

# PREPARACIONES, DORADO Y POLICROMÍA DE LOS RETABLOS EN MADERA

**Ana Carrassón López de Letona**

Instituto del Patrimonio Histórico Español

Al igual que en la fase de creación de escultores y ensambladores, las preparaciones y la policromía realizadas por los pintores son el resultado de tradiciones que han perdurado a lo largo de centurias. La introducción de pequeños pero, a veces, significativos cambios en su ejecución caracterizan sus distintas etapas. Identificar estos procesos y sus materiales ayuda a conocer su naturaleza y entender la causa de sus modificaciones, como base para establecer los principios de intervención en las restauraciones.

En contra de lo que habitualmente se cree la talla en madera de la mayoría de relieves y esculturas presenta una gran calidad y finura en su ejecución aunque esté policromada. La extendida creencia de que la policromía oculta las irregularidades y completa las formas y relieves de la madera es incorrecta pues los escasos ejemplos que encontramos así lo demuestran.

Aún hoy los procedimientos polícromos continúan siendo considerados como simples técnicas de recubrimiento y son contemplados desde aspectos puramente estéticos, cuando en realidad guardan un riquísimo muestrario de técnicas, procedimientos y recursos inimaginables. A medida que profundizamos en su estudio nos encontramos con técnicas desconocidas hasta ahora cuyo conocimiento es indispensable para la práctica de la restauración.

Este resumen recoge la descripción de algunos procesos en su orden de ejecución y se esquematizan algunas técnicas sobre las que existe una gran confusión tanto en su denominación como en la función que cumplen

en la obra. Es importante identificar la naturaleza de los materiales pero, también, conocer la finalidad de utilización de cada procedimiento en la obra. Los repertorios técnicos son muy amplios por las numerosas combinaciones a las que recurrían los artistas para crear el basto programa policromo de un retablo. La mayoría de estos tienen un referente en la realidad, según las épocas y las modas, sin embargo por medio del relieve, y el empleo de metal y color plasmaban por imitación tejidos, piedras, carnes, etc. pero también sus texturas. Las telas son mates con hilos de oro brillantes; carnes que al tacto se hacen rugosas en barbas y tonsuras; marmoleados pulidos como piedras; etc. No obstante cuando las observamos se interpone el paso del tiempo, y las manipulaciones sufridas desde su creación hasta la actualidad, resultando muchas veces que lo que vemos poco tiene que ver con aquello que los pintores crearon en sus obras. Los barnices que nunca tuvieron amarillean los colores pero, sobre todo, alteran sus calidades texturales y la alternancia entre brillos, transparencias y zonas opacas, aterciopelados, etc.

### **El proceso de ejecución**

La preparación de las piezas del retablo por los pintores se iniciaba corrigiendo los desperfectos y protegiendo las uniones y fendas con tiras de lienzo<sup>1</sup>. La impregnación de cola en caliente que se daba después a toda la madera permitía abrir sus poros favoreciendo que las sucesivas manos de aparejo quedaran aferradas, y asegurada su estabilidad<sup>2</sup>.

**Enlizado:** De las distintas telas o lienzos que se encuentran en los retablos hay que distinguir dos usos: a) las telas encoladas para conseguir ropajes, y b) las ya mencionadas para proteger uniones, nudos y fendas en obras de madera de todas las épocas y lugares. Con este mismo cometido se usaba también la estopa, sobre todo, en las uniones del reverso de tableros de pintura, respaldos de cajas y hornacinas, etc. incluidas las esquinas ensambladas de cajas y otras partes de la arquitectura del retablo. Además, hasta los primeros años del siglo XVI los respaldos con estopa solían estar ligeramente aparejados.

El uso de *tela encolada* para formar una parte o todo el volumen de los ropajes se generaliza a partir del siglo XVII. Este recurso facilita la creación de cinturones, velos, o de pliegues finos con amplio vuelo, a la vez que reduce el peso de las esculturas exentas o de pasos procesionales pues su utilización en los retablos es menos frecuente. Con todo no hay que olvidar que, en épocas posteriores, encontramos esculturas que han sido transformadas añadiéndoles telas, por modas o con la intención de cambiar la advocación de algún santo. Estos ropajes se hacen sumergiendo la tela en cola caliente y fijándola con pequeñas puntas o tachuelas a la escultura ya tallada, a la vez que se da forma a los pliegues se fortalecen rellenándolos con recortes de lienzo. Al secar la cola los pliegues quedan endurecidos y puede continuarse con la aplicación del yeso del mismo modo que en la madera.

Un caso singular donde la *tela encolada* se utilizó con auténtico carácter naturalista es el Ecce Homo de Gregorio Fernández del Museo Diocesano de Valladolid, tallado y encarnado como un desnudo integral y luego cubierto por un *pañó de pureza* de tela encolada, claveteada a las caderas y con ligero aparejo, capa de color blanco y un simple ribete dorado son los elementos utilizados para dar el realismo buscado en la obra.

**Recursos para obtener relieves:** Existían distintos procedimientos para hacer motivos en relieve: desde la talla directa en la madera, los realces en aparejo y las decoraciones aplicadas sobre la policromía -brocados aplicados, etc.- que no pueden considerarse estrictamente relieves y que trataremos en el apartado de la policromía.

En la madera: por un lado el entallado directo en el bloque de escultura, y por otro las piezas talladas por separado y luego insertadas y encoladas, con o sin espiga, sobre vestiduras, marcos o campos de la arquitectura del retablo imitando pedrerías u otros adornos. Ambos son trabajo de escultores y entalladores, se usan hasta el primer tercio del XVI y vuelven a tomar fuerza en el barroco.

Otros materiales fijados a la madera: corteza de corcho, cuerda, lienzo, pastas, etc. pudiendo encontrarse muchas variantes. En la transición del XV al XVI el corcho adorna tapas de libros, cenefas de mantos, etc.; en obras de Gregorio Fernández se usa en las heridas, y en las de Francisco

Salcillo sirve para fingir las rocas en la base de los grupos escultóricos. Un ejemplo de 1629 lo detalla así: “maltratado en codos y rrodillas y espaldas con sus desollones puestos como en vallid y la llaga de las espaldas a de ir con su corcho y sangre quaxada...”<sup>3</sup>. En obras de Gil de Siloe y Diego de la Cruz se recurre también a cuerdas o cordeles que clavados sobre la madera imitan los galones o trencillas de los ropajes, recurso utilizado también en tablas de pintura gótica. Estos mismos autores utilizan además pastas de distinta naturaleza (cera-resina, yeso) para adornar los ropajes. Estos recursos eran colocados por los pintores y policromadores antes del aparejado, unificando los distintos materiales antes del dorado y la pintura.

Relieves en el aparejo: Pastillaje y Talla del yeso. Ver el apartado siguiente.

**Preparaciones de asiento o aparejado:** El tradicional aparejo es el perfecto asiento para el dorado y pintura al mitigar los cambios dimensionales de la madera como todos sabemos. Aplicado en varias capas contrapeadas y después de lijadas alcanza, en ocasiones, una gran finura para adaptarse a las formas de la talla, requisito exigido en los contratos de obra<sup>4</sup>. Está demostrado que en el caso de las encarnaciones se aplicaba un menor número de capas, sin embargo esta condición no resulta tan estricta en las imágenes o relieves de los retablos, pues en buena medida depende de las dimensiones y el lugar que ocupen las partes a encarnar en el conjunto<sup>5</sup>. Por otro lado, algunos autores insisten en atribuir al yeso una función de acabado para las esculturas que hasta ahora no hemos encontrado. Es, sin embargo, en América Latina donde se encuentran relieves y esculturas cuyo modelado ha sido completado con yeso, pues la escasez de madera en algunas zonas obliga a desarrollar procedimientos escultóricos distintos a los nuestros. Que algunos escultores, en la península, recurrieran a completar el modelado de figuras con yeso es muy posible pero, en todo caso, su uso está bastante restringido, se encuentra en obras de menor categoría artística y asimilado al periodo barroco.

En otro orden de cosas están los relieves o realces realizados en el yeso o aparejos, observando dos técnicas:

Pastillage: El relieve de los motivos se obtiene aplicando el yeso con pincel (Figura 1). Es el mismo procedimiento utilizado en las tablas góticas pero algo más restringido en la escultura del gótico final y protorrenacimiento, y que retorna en el barroco. Encima de las preparaciones ya lijadas se marca por incisión el contorno de los motivos que servirá de guía al yeso fluido con el que se logran relieves de hasta 5 mm. de altura. Otra modalidad para la obtención de relieves, sobre todo en los marcos, son las pastillas hechas con cola, papel, pigmento blanco y/o una carga inerte, y obtenidas por el sistema de *apretón* sobre moldes. Suelen ser tiras que se adhieren a franjas lisas de marcos, cenefas de esculturas, etc. es un procedimiento del siglo XVIII y XIX<sup>6</sup>.

Talla del yeso: es el labrado del yeso con los hierros de dorador o incluso con gubia, y luego recorrido con lija. La talla del yeso no se presenta hasta cuando el oro va ganando terreno a la policromía y los campos lisos del retablo se cubren con bajorrelieves. En este caso el aparejo tiene un espesor superior al habitual para que la *talla* pueda crear planos de paisajes, flores, entrelazados y motivos geométricos de diversa índole. A este grupo pertenecen los motivos incisos -en un solo plano- y que no deben confundirse con labores de cincelado o punzón que se ejecutan en última instancia sobre el dorado o plateado. Un motivo recurrente son las decoraciones en zigzag ó *zapeado*, para el que se utiliza una gubia de codo recorriendo los bordes de molduras, campos lisos, etc.

Hay que resaltar que en el efecto final de estos relieves en yeso intervienen otros procesos realizados en etapas posteriores. Por un lado el embolado amarillo y rojo, por otro el oro bruñido y sin bruñir. Además, a estos pueden sumarse en alternancia otros recursos como el cincelado, los bronceados y aguadas aplicados sobre el oro, produciendo efectos de luces y destellos, baños y veladuras bastante sutiles y, a menudo, difíciles de reconocer e identificar bajo los humos, ceras, barnices y polvo que las obras van acumulando con el tiempo, si no es que ya han desaparecido por limpiezas apresuradas o manipulaciones inadecuadas (Figura 2).

**Embolado**<sup>7</sup>: El embolado tradicional es el bol rojo, en menor medida el bol amarillo, y de forma muy esporádica el bol negro asociado a la plata, más

abundante en marcos. El bol rojo es la *cama* perfecta para el oro o la plata cuando van a ser bruñidos lo que implica necesariamente *dorarlo al agua*. La aparición de bol amarillo creemos que se produce a finales del siglo XVI<sup>8</sup> y se generaliza en obras del XVII y XVIII. Su cometido está asociado a tres funciones fundamentales, en primer lugar es utilizado como base para el bol rojo por ser más terroso. En segundo lugar está reservado para los bajorrelieves en yeso, en los que una vez dorados se juega con el acabado en mate o bruñido y bronceados. En estos casos el bol amarillo se destina a las zonas de oro *mate*, es decir sin bruñir, y el rojo para las zonas donde el oro será bruñido.

Otro cometido del bol amarillo en esculturas y retablos es cubrir zonas que no van a ser doradas -espaldas, traseras y laterales de esculturas etc.- de manera que no resulte tan llamativo el bol rojo sin dorar, en definitiva una forma de ahorrar panes de oro. En estos casos se aplica después del dorado. En algunos documentos aparece como *dar de ocre* en cuyo caso se podría considerar como un pigmento siempre que dicha acepción no se extienda a los otros dos cometidos como bol.

**Láminas de metal<sup>9</sup>:** Oro, plata y estaño. El oro es el metal por excelencia que cubre la mayor parte de los retablos, sus arquitecturas, esculturas e historias en relieve, con el tradicional *dorado al agua* que permite su bruñido. Aparejos, bol, dorado al agua y el bruñido con las piedras son pasos indispensables para alcanzar el tan buscado y deseado brillo así como su buena conservación. Las láminas metálicas siempre cuadradas oscilan entre los 6 x 6 cm. hasta 8 x 8 cm. aproximadamente. Estudiando su composición hemos detectado en obras barrocas variaciones de tono relacionadas con su aleación, en las que no siempre interviene el afán de ahorrar en un material muy caro sino, más bien, la intención de producir distintos efectos con un dorado más frío -menos *subido de color*- sobre el que se emplean bronceados de tonos pardos creando distintos juegos de contraste. En esta etapa, también se encuentran ejemplos de utilización de panes de oro con dos aleaciones en un mismo campo o elemento del retablo consiguiendo hacer curiosos juegos de tonalidades. Los dorados debido a la nobleza del metal nunca eran barnizados excepto en algunas obras del barroco final y rococó.

En cuanto a las láminas de plata abundantes en obras tardogóticas, desaparecen prácticamente hasta mediados o finales del siglo XVII cuando se destinaban a nubes, alas de ángeles, corazas y ropajes cubiertas, a menudo, con colores transparentes: verdes, lacas rojas y azules. Si la plata no dispone de estos baños de color tiene que estar protegida con un barniz para evitar su oxidación y ennegrecimiento. Una técnica asociada exclusivamente a la plata es la *corladura*, corla o doradura cuya función es velar o bañar la plata por medio de un tono amarillo traslúcido para imitar el oro.

En la policromía de retablos y esculturas se utilizaban tres procedimientos para dorar:

El dorado al agua bruñido utilizado sin interrupción en la mayor parte de las etapas históricas.

El dorado a la sisa es el llamado *dorado mate* pues éste no se puede bruñir, de uso abundante en el gótico, prácticamente desaparece a lo largo del siglo XVI y parte del XVII -exceptuando los cabellos de las figuras- y se destina a la decoración de motivos en los ropajes a partir del pleno barroco. Nunca aparecerá con labores de grafito y no necesita barniz, pero suele presentar veladuras o pinceladas al aceite en tonos ocre, siena, etc. Dorar a la sisa<sup>10</sup>, dorar de mate, dorar al mordiente o dorar a la mixtión es todo uno. La *sisa* es la técnica; *dorado mate* es el resultado; *mordiente*, una mezcla de color tostado al aceite, es el adherente utilizado<sup>11</sup>; *mixtión* es un mordiente, quizás una marca del siglo XIX o principios del XX.

El dorado en polvo es un dorado utilizado en pequeños detalles sobre los colores, sobre todo en miniaturas y pintura medieval, aunque también hemos localizado detalles en los cabellos de esculturas del siglo XVII. Se obtiene al moler el oro de los panes aplicándose con pincel y un agua cola, goma arábiga, etc. Aparece en ropajes o cabellos de algunas esculturas puesto en las últimas fases del trabajo, su inconsistencia parece ser el motivo de encontrarse tan pocos ejemplos.

**Transferencia de motivos:** Si bien la mayor parte de los motivos de la policromía se efectúan a mano alzada, cada día nos encontramos con más obras que guardan vestigios de algún sistema de transferencia o calco.

Hay obras que solo aparece el calco en las figuras más importantes, otras en las que ésta se localiza en las cenefas y borduras. Los procedimientos que hemos podido observar van desde el calco más común hecho con papel y grafito; estarcidos sobre una base de color; dibujos preparatorios a base de pinceladas, incisiones sobre el dorado, hasta la utilización de plantillas que, a menudo, se fijan con alguna punta sobre el dorado dejando su huella en la obra.

**Policromía - Estofado:** estofar es hacer telas, tejidos de moda de cada época. Hablar de estofado en las obras de madera policromada es hablar por extensión de una gran variedad de motivos y combinaciones logradas con el oro, pigmentos, colorantes, aglutinantes, etc. Aunque el estofado se asocia principalmente al temple de huevo, también se denominan así las decoraciones realizadas al óleo -incluso esgrafiadas- y aquellos motivos dorados a la sisa sobre las vestiduras. El término *estofado* comprende dos técnicas: *punta de pincel* y *esgrafiado*, y ambas pueden aparecer juntas o por separado (Figura 3). Los motivos a punta de pincel son aquellos pintados sobre el oro o sobre una base de color, adaptándose a las cenefas o desplegados en el resto de los ropajes, fondos de hornacinas, etc. La técnica de esgrafiado suele cubrir la mayoría de los campos del retablo y sus fondos, consiste en sacar, rajar, grabar con un punzón el oro bruñido que se encuentra debajo del color, a menudo motivos hechos a punta de pincel se esgrafian o *rajan* encima. Los esgrafiados abren los fondos -*enfondar*- con rajados o *picados* que a veces tienen nombre propio como: ojeteados, escamados, arpados...

El estofado es el protagonista absoluto a partir de la mitad del siglo XVI pero en España se pueden encontrar ejemplos de estofado esgrafiado en obras del siglo XIV. En contra de lo que se tiende a creer, con el estofado se creaban complejas secuencias de capas, veladuras, baños, etc., para conseguir sombras y luces, telas aterciopeladas de varios tonos o tejidos con reflejos o colores cambiantes, todo ello combinado con *labores de grafío* o esgrafiados (Figura 4).

El estudio de las policromías sigue deparándonos nuevas sorpresas técnicas. Encontramos retablos del primer tercio del siglo XVI donde los



campos pintados con azurita presentan una base de color o imprimación identificada como laca roja, y ambas capas esgrafiadas o rajadas a la vez. La única razón que hemos encontrado en los ensayos realizados hasta ahora es que el *rajado* de la azurita es más perfecto que si se hace sin la laca roja de base, pero esta explicación no nos parece suficiente (Figura 5). Hay retablos que presentan hasta tres tipos de lacas rojas diferentes en su policromía, entendiendo que cada una aporta unas características concretas, algunas suelen estar esgrafiadas y otras no.

En cuanto a las lacas hay una gran diversidad y su denominación es muy confusa<sup>12</sup>. El término “laca” está asociado a las lacas rojas realizadas con kermes, cochinilla, sangre de drago, etc. todas ellas de tonalidades rojas, pardas, violetas. Sin embargo aquello a lo que de forma coloquial llamamos lacas verdes, esto es los verdes de cobre, aparecen en los contratos simplemente como verdes ó como colores transparentes o esmaltes “...donde hubiere de ir esmaltes verdes o carmesís, pueda llevar debajo plata y no oro porque salen mejor las colores” “los colores que pongan sobre el oro sean muy finos, donde es el verde fino... y el carmín de laca fino y todos los otros colores”. Otro tanto ocurre con el azul transparente pues durante el siglo XVI no aparece como una laca en las condiciones para la pintura de los retablos. Aunque en este periodo la presencia de azules transparentes sobre metal es muy escasa se ha encontrado algún ejemplo realizado con índigo<sup>13</sup>. Sin embargo como “lacas azules” serán denominadas a partir de 1770 con la aparición del azul de Prusia que alcanzará gran popularidad especialmente en América latina. Durante el siglo XVIII los recursos a base de colores transparentes, lacas, esmaltes o chinescos de influencia francesa y oriental, se multiplican haciendo que su terminología sea todavía más compleja.

En esta época los cincelados se incorporan también a los estofados en los campos de oro limpio que dejan los motivos vegetales, como se aprecia en las policromías de Francisco Salcillo, sus cinceles son de tres puntas y en forma de cuña. Sus obras tienen cenefas doradas, sin color, pero con relieves tallados en los yesos y después de dorar y bruñirlos se completan con diferentes cincelados y punzones.

Más adelante encontramos otro tipo de policromía de realización más rápida y efectista, aquí cada parte de las vestiduras se pinta en un solo color, y encima se doran a la sisa los motivos -generalmente ramilletes florales- acompañados por trazos de otros colores. Sobre el dorado mate se dan pinceladas de tonos sepia y tostados al óleo, muy característico en los dorados de obras rococó.

Otro grupo de procedimientos técnicos son aquellos que se usan a partir del siglo XVII, los *bronceados*<sup>14</sup> (Figura 6). Estas veladuras han pasado desapercibidas hasta ahora debido a su extremada delgadez y escasa materia colorante como para ser identificadas en todos los análisis de laboratorio. Se empiezan a usar cuando los estofados se han confinado a las esculturas y hay grandes superficies doradas en las arquitecturas. Su composición puede ser al aceite, huevo o cola con trazas de pigmentos generalmente de tonos pardos. Según el aglutinante que utilicen resultará más o menos fácil su identificación. Sin embargo junto a los bronceados tenemos otras veladuras que hasta ahora no sabemos si deben ser denominadas del mismo modo, son aquellas aguadas, baños, etc. que cambian la tonalidad del dorado haciéndolo mate en contraste con campos donde se deja el oro limpio y bruñido. Un gran número de estas aguadas están realizadas con cola, conteniendo o no trazas de pigmento (Figura 2). Ambos recursos logran crear junto con los relieves del yeso, la alternancia entre bol rojo y bol amarillo, y bruñendo o no el oro un gran abanico de posibilidades cromáticas y de efectos sutiles difíciles de apreciar cuando las obras están sucias o barnizadas, pero con las que hay que tener un gran cuidado a la hora de las limpiezas.

Otras labores más específicas son los *brocados aplicados*, decoraciones ejecutadas por separado y aplicadas sobre esculturas y fondos de cajas en retablos. Este es un procedimiento mecánico que requiere una matriz de metal o madera de gran dureza que lleva grabado un motivo. Encima se coloca una lámina de estaño a la que se golpea con un paño intermedio hasta que el estaño toma la impronta del motivo. Encima se vierte un relleno que puede ser de distintas mezclas cera-resina, yeso-aceite-minio, etc. encargadas de colmar los huecos del motivo. Con el relleno seco se levanta la lámina de estaño y por el frente se aplica un mordiente sobre el

que se pone el pan de oro a *la sisa*. Sobre el oro se pintan los planos rehundidos con lacas rojas o pardas, verdes de cobre, o azurita. Finalmente *la placa de brocado* se adhiere con un mordiente o una cola espesa sobre las cajas y las esculturas.

Estas placas de brocado tienen tamaños variados y pueden ser cuadrados y rectangulares cuando van yuxtapuestos, o de perfil mixtilíneo o redondas si son brocados parciales. En el primer caso cubren los laterales y fondos de las cajas, y también vestidos o mantos de las figuras. Las placas de brocado yuxtapuesto suelen ir ocasionalmente sobre la madera, normalmente sobre el aparejo y/o bol y rara vez sobre policromía. Los brocados parciales siempre aparecen sobre el oro o plata y sobre la policromía especialmente sobre las lacas rojas. Las placas de brocado parciales suelen aparecer en combinación con diminutas *aplicaciones troqueladas*<sup>15</sup> realizadas en pasta de papel u otros materiales dorados en forma de flores y estrellas, botones o flores de lis, etc. La pervivencia de las placas de brocado se produce a lo largo de más de 100 años -mitad del siglo XV y más allá de la mitad del siglo XVI aproximadamente- y está muy extendido en obras de la Península, desaparece debido a su mala conservación y por la pujanza del estofado.

**Cincelados:** Este procedimiento se realiza sobre el oro bruñido, siendo nombrado de muy distintas formas: *picado de lustre* cuando cubren campos lisos rellenos de puntos; *graneado*, *labor de cincel*, etc. a los que se refieren en las condiciones de los contratos como labor de orfebres por simular el trabajo de estos en los objetos de metal macizo (Figura 1). Las herramientas utilizadas por los doradores se denominan mateadores, cinceles, etc. que son golpeadas sobre el oro con un martillo. Los punzones son aquellos que en la punta llevan un dibujo de estrella, flor, etc. de uso más común en las tablas de pintura, pero también utilizados en los retablos hasta el primer tercio del siglo XVI. El cincelado haciendo figuras prácticamente desaparece en los retablos sobre la mitad del siglo XVI por el empuje del estofado, y reaparece con fuerza en el siglo XVII-XVIII cuando éstos van cediendo su espacio a las grandes superficies doradas. Para matear o granear una superficie dorada o plateada los

panes de metal tienen que estar bruñidos, sobre un dorado al mordiente nunca se realiza un cincelado.

**Encarnaciones<sup>16</sup>:** Sobre las encarnaciones se encuentran básicamente dos técnicas diferenciadas por su procedimiento:

Encarnación mate: Es el recurso tradicional para pintar las carnes de las figuras al óleo, son las deseadas encarnaciones mates que se exigían en los contratos. Era una pintura directa sobre la capa blanca de albayalde.

Encarnación de pulimento: Son las carnes brillantes. El proceso consta de una imprimación con blanco de albayalde y cola sobre los aparejos, dejando secar. Encima se aplica el color de carne al aceite con unas gotas de barniz y con pincelada crispada. Se entremeten unos toques sonrosados en mofletes, labios, aletas de la nariz, etc. o tonos azulados en llagas, moraduras, barbas, etc. El óleo tiene que tener un punto especial para que se pueda pasar el *corete* o vejiga mojada y enroscada en los dedos o en el extremo de un pincel. Con esta tripa se consigue ir estirando el óleo y fundiendo los sonrosados o moraduras aplicadas, queda así perfectamente liso antes que el óleo empiece a secar. Tiene que secar sin que caiga polvo, y entonces se realizan a pincel las arrugas, los ojos, las cejas y el peleteado<sup>17</sup>. Las encarnaciones son la última operación después del dorado y estofado, y éstas no iban barnizadas pues su acabado le confería la calidad de ese brillo intencionado que tan poco gustaba pero que resultaba muy estable y de buena conservación. La intensidad del brillo de las carnes de pulimento era muy variada desde *platos vidriados* hasta carnes semimates como las de F. Salcillo, conseguidas insistiendo más o menos al pasar la vejiga.

Se encuentran también otras modalidades técnicas para las carnes como la *encarnación mixta*, en las que primero se aplica la capa de pulimento, por su buena conservación, y encima la encarnación mate de aspecto más naturalista. Por otro lado están las encarnaciones con una base o imprimación a base de minio, de forma que los desconchones dejan ver un estrato inferior que puede inducir a confusión y que no debe levantarse en busca de una encarnadura anterior.

**Ojos de cristal:** Para finalizar incluimos aquí los *ojos de tapilla* que se incorporaban después de encarnar la imagen. Recortando un cristal cóncavo éste se adhería al globo del ojo tallado y pintado, como se puede apreciar en algunas obras de Gregorio Fernández. En etapas posteriores aparecen ejemplos en los que el cristal ha sido sustituido por una capa de barniz en los ojos para lograr el naturalismo buscado.

Hay una serie de recursos naturalistas que se van incorporando a los retablos a partir del siglo XVII con abundancia de materiales, desde encajes de tela natural o de hilo metálico, pedrerías de cristal o pestañas de pelo hasta la presencia en algunos retablos de cristales y cobres pintados, papeles, pergaminos, elementos de latón o decoraciones de tela y cera, etc. Así como los abundantes postizos con uñas, dientes, pelucas, etc. o cuchillos, coronas, ropas, etc. que dejamos para otra ocasión.



## Notas

---

- 1 Las tiras de lienzo se sumergen en cola animal caliente y se ponen sobre uniones, grietas, nudos, etc.
- 2 Las colas animales utilizadas en todos estos procesos están para servir de conexión o liga a la multiplicidad de capas, desde la madera, preparaciones, boles, panes de metal hasta las policromías. Sólo cuando estas colas se aplican antes de un mordiente o de una película al óleo sirven para cerrar el poro facilitando su proceso de pintado.
- 3 Contrato de Melchor de la Peña, Medina del Campo. García Chico, p. 279.
- 4 El aparejo constaba de varias capas de yeso grueso y varias de yeso mate, oscilando entre tres y cinco manos en cada caso.
- 5 Al no tratarse de una superficie dorada no necesita tantas capas de aparejo.
- 6 HERRANZ E. 1975.
- 7 En los documentos no es raro que en la descripción de las condiciones el embolado se incluya dentro de las preparaciones o asientos para oros y policromía. Sin embargo siempre se define como bol, embolar, dar de bol, etc. por lo que no parece muy acertado que algunos artículos lo incluyan en el apartado de pigmentos. El bol es una tierra con muy poco poder colorante pero es utilizada como bol por ser muy cubriente. Si incluimos el bol como un pigmento desvirtuamos la importancia y razón de esta operación en las técnicas de la de policromía.
- 8 Hemos encontrado bol amarillo en el retablo de San Pablo de Zaragoza, 1511, pero no hemos podido descartar su pertenencia a los numerosos repintes e intervenciones que ha sufrido la obra.
- 9 CARRASSÓN, A. y OTROS, 2002, p.189.
- 10 La exigencia de dorar a la sisa suele aparecer como hacer sisa, sisar, etc. En algunas transcripciones de documentos "sisa" suele copiarse como "fisa" ó "fija" debido al desconocimiento de esta técnica.
- 11 Su composición puede ser muy variada, pues era corriente utilizar los restos de los colores al aceite de la paleta de los pintores para aprovecharlos en el dorado al mordiente incorporando algún pigmento o carga inerte para espesarlos o, también, añadir algún secativo para acelerar el punto de mordiente.
- 12 Las lacas forman un grupo muy amplio de colorantes, en esculturas y retablos se utilizan en mezcla con las carnes, en los estofados como veladuras o baños, y especialmente por sus propiedades de transparencia sobre las láminas de oro o plata.
- 13 Esta información sobre un color transparente logrado a base de índigo en un retablo del siglo XVI en Guipúzcoa ha sido facilitada por Javier Latorre.
- 14 BARRIO, M., BERASAIN, I, 2001. pág. 210,
- 15 Se trata de aplicaciones muy pequeñas con cierto volumen consecuencia de su propia fabricación. Un troquel con la forma del motivo se golpea sobre la pasta de papel dorada obteniendo los adornos en serie.
- 16 Utilizo el término "encarnación" por ser con gran diferencia el que más aparece en cualquier condicionado de los contratos con los pintores desde el siglo XVI hasta el XVIII, con estas acepciones: encarnar, encarnadura, encarnación, encarnado, carne.
- 17 PACHECO, F. 1956, p.105.

## Imágenes



Figura 1: Relieve de yeso realizado a pincel, en el interior se aprecian los cincelados realizados sobre el oro.



Figura 2: Decoraciones incisas en el yeso, dorado y decorado con efectos mates realizados con cola.



Figura 3: Estofados. El azul está esgrafiado, la cenefa a punta de pincel.



Figura 4: Estofado a punta de pincel y esgrafiado logrando efectos con colores cambiantes.





Figura 5: Lacas rojas: la cenefa azurita tiene una laca roja de base



Figura 6: Bronceado sobre el oro bruñido.

## Bibliografía

BARRIO, M. BERASAIN, I. Los retablos de la Parroquia de San Sebastián de Oiartzun, Guipúzcoa, 2001. p. 210.

BRUQUETAS, R., Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro, Madrid 2002.

BRUQUETAS, R. CARRASSÓN, A., Conservación y Restauración del Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Colmenar Viejo. Revista de Investigación "Cuadernos de estudios" nº 6, Madrid 1994.

BRUQUETAS, R., CARRASSÓN, A., GÓMEZ, T. Los Retablos. Conocer y conservar. Revista de Bienes Culturales, Retablos, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Nº 2, 2003.

BRUQUETAS, R. y CARRASÓN, A., Retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Colmenar Viejo: Proceso de ejecución, Congreso Nacional, Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos, Universidad Complutense de Madrid, Geografía e Historia, Madrid, 1994, pp. 1303 – 1314.

GARCÍA CHICO, E., Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores. Tomo I y II Seminario de Arte y Arqueología, Valladolid 1946.

HERRANZ E. El Arte de Dorar, Editorial Dossat, s.a. Madrid, 1975.

PACHECO, F. Arte de la pintura, Instituto Valencia de D. Juan, Tomo II, Madrid 1956.

VARIOS, Las técnicas del dorado en los siglos XII y XVIII en España. A escultura policromada religiosa dos sécalos XVII e XVIII. Actas del Congreso Internacional Lisboa octubre 2002.

VARIOS, Les techniques utilices dans l'art baroque religieux des XVII et XVIII siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique. Actas del Congreso Internacional Lisboa octubre 2002.

VARIOS, Gregorio Fernández: Una obra maestra, un retablo monumental y una obra de taller. Actas del Congreso Internacional Lisboa octubre 2002.