

LOS TABLEROS DE PINCEL. TÉCNICAS Y MATERIALES.

Rocío Bruquetas Galán

Instituto del Patrimonio Histórico Español

A partir de mediados del siglo XV se desarrollan los grandes retablos mayores, que ganan tamaño desplegándose a lo alto y ancho de la cabecera de la iglesia. Esta monumentalidad se justificaba por el aumento del número de escenas, de acuerdo con la función narrativa primordial que caracterizará al retablo hasta la llegada del pleno barroco a mediados del siglo XVII. Su origen está ligado a la costumbre medieval de colocar reliquias o imágenes sobre el altar, una costumbre que irá adquiriendo fuerza por su función catequizadora y que configurará la estructura en casillero clásica del retablo, ya prefigurada en los frontales románicos: escenas compartimentadas en registros horizontales y verticales, con la calle central más desarrollada para alojar a la imagen titular, de bulto o pintada, en el que las *historias* o escenas podían estar ocupados por *tableros de pincel*, relieves policromados o imágenes de bulto.

Es también a partir de ese momento cuando empiezan a cobrar importancia los gremios de pintores, hecho que probablemente se vio influido por la demanda de grandes talleres que fueran capaces de acometer obras de tal envergadura. La actividad del pintor se diversifica y se jerarquiza en función de las distintas labores que en esta etapa se van a consolidar como especialidades o maestrías: los *pintores de sargas* o *de cortinas*; los *pintores de madera y de fresco* o de *lo morisco*; los *doradores*, *doradores de tabla* o *asentadores de oro*; y los *pintores de pincel*, *de retablos* o *de imaginería*, según los términos castellanos más usuales.

El *pintor de retablos* era la categoría más importante pues se consideraba que, alcanzado ese rango, se dominaban también las otras especialidades. En algunas ciudades se llamaba *pintor de imaginería* porque era el saber

pintar *imágenes* o *historias*, es decir, saber componer y dominar el dibujo de figuras y escenas, lo que le distinguía de las otras especialidades, más orientadas a la pintura decorativa. Al fin y al cabo, un retablo era, según lo define Alonso de Covarrubias, un conjunto de escenas con que se dramatiza una narración.

En los retablos de pintura los soportes eran siempre de madera, el material más noble por sus características de resistencia al paso del tiempo y por no ser excesivamente pesado como la piedra. La tela, el otro soporte más común en la pintura, no se consideraba un material apropiado para formar parte de los retablos por su carácter fácilmente degradable, por lo que quedaba relegada para otros géneros de inferior categoría, como las sargas, cortinas de retablos, decoraciones efímeras o teatrales, puertas de órganos, banderas y estandartes. La madera, además, proporcionaba una superficie dura y lisa que, convenientemente aparejada con sus capas pulidas de yeso, servía de base perfecta para las composiciones minuciosas, con abundancia de dorados, tan del gusto medieval. El uso exclusivo de la madera como material de soporte para las pinturas de los retablos continuará hasta el último tercio del siglo XVI, época en que las nuevas tendencias estilísticas marcarán unos cambios técnicos de gran importancia, como es el uso de la tela en la pintura de retablos.

Hasta mediados del siglo XV, la técnica pictórica asociada a la pintura de *imaginería* religiosa –frontales y después retablos- era el temple de huevo, una técnica muy extendida que se empleaba también para las techumbres y el mobiliario. Sus características la hacían apropiada para esas composiciones menudas que requería la pintura de carácter narrativo con ese gusto por lo anecdótico tan propio del gótico internacional.

El óleo –pigmentos aglutinados con un aceite secante- se usaba por lo menos desde la Alta Edad Media, según se puede deducir de antiguos textos que testimonian el conocimiento de estos aceites. Pero, según la forma en que son descritos, debía tratarse de aceites muy espesos y de excesivo cuerpo que difícilmente permitirían una pintura detallista. Según esos mismos textos, el óleo se empleaba sobre todo para pintura mural y

policromía sobre piedra, aunque también describen el uso de los aceites secantes como aglutinantes de determinados pigmentos para formar veladuras sobre láminas metálicas, tanto en pintura como en escultura. Esta labor, que en los términos castellanos de la época se denominaba *trasflorar* y en el siglo XVI también *bañar*, no será otra cosa sino el origen de la técnica de las veladuras, siempre ligada a aglutinantes óleo-resinosos. Los pigmentos más utilizados para realizar esta operación de *trasflorar* eran los verdes de cobre –cardenillo o verdigrís, uno de los pigmentos artificiales más antiguos-, y las lacas rojas, extraídas de diversas sustancias colorantes de origen vegetal o animal. Conocían y explotaban las propiedades de estas sustancias, al contrario que otros pigmentos, para formar capas traslúcidas al ser mezcladas con aglutinantes óleo-resinosos.

En la pintura del gótico internacional sigue habiendo un predominio del temple de huevo, pero se utilizarán cada vez con más frecuencia las veladuras transparentes, principalmente rojas y verdes, no sólo sobre oro, plata o estaño, sino también sobre bases opacas de color, a las que modifican cromáticamente sin cubrirlas. A medida que avanza la segunda mitad del siglo XV, la utilización del óleo se extiende cada vez más a los demás colores y poco a poco se irá imponiendo sobre el temple de huevo. Entramos en el periodo final del gótico, con una marcada influencia de la pintura flamenca en toda la península y con ello la difusión del óleo como técnica favorita para los pintores de retablos. En el capítulo sobre cómo pintar *retablos de pintura de madera*, las Ordenanzas de Córdoba de 1493 mandan que *todas las colores fueran labradas ab oly* (al óleo), e indica a continuación cuáles no se deben usar: *E que estas colores sean muy bien molydas e dadas sobre buenas emprimaduras dellas mismas poniendo sus trasflores en los logares do pertenescieron asy sobre plata como sobre las otras colores*¹. Se especifica en estas ordenanzas, una de las más antiguas de pintores conocidas, cómo trabajar con el óleo por medio de veladuras o *trasflores*, tanto sobre lámina metálica como sobre otros colores, algo que no se podía hacer con el temple de huevo.

La tradición literaria, iniciada en Italia con Filarete y difundida después con Vasari, atribuía la invención de la técnica del óleo a los flamencos, y

concretamente a Jan Van Eyck. Una creencia que llegará hasta finales del siglo XVIII en que Lessing descubre y publica en 1774 la obra del monje Theófilo, “Diversarium Artium Schedula” (siglo XI-XII), un texto que demostraba el conocimiento de los aceites secantes como aglutinantes de pigmentos por lo menos desde la Alta Edad Media, lo que confirmarán muchos otros manuscritos medievales que irán saliendo a la luz a lo largo del siglo XIX (Heraclius, Pietro di Sant Audemar, Ceccino Cennini, el manuscrito de Estrasburgo ...).

El primer tratadista español que recoge esta tradición es Francisco Pacheco (“Arte de la Pintura”, Sevilla, 1649), quien describe, siguiendo el texto de Karel Van Mander (“Het Schilder Boek”, Harlem, 1604) a Jan Van Eyck experimentando con aceites y barnices para conseguir ese perfecto lustre y buena conservación que caracterizará a las tablas flamencas:

Y, así, hizo firme propósito de buscar un barniz que secase en cualquiera parte sin ponerlo al sol, y arriesgó su pintura; y habiendo inquirido y probado las calidades de muchos aceites, vino a hallar el aceite de linaza y de nueces como los más secantes de todos; y, cociendo éstos con otras cosas, hizo el mejor barniz que hasta allí había hecho. Y, así, con su buen ingenio, buscando cada día más y más, halló que los colores mezclados con estos aceites se dexaban temprar muy bien, y se secaban de manera que podían resistir al agua; y también el mesmo aceite avivaba y daba más alegría a los colores y quedaban con tanto lustre que no era menester barnizarlos. Y lo que más le contentó fué que los colores a olio se dexaban unir entre si y envolver mucho mejor que los colores a temple y que no era menester que la pintura fuese tan perfilada².

Aunque el conocimiento del óleo fuera más antiguo, sí es cierto que la explotación de la técnica y su puesta a punto en todas sus amplísimas propiedades operativas es algo que hay que reconocer a los pintores del norte de Europa. Así lo revelan las palabras de Ceccino Cennini cuando califica a la técnica del óleo como propia *dei tedeschi* (flamencos y alemanes). Un uso de forma extensiva se confirma también en época

temprana (siglo XIII-XIV) por estudios realizados sobre pinturas de primitivos alemanes, flamencos e ingleses³.

Es probable que los resultados tan sorprendentes que consiguió esta generación de artistas de los Países Bajos se debieran a todo un proceso de experimentaciones para mejorar las propiedades de secado, de brillo y de cuerpo del aglutinante oleoso, aunque el conocimiento preciso del “secreto” de los flamencos es algo todavía sin resolver. Las ventajas del óleo sobre el temple de huevo eran indudables: al necesitar más tiempo para secar, el óleo permitía un fundido más suave y natural de los tonos, sin tener que recurrir al “plumeado” típico del huevo, es decir, a la yuxtaposición de trazos a los que se veían obligados para conseguir el modelado ante su rápido secado. Por esta misma razón el temple tampoco admitía correcciones, pues con la adición de capas superpuestas se puede resquebrajar. El óleo permitía también una gama cromática mayor al ser compatible con prácticamente todos los pigmentos y, algo muy importante, la combinación de colores brillantes y profundos, transparentes y opacos. Con esta cualidad en particular y con el uso de las veladuras, es decir, la superposición de capas traslúcidas de color sobre bases opacas modificándolas sutilmente, los valores tonales se multiplican. Esta técnica, que caracterizará al modo de pintar flamenco, ampliaba enormemente los recursos expresivos de la pintura al permitir un mayor naturalismo en la representación de la luz, la atmósfera y las calidades táctiles de las materias y el modelado.

El uso de veladuras al óleo a la flamenca en la pintura española sobre tabla se encuentra también en época bastante temprana⁴, aunque una investigación sistemática en este sentido está todavía por hacer. Desde los primeros años del siglo XV comienzan a llegar artistas y obras flamencas a la península. Pero es a mediados de siglo, en coincidencia con el inicio de la influencia flamenca en la pintura, cuando la difusión de esta técnica se hace más evidente. Se considera a artistas como Luis Dalmau, Bartolomé Bermejo y Fernando Gallego los iniciadores del óleo a la flamenca en Aragón y Castilla. La aceptación de la técnica, vista como algo novedoso, se refleja en las cláusulas de los conciertos, que empiezan a introducir la condición de que la pintura de pincel sea “al óleo”. La mención más

antigua encontrada hasta el momento figura en un contrato de 1443 con el escultor Pere Johan para el retablo de la Casa municipal de Zaragoza: *yo hi volre fer de pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos et de molt fines colors*⁵. A partir de los años 60 la indicación de que se usen los colores al óleo será cada vez más frecuente⁶, y por lo general unida a un interés por la perpetuidad de la obra, como señala el contrato para el retablo mayor de la iglesia de San Juan el Viejo de Zaragoza, con Tomás Giner (1468):

*Item, que toda la pintura del dito retaulo asi ropas, como montanyas, encasamentos e caras, cuerpos de la dita pintura sea obrada con olio de linoso, e bien envernizado, caras e todo lo sobre ditcho: el atzur fino, con su cola, e dotras ropas también d'atzul con blanco obrado con olio a ffin de que sea cosa perpetua*⁷.

Es interesante la advertencia que hace este documento sobre el uso de la cola como aglutinante del *atzur fino*, es decir, la azurita, que en la pintura gótica se reservaba generalmente para mantos de la Virgen y se usaba con cola en lugar de aceite, al igual que en la policromía de fondo de las mazonerías, para no alterar la intensidad que proporcionaba la azurita.

La expansión del óleo se realiza de forma gradual, sin abandonarse del todo el temple de huevo. El uso mixto de ambas técnicas se encuentra hasta bien avanzado el siglo XVI, aunque relegado por lo general a las bases opacas del bosquejo. Pero ese interés por el empleo del óleo, una técnica que se adecuaba mejor a la nueva concepción de la pintura y que ofrecía unas excelentes propiedades de conservación, será recogido en las ordenanzas como el procedimiento pictórico por excelencia de los tableros de pincel de los retablos.

Las ordenanzas también recogen, incluso con más detalle, muchos aspectos referentes a la preparación de los tableros antes de pintar. Como ya se ha dicho, la construcción de los tableros de pincel era misión de los ensambladores. Para armarlos se unían varias tablas en vertical, cuyo ancho variaba en función del tipo de madera y del tamaño del tablero. Generalmente se encuentran cortes tangenciales al ser el más común en el

mercado porque con este corte se aprovechaba mejor el tronco. Y en cuanto al tipo de unión, el sistema habitual en Castilla era el más simple, el encolado de los cantos vivos, aunque también aparecen espigas de madera y grapas de hierro, estas especialmente en la mitad sur peninsular. En toda el área de Aragón, Cataluña y Valencia son habituales las cuñas de madera a lo largo de la unión. Hacia mediados del siglo XVI empiezan a aparecer las colas de milano embutidas a media madera. Para reforzar la unión de las tablas se colocaban barrotes por lo general transversales a las juntas en la zona castellana y andaluza y en aspa en la zona de la Corona de Aragón. Los barrotes se fijaban con clavos de hierro forjado (causa de los abultamientos provocados por las cabezas de los clavos en la pintura), aunque avanzado el siglo XVI, sin abandonarse los sistemas anteriores, aparecen otros de fijación y refuerzo más sofisticados: barrotes embutidos a media cola de milano y marcos perimetrales en los que el tablero, adelgazado en sus bordes, se introduce mediante una ranura. Este sistema permitía una mayor resistencia a los movimientos de la madera.

Los conciertos de obra, especialmente los de Castilla, suelen ser muy explícitos al exigir madera de determinados bosques locales o zonas madereras (por ejemplo, pino de Soria para las zonas de Valladolid, Palencia, Burgos, pino de Cuenca para Madrid y Toledo ...). A grandes rasgos, sabemos que en la península la madera más común en los retablos era el pino, aunque, según las comarcas, también se encuentra el nogal, el castaño, el roble, el cedro y otras maderas locales. En los contratos de Andalucía suele figurar el pino de la Sierra de Segura, pero hacia mediados del siglo XVI aparece cada vez con mayor frecuencia la indicación de maderas importadas: por una lado, *pino y borne de Flandes*, es decir, pino de Escandinavia y roble de Centro Europa, que traían los flamencos a través del Báltico para comerciar con ella por toda Europa; por otro, *cedro de Indias* o *de la Habana* (un tipo de frondosa) y caoba, traídas cada año a Sevilla por las flotas de Indias. La demanda de estas maderas importadas provenía de la industria naval y de algunas manufacturas como la tonelera, imprescindible para el transporte mercancías. En especial el cedro americano será muy utilizado por sus

ventajas respecto al pino en ligereza, facilidad de talla y resistencia ante el ataque biológico.

La forma de construir los tableros no presenta grandes variaciones a lo largo del periodo en que se extiende su uso en los retablos, pero sí se pueden apreciar distinciones entre áreas geográficas. Sin embargo, aún queda mucho por avanzar en los estudios. Es sobre todo necesario el estudio sistemático de un amplio conjunto de obras y el análisis comparativo con estudios realizados en otras áreas para extraer conclusiones sobre características comunes, diferencias o rasgos evolutivos en cuanto a tipos de maderas usadas, tipos de ensamblajes, forma de prepararla ...

Si se tiene en cuenta que desde que el ensamblador o escultor terminaba su trabajo y dejaba presentado el retablo hasta que se formalizaba el contrato con el pintor podía pasar un tiempo largo, a veces de varios años, es normal que este maestro y sus oficiales se encontraran la madera con desajustes, nudos saltados y grietas o *henmdeduras* como consecuencia de las normales contracciones. Por esa razón estaba entre los cometidos de los pintores realizar, antes de aplicar los aparejos, las operaciones destinadas a prevenir o minimizar los efectos que estos desajustes tendrían en las pinturas y que los textos castellanos de la época denominan *acuñar, enlenzar, encañamar, ennerviar, echar grapas de hierro., quemar nudos ...* El *enlenzado* (aplicar tiras de lienzo sobre juntas, grietas y nudos) y el *encañamado* (encolar fibras de lino o cáñamo) eran prácticas comunes en los tableros de pintura tanto del siglo XV como del XVI, y han demostrado su efectividad a lo largo del tiempo. El modo de preparar los tableros de pincel figura en algunas ordenanzas con bastante detenimiento, como estas de Málaga (que en los párrafos que siguen apenas varían de las de Córdoba):

Otro si, ordenamos e mandamos, que la obra de los retablos de pintura, se faga desta forma que todas las juntas de las tablas principales, e otras qualesquier hendeduras que sean calafeteadas de su madera, e después bien coladas con su engrudo de pergamino, e que este engrudo que sea fecho por maestro que aya gran conocimiento en la

tiempla e cochura del, porque a de ser muy templado y cocho como debe, e que en las juntas de las piezas mayores, que lleve sus grapas de fierro, e los respaldos enlanados, esto se entiende si la madera sufriere las grapas porque se haze con engrudo de pegue e no lo sufre⁸.

La naturaleza y forma de aplicación de los aparejos eran muy similares a los de la escultura, por lo que no me voy a detener en ellos. Habría únicamente que destacar dos fases particulares de la pintura: la imprimación y el dibujo preparatorio. La capa de imprimación consistía en una capa de color, generalmente blanco de plomo, aglutinado con un aceite secante. Su fin era impermeabilizar al aparejo y restarle porosidad para que no absorba en exceso el aglutinante de la pintura. Pero también tenía un fin estético: aportar una base blanca que se aprovechaba como fondo luminoso. Las luces y medias tintas se labraban por medio de veladuras a partir de este blanco de fondo, que se cubría sólo en función de la intensidad de las luces y las sombras. Los estudios radiográficos suelen revelar esta utilización homogénea del albayalde, empleado muy limitadamente para empastes, al contrario de lo que sucederá más tarde. A lo largo del siglo XVI se irán imponiendo imprimaciones de color (grises por lo general) que se aprovechaban para los medios tonos, una práctica que restaba, sin embargo, luminosidad a la pintura pero la hacía menos fatigosa al no tener que cubrir tanta superficie blanca.

El dibujo era la primera fase verdaderamente creativa. Ya en las Ordenanzas de Sevilla se pone el acento en que el oficial *imaginero* debe ser *buen debuxador...*

que sepan dar muy buena cuenta, ansi del debuxo, como del labrar de los colores, y sepa relatar el dicho debuxo, y dar cuenta, que ha menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegues que faze la ropa, y labrar los rostros, y cabellos muy bien labradosde manera, que el que oviere de ser examinado en el dicho oficio de imaginería, ha de saber fazer una Imagen perfectamente, y dar buena cuenta, assi de plática, como de obra a los dichos examinadores.⁹

En efecto, para ser pintor de imaginería o de retablos había que saber dibujar imágenes y componer historias, el último grado, pues, del aprendizaje. Era una práctica común que el maestro acudiera a repertorios impresos de modelos o colecciones de estampas religiosas para diseñar sus escenas, siguiendo un programa iconográfico que casi siempre era impuesto por el comitente. El diseño se transfería a la tabla mediante diversos sistemas: calco con papel carbón, estarcido, cuadrícula ... Sobre los trazos transferidos se repasaba a mano alzada para perfilar, corregir y definir mejor las luces, las sombras, los medios tonos y los volúmenes. La elección del material y técnica (carbón, grafito, tinta a pincel ...) caracterizan el trazo, que también vendrá definido por la particular grafía del artista y la intención que guía su dibujo: esbozo sin más de los contornos más elementales, o dibujo elaborado sin desatender el más mínimo detalle, ahorro de medios o prolijidad, recreación personal del artista o trabajo rutinario del taller. Los exámenes con reflectografía infrarroja nos permiten descubrir una etapa de la creación artística, el dibujo preparatorio, rica en datos sobre la diversidad o unidad del taller y sobre su modo de trabajar.

El estilo renacentista mantendrá en los retablos la ya familiar estructura en casillero propia del gótico. Pero a partir del último tercio la arquitectura empieza a cobrar protagonismo, lo que se traduce en una mayor definición de los elementos arquitectónicos y una reducción del número de cuerpos y calles. Con el clasicismo se impone un modelo de retablo articulado mediante órdenes clásicas, bajo proporciones canónicas, lo que obligaba escenas más grandes y en menor número. También se imponen los retablos marco, compuestos por un único cuadro. La necesidad de tableros de grandes dimensiones probablemente influyó en la adopción de la tela como soporte de las pinturas de los retablos, algo que va a suceder, de forma gradual, en este último tercio del quinientos.

Como ya se ha dicho, la tela se utilizaba como soporte de pintura para otros géneros de inferior categoría, y también, desde mediados de siglo, irá asociado al óleo, en retratos, bodegones, paisajes y en general pintura de gusto popular y poco coste. Como soporte de las pinturas de los

retablos se utiliza por primera vez en la década de los setenta, concretamente en los que hace Navarrete el Mudo para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial y en los de El Greco en Toledo, todos ellos retablos clasicistas. Este material, la tela, tenía una ventaja práctica que resultó fundamental para su aceptación: la facilidad de transporte y la posibilidad de acometer mayores formatos. Pero también contribuyó a su éxito otro factor: la tela se adaptaba mejor que la madera a una nueva concepción de la pintura y de la forma de trabajar el óleo.

Los dos casos mencionados, Navarrete el Mudo y El Greco, se trata de dos artistas con una fuerte influencia por el modo de pintar veneciano. Los venecianos habían desarrollado una forma particular de explotar los recursos del óleo que condujo a su pintura hacia unos cauces expresivos nuevos. Por un lado se distancian de la técnica de las veladuras típica de los flamencos y aprovechan la facilidad del óleo para trabajar mediante empastes, toques directos, cubrientes, en una característica pincelada suelta y vibrante. El modelado lo construyen mediante aplicaciones empastadas para las luces y más líquidas y ligeras en los medios tonos y sombras. Estos recursos se vieron favorecidos por otro factor técnico de gran importancia: la difusión de las imprimaciones oscuras, por lo general realizadas con bases de tierras rojas locales o mezclas de pigmentos de tonalidades pardo rojizas. Estas bases oscuras requerían empastes claros, con abundancia de blanco, para construir las luces, mientras que en las sombras y medias tintas se economizaba el color aprovechándose este tono oscuro de la imprimación.

El óleo ofrecía, además, la posibilidad de rectificar cubriendo lo anterior una vez seco, lo que va a propiciar una gran libertad de ejecución, mucho menos sujeta al dibujo previo; la composición se podía ir modificando a medida que se pintaba, y ello generó un dinamismo materializado en esa pintura vibrante, de contornos imprecisos, que se llamaba entonces, un tanto despectivamente, la pintura de *manchas* o *borroneas*. Pero esta forma de pintar, iniciada por los venecianos, tendrá un enorme éxito y sus amplias posibilidades expresivas precipitarán la llegada del naturalismo barroco.

Con la técnica veneciana se difundirá también la tela como soporte de la pintura al óleo. Quizá las condiciones climáticas de la ciudad favorecieron el uso de este material desde fechas tempranas, aunque sin duda también influyó la demanda de obras venecianas por parte de las cortes europeas a lo largo del siglo XVI, para lo cual jugaba a su favor las ventajas de la tela para ser transportada. La difusión de este soporte en los retablos españoles se hará gradualmente. Aparece primero en los círculos de El Escorial (los ya mencionados de Navarrete y el resto de retablos de la Basílica de El Escorial, los de El Greco en Toledo, el retablo mayor de Yuste, de Antón de Segura) u otros artistas de formación italiana, como el que ejecuta Pablo de Céspedes para la Capilla de Santa Ana, en el Monasterio de Guadalupe ...). Como todas las novedades, su aceptación será gradual, y otros ámbitos más conservadores se resistirán a sustituir la madera por la tela; un buen ejemplo son los retablos de San Eutropio de El Espinar (Segovia) y de Colmenar Viejo (Madrid), encargados por el obispado y la parroquia respectivamente a artistas como Sánchez Coello, Diego de Urbina y otros que en esas mismas fechas están pintando sobre lienzos los altares de El Escorial. El paso de siglo coincide, sin embargo, con un abandono radical de la madera a favor del lienzo, y aquella queda relegada solo para las pequeñas pinturas de los pedestales situados en los bancos de los retablos.

Las telas que se usaba con mayor frecuencia para pintar eran tejidos de lino o cáñamo de consistencia fuerte llamados *brines*, *angeos* o *melinges*, cuyo uso ordinario era para fabricar sábanas, velámenes de embarcaciones, fardos, etc. Se trataba de telas de ligamento simple, de mayor o menor finura y regularidad de trama, cuyo principal inconveniente se encontraba en el limitado ancho que ofrecía el telar. Por lo general no sobrepasaban el metro y diez centímetros, por lo que se debía recurrir al cosido de varias piezas para fabricar formatos de pinturas mayores. Este inconveniente se tomaba muy en cuenta, ya que, además de provocar efectos antiestéticos, constituía un sector de debilidad de la tela. Para evitar las costuras se utilizaba un tipo de telas llamadas *manteles*, pues su uso no era otro que el de mantelerías caseras. Los *manteles*, también llamadas telas adamascadas, eran telas finas de lino, tejidas con ligamento sarga, que habitualmente formaba un dibujo de rombos aunque

a veces se encuentran motivos más complejos de flores o figuras. La utilización de estas telas tenía un fin práctico exclusivamente: ofrecían mejor resistencia por las características del tejido y anchos mayores al alcanzar en general los dos metros diez. El nombre actual con que se denomina, *mantelillo veneciano*, hace alusión al país que antes empezó a utilizarlo en pintura, pero en realidad estas telas solían proceder, ya en época medieval, de Alemania y Países Bajos. Así, desde principios del siglo XVII muchos contratos de retablos especifican que sean utilizados *manteles* para evitar las costuras (a veces con diversas denominaciones, *manteles alimaniscos, de gusanillo, de orjo de perdiz ...*), como en este de Pedro Calderón para el retablo de la capilla de Miguel Cid, en el convento de San Francisco de Paula de Sevilla (1635):

ansí el lienço principal como los demás an de yr y pintarse en mantel por causa de su mucha anchura y que no llebe costura por medio por causa de la mucha fealdad que suele causar¹⁰.

El montaje de los lienzos en los retablos se hacía sobre unos tableros cuya función, además de servir de soporte, era proteger el reverso de las influencias de las humedades y el polvo, tal y como dice este contrato con Pedro y Juan de la Torre para las pinturas del retablo mayor de Santa María, en Tordesillas (1655):

que las quales se les a de hazer sus tableros embarrotados y enbisagrados sobre que an de estar los dichos lienzos de manera que defiendan las humedades y otros peligros que suelen tener las pinturas por no tenerlos...¹¹.

Los primeros retablos de pintura sobre lienzo –los de Navarrete, Zuccaro, El Greco ...- tenían, hasta donde se ha podido conocer (tanto por haber perdurado hasta hoy día como por referencias documentales), un tipo de tableros que los documentos llaman *apeinazados* (formado por cuarterones ensamblados). Este sistema no se empleaba con anterioridad en los retablos, por lo que es muy probable que se introdujera asociado con la utilización de la tela. En los retablos de Santo Domingo el Antiguo de Toledo se concertó la escultura, talla y ensamblaje el 8 de agosto de

1577 con Juan Bautista Monegro, según las trazas dadas por El Greco. En el concierto se incluye esta cláusula:

Ittem pressupuesto que este dicho Retablo principal para el altar mayor lleva seis tableros y los otros dos Retablos de los colaterales llevan sendos tableros los quales dichos ocho tableros an de ser de pinzel sobre tela, se a de obligar el que se encargare desta obra a aforrar los dichos tableros sobre tabla de la manera que el dicho Meçer dominico le dixere, labrando la madera a propósito para ello¹².

Tableros de tipo *apeinado* son los utilizados en el cuadro del Entierro del Conde de Orgaz y en el Expolio, y sabemos documentalmente que también se usaron en los retablos de la Basílica de El Escorial. Este sistema debió mantenerse en el tiempo pues se ha encontrado como soporte de los lienzos de Francisco Rizi en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Pero el método más frecuente a lo largo del siglo XVII serán los tableros contruidos del modo tradicional: varias tablas encoladas o ensambladas y luego embarrotadas. Sobre estos tableros se tensaban las telas clavándolas a los bordes, pero también se recurría a la utilización de los bastidores convencionales que después se forraban de tablas. Los documentos nos proporcionan numerosos datos sobre estos sistemas, pues era raro el concierto que no incluyera alguna referencia a su necesidad y modo de hacerlo¹³.

Los tableros de soporte se harán especialmente necesarios con la moda en el retablo barroco de proyectarse sobre el cascarón de la bóveda y de la utilización de pinturas con formas cóncavas. También en el XVII se dará un desarrollo progresivo del lienzo central, con el empleo de cuadros de altar de enormes proporciones. Esta costumbre dificultaba por otro lado el uso de los tableros de soporte por razones de tamaño y peso, por lo que vemos desaparecer su uso en los cuadros de altar grandes, y se sustituyen por fuertes bastidores de estructura sólida. Los lienzos de tipo *mantel* también dejan de usarse, quizá por el deseo de explotar las texturas más ásperas y rugosas de los *brines* y *melinjes*, aunque también es verdad que empieza a encontrarse en el mercado telas de ligamento sencillo de gran anchura. En este tipo de retablos hay un predominio de la pintura, pero en

el último tercio del siglo XVII la talla se desarrollará en abundancia ganando todo el protagonismo, lo que llevará a decir a Palomino: *como entonces trazaban los pintores retablos, había en ellos pintura, pero como ahora los trazan los ensambladores todo es madera*¹⁴.

Con la llegada de la corriente clásica, a mediados del siglo XVIII, de mano de artistas italianos y franceses que acuden a la corte borbónica, se recupera nuevamente el orden y las proporciones clásicas y se vuelve a dar prioridad a la caja central, ocupada con pintura o escultura. Influidos por este estilo y por el más puro neoclasicismo, en la segunda mitad del setecientos empezarán a proliferar retablos de pequeño tamaño, reducidos prácticamente a servir de marco a la pintura o la escultura. La influencia de la Real Academia de Bellas Artes es clave en este momento al imponer la revisión de todos los proyectos. El eclecticismo en que cae y el propio desprestigio del retablo, tan criticado por los ilustrados, traerá consigo el fin de esta especialidad, el pintor de retablos.



Notas

- 1 Ramírez de Arellano, A., "Ordenanzas de pintores", Boletín de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, 1915, T.IX, pp. 26-46. Se ha utilizado la transcripción de Rallo, C. Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica", Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, p. 455.
- 2 Pacheco, F., El Arte de la Pintura., Ed. 1956, pp.57,58.
- 3 Dunkerton, J. y otros, Giotto to Dürer. Early Renaissance Paintings in The National Gallery, 1991, p.193.
- 4 Se ha podido constatar en obras de la primera mitad del XV. Presa, M., Bruquetas, R. y Connor, M., "Oil Painting in the Late Middle Age in Spain: the relationship of style to technique in the Epiphany Altarpiece of Saint Paul's Convent in Toledo", Congreso del I.I.C., Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice, Dublín, 1998, p.80.
- 5 Serrano y Sanz, M., "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, p. 412.
- 6 En los contratos de la Corona de Aragón, ya que en Castilla no se conservan apenas anteriores a 1500.
- 7 Serrano y Sanz, M., 1915, p.422. Cit. por Berg Sobré, J., 1989, p.65.
- 8 Ordenanzas de Málaga, edición de 1611. Algunos términos varían respecto al texto manuscrito de 1556; por ejemplo, estas últimas ponen respaldos enclabados en lugar de enlanados, y engrudo de pexer en lugar de pegue. Las Ordenanzas de Córdoba, siendo prácticamente idénticas en estos párrafos, cambian también algunas palabras dice respaldos enerviados y engrudo de pexe. Parecen errores de transcripción, más acertada la de 1611.
- 9 Ordenanzas de Sevilla, Ed.1632.
- 10 López Martínez, Celestino, Retablos y esculturas de traza sevillana, Sevilla, 1928, p.67.
- 11 García Chico, E., 1941, pp.312-315.
- 12 San Román, F. de B. El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli, Madrid, 1910, pp.130-140.
- 13 Bruquetas Galán, R., 2002.
- 14 Palomino de Castro y Velasco, Antonio, El museo pictórico y escala óptica, Madrid, 1715. Madrid, Aguilar, 1988.

Imágenes



Figura 1: Retablo de la Catedral de Tudela. Fines del siglo XV.

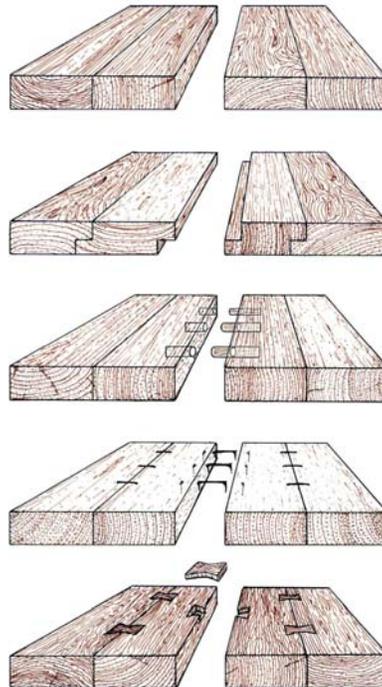


Figura 2: Gráfico de distintos tipos de unión de tablas para formar los tableros de pintura.



Figura 3: Cola de milano y estopa en el reverso de una tabla. Último tercio del siglo XVI.



Figura 4: Retablo del Convento de Santa Clara (Toledo). Pinturas sobre lienzo de Lis Tristán. Siglo XVII.

Fig. 5



Figura 5: Lienzo tipo mantel montado en su bastidor original. Retablo mayor de Algete (Madrid). Siglo XVII.



Figura 6: Tablero de la parte posterior de los lienzos del retablo mayor de Cebreros (Ávila). Pinturas de Jusepe Leonardo. Siglo XVII.