abanico de diseños esgrafiados, geométricos o figurativos, es muy amplio y su ejecución de gran calidad.

Los valorados batidores de oro madrileños suministraban a los doradores las finas hojas metálicas, en algunos contratos se indicaban con precisión los quilates o los precios. Para el dorado se demandaba *oro fino, de lo mas subido de color, entero y no partido, resanado y bien bruñido, con lustre, sin fuegos ni rozones*, especialmente en las zonas en la que iba a quedar limpio.

También, y excepcionalmente, en uno de estos retablos –el mayor de la iglesia de Pinto, de Pedro de la Torre y González Vargas- se ha constatado el empleo de veladuras sobre el oro al estilo de los bronceados mencionados anteriormente.

A fines del siglo XVII se produce un cambio trascendental en la retablística a partir del retablo mayor de San Esteban de Salamanca, obra de la familia Churriguera, en la que destaca José Benito, arquitecto y escultor. La arquitectura, con sus ornamentadas columnas salomónicas, cobra un nuevo protagonismo en detrimento de la pintura y de la imaginería. Así el

oro adquiere una vez más el papel principal en la policromía, lo que indudablemente favorecía a los doradores y relegaba a los pintores y estofadores.

La policromía de la primera mitad del siglo XVIII es la más interesante pues aún gozaba de aceptación este género de retablos que pronto entraría en su fase de decadencia. La introducción del gusto francés es paralela al inicio de ésta.

La arquitectura de los retablos se cubre de oro, incluso se doran la prolijidad de detalles tallados que adornan los elementos estructurales. El estofado se restringe a las imágenes que ocupan los escasos encasamientos o nichos y ocasionalmente a la talla decorativa. El oro se encuentra también combinado con imitaciones de mármoles y jaspes de gran variedad, algo que ya se hacía en la segunda mitad del siglo XVII, pero que ahora se va generalizando. En ocasiones son estas imitaciones de piedras duras las que predominan frente al oro que se reserva para realzar las líneas del trazado y elementos puntuales.

Obra de José Benito de Churriguera, ya de alrededor de 1720, es el retablo mayor de la iglesia de Las Calatravas, en Madrid. En el dorado se pueden advertir diferentes acabados, se juega con el contraste entre oro bruñido, oro mate y oro bronceado –para lograr este último se aplican veladuras transparentes sobre el oro-, de modo que en algunos relieves esta combinación adquiere calidades pictóricas. Complemento de esto son las decoraciones cinceladas, que no sólo se mantienen en esta etapa, sino que se desarrollan profusamente. También en la imaginería de esta obra se ha empleado abundantemente la plata, tanto en panes como en forma de pigmento, utilizándose la segunda para crear efectos de luces sobre los colores opacos en los plegados de las vestiduras.

Los escultores que trabajan en el entorno castellano se decantan por la sobriedad de los tonos planos en la indumentaria de las imágenes religiosas, siguiendo un gusto iniciado en la centuria anterior, iluminados sólo localizadamente por sencillas cenefas vegetales doradas a la sisa cuyos perfiles se resaltan por medio de pinceladas oscuras que crean

efectos de sombreado, como se ve en obras de Juan Pascual de Mena. Las encarnaciones mates o semimates aún persisten, pero pronto volverían a ponerse de moda las pulimentadas.

Los postizos se generalizan en el segundo tercio del siglo XVIII, la mayoría de ellos ya empleados en el siglo anterior. Se añaden elementos ajenos a la talla para imitar joyas, puntillas y se incluyen ojos de vidrio, pestañas, cabe destacar el aumento del uso de la tela encolada y enyesada para completar el relieve de las ropas de las imágenes, lienzos añadidos que reciben un tratamiento polícromo igual que el de la madera, tal como puede verse en obras de Salvador Carmona o del andaluz José Risueño, presentando este último la salvedad técnica, poco frecuente, de pintar sin aparejo de yeso lo que hace que se transparente la veta de la madera como se puede ver en el retablo de San Ildefonso de Granada, en cuya arquitectura se muestra un rico catálogo de imitación de piedras armonizado con el brillo de los detalles dorados.

En el tercio central del siglo entra con fuerza un novedoso estilo importado de Francia, el Rococó, que se caracteriza por nuevos motivos ornamentales: la rocalla, como tema central, y refinadas composiciones de gusto cortesano. Se conocía esta decoración también con la denominación de *a la chinesca*, por encontrarse muchos motivos análogos en las porcelanas orientales.

El oro sigue teniendo aún un papel relevante durante el Rococó, pero pronto perdería protagonismo a favor de las imitaciones de jaspes, mármoles, piedras preciosas y diseños florales. Aumenta el gusto por los acabados brillantes y aumenta el uso de la plata corlada, poco empleada en el siglo XVII; así mismo encontramos la plata bruñida, mate o en polvo en los motivos ornamentales que salpican las vestiduras. En cuanto a los acabados de las superficies doradas con intención de imitar bronce, como se ha dicho, se encuentran precedentes a principios del siglo XVII donde a través de veladuras transparentes, baños, se consiguen diferentes tonos metálicos y contrastes entre superficies mates y brillantes. Aunque son muy reducidos los casos conocidos de cronología tan temprana, no se puede asegurar que estas técnicas no hubieran estado más generalizadas,

porque la delicadeza de estos acabados hace que sean frágiles al quedar confundidos con los barnices y con la suciedad acumulada a lo largo del tiempo. Estas circunstancias y el desconocimiento de estas técnicas han propiciado su eliminación cuando las obras han sido objeto de limpiezas o de intervenciones de restauración.

Recientemente se ha localizado un nuevo acabado del oro en retablos correspondientes a esta etapa. En la arquitectura el oro adquiere un extraño efecto marmolado mediante la rotura o desgaste controlados de los panes de oro combinado con veladuras oscuras que confieren a la superficie dorada un aspecto vetado propio de ciertas imitaciones de piedra. Las superficies así acabadas alternan estratégicamente con las doradas lisas, sólo bruñidas, a la vez que encontramos en estos retablos los habituales contrastes entre brillos y mates.

Cromáticamente se decantan preferentemente por los tonos apastelados, abundando los rosados, los verdes, los azules, los amarillos, los anaranjados y los violáceos, combinados con blanco. También se emplean colores planos más intensos como rojos, azules y verdes oscuros, generalmente lisos, cubriendo grandes superficies de las vestiduras, son los *paños naturales*, animados por anchos galones dorados y cincelados en bajo relieve, con el diseño inciso en el yeso, una ornamentación geométrica y figurativa en resalte que se desarrolla especialmente en este siglo y en la que suelen contrastar el oro mate con el brillante. Los mismos motivos decorativos -rocallas, cintas, guirnaldas, ramilletes florales o primaveras...- se realizan a punta de pincel sobre fondos planos monocromos, o sobre fondos esgrafiados, resaltando el diseño con picado de lustre.

Las artificiales encarnaciones a pulimento vuelven a encontrar un momento de esplendor, se ponen de moda los tonos blanquecinos y marfileños. Cuando se tratan temas dolorosos se dulcifican y pierden dramatismo aunque siguen trabajándose los matices de color para crear un efecto realista, si bien ya más idealizado, como muestra Salzillo en la encarnación mate del Cristo de la Virgen de las Angustias de Murcia.

A mediados de siglo aumenta la construcción de retablos de piedra, combinándose frecuentemente con yeserías y bronces en un alarde decorativo genuinamente barroco.

La llegada de los Borbones a la Corte española trajo consigo un cambio de gusto trascendental para el futuro desarrollo de la imaginería y retablística barrocas. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incidiría notablemente en la nueva estética, a lo que se sumarían argumentos como el peligro que suponían los abundantes incendios, la desmonetización derivada del empleo del oro en las policromías o el decoro del culto. Los ilustrados, desde su estética racionalista, rechazaban estas obras que consideraban de gusto popular. Así Antonio Ponz, neojansenista y antibarroco, secretario de la Real Academia de San Fernando, redactó un documento que fue ratificado por el rey: En 1777 Carlos III prohibía la realización de retablos, mobiliario y techumbres de madera, y el dorado de los mismos, recomendando el empleo de piedra y estucos. Este documento fue remitido por el Conde de Floridablanca a los obispos de las diferentes diócesis. Se obligaba a los tracistas a mandar sus diseños a la Real Academia de San Fernando para ser purgados de excesos barrocos, hasta el extremo de que si no podían corregirlos decidían imponer otras trazas realizadas por la comisión de arquitectura de la Academia. Unos reales decretos de 1778 y 1786 erradicaban el dorado y estofado de las tallas. Y aún así se siguieron haciendo retablos al estilo castizo durante algunos años, hasta el decreto de prohibición de Carlos IV en 1791.

Estas circunstancias supusieron el triunfo del neoclasicismo y el fin del esplendor de la imaginería y retablística en madera policromada, pues a partir de entonces, aunque se han seguido realizando –en Andalucía se hicieron retablos barrocos durante todo el siglo-, la decadencia de estos géneros tan valorados en las centurias anteriores es manifiesta.

La negación del color en las imágenes se puso de moda hasta extremos de eliminar las policromías o de blanquear las obras de épocas anteriores para que pareciesen de yeso o de mármol. Las mismas causas motivaron las repolicromías que encontramos en retablos de estilos más antiguos,

caso del mayor de la Catedral de Toledo, obra maestra del gótico final repolicromada en 1775 cuando estuvo don Francisco Lorenza y Buitrón al frente de la sede toledana, arzobispo que comulgaba con el académico gusto desornamentado y que auspició la intervención de Ventura Rodríguez, maestro mayor de obras de esta catedral, para dirigir importantes restauraciones en la misma. Precisamente este arquitecto cortesano realizó varios retablos en mármol y bronce al nuevo estilo, éstos solo albergan una imagen de sobria policromía o un lienzo.

América era el Nuevo Mundo y allí no tuvieron que acatar generalizadamente estas órdenes, siguieron construyendo retablos en madera repolicromada durante todo el siglo XVIII y aún después, es el caso de Ecuador, donde aún sigue activa una escuela de retablistas, de doradores y de pintores de imaginería.



Notas

¹ Echevarría, 1990, Bartolomé, 2001

Imágenes



Figura 1: Policromía gótica. Detalle del retablo mayor de la Catedral de Toledo.



Figura 2: Policromía renacentista. Detalle del retablo mayor de San Jerónimo de Granada.



Figura 3: Policromía barroca. Detalle del Bautismo de Cristo de Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



Figura 4: Policromía barroca. Detalles del retablo mayor de las Benedictinas de San Plácido. Madrid.

Bibliografía

BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R., "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", Ondare, 19, 2000, pp. 455-470. La Policromía Barroca en Álava, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2001.

BRUQUETAS, R., CARRASSÓN, A. Y GÓMEZ, T., "Los retablos: Conocer y conservar", en Bienes Culturales, Revista del IPHE, nº 2, 2003, 13-47

CARRASSÓN, A., GÓMEZ, T. Y GÓMEZ, M., "Retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena" (Córdoba)", en Bienes Culturales, Revista del IPHE, nº 2, 2003, 149-163

CENNINI, C., Tratado de la Pintura (1437), Barcelona, 1979

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., Escultura del Renacimiento en Navarra, Pamplona, 1990, Policromía renacentista y barroca, Cuadernos de Arte Español, nº 48, Madrid, 1992. "La policromía del retablo calceatense", en Catálogo de la Exposición Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada, Zaragoza, 1996, pp. 215-230 "Evolución de la Policromía entre los siglos XV y XIX", en Erretaulak. Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2001. "Evolución de la Policromía en los siglos del barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", Policromía. A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, Actas Congreso Internacional, Lisboa, 2004, pp.167-176

GARCÍA CHICO, E., Documentos para el estudio del Arte en Castilla, Tomos I y II, Valladolid, 1946.

GARCÍA RAMOS, R. Y RUIZ DE ARCAUTE, E., "Aproximación al brocado aplicado en España. Desarrollo y extensión", Actas XI Congreso Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Castellón, 1996, 747-746

GÓMEZ ESPINOSA, T, "Policromía del gótico final. El retablo mayor de la Catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe", Congreso Internacional Gil Siloe y la escultura de su época, Burgos, 1999, pp. 573-582. "História e evolução da Policromía Barroca" (colaboración con varios autores), Policromía. A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, Actas Congreso Internacional, Lisboa, 2004, pp.37-54. "El retablo barroco madrileño en el tercio central del siglo XVII" (colaboración con A. Carrassón y M. Gómez), Policromía... Lisboa, 2004. pp.71-78. "Gregorio Fernández: Una obra maestra, un retablo monumental y una obra de taller" (colaboración con varios autores), Policromía... Lisboa, 2004, pp. 197-206.

GÓMEZ MORENO, M. E., La policromía en la escultura española, Madrid, 1943.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "La policromía en la escultura castellana", Archivo Español de Arte, vol. XXVI, 1953, 295-312.

PACHECO, F., El arte de la pintura (Sevilla, 1649), Madrid, 1956 (edic. preparada por F. Sánchez Cantón)

PALOMINO, A. A., El Museo pictórico y Escala óptica (Madrid, 1715), Buenos Aires, 1944

VÉLEZ CHAURRI, J. J. Y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998