

- GRUBER, M., LEBERL, F., 2000. "High quality photogrammetric scanning for mapping". *Journal for Photogrammetry and Remote Sensing*, vol. 55.
- KARARA, H.M., 1980. *Non topographic photogrammetry*. American Society for Photogrammetry and Remote Sensing. Virginia (Estados Unidos).
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M. 1980: *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI - XIX)*. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. Cáceres.
- MUÑOZ, M. 1954: Cáceres. *Estudio Histórico-Artístico*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid.
- SANJOSÉ, J.J., 2002. *Apuntes de Fotogrametría analítica*. Escuela Politécnica de Cáceres. Universidad de Extremadura.
- SANJOSÉ, J.J., 2003. *Estimación de la dinámica de los glaciares rocosos mediante modelización ambiental y técnicas fotogramétricas automáticas*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- WOLF, P., 1974. *Elements of photogrammetry: UIT air photo Interpretation and Remote Sensing*. Mac Graw-Hill. Auckland (Australia).

- Página del Ministerio de Cultura. Consultada el 4 de mayo de 2006. (http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=79&area=patrimonio&contenido=/patrimonio/pei/ph/phe/caceres.html)

NOTAS

(1). Cit. por Lozano Bartolozzi, M.M., 1980, pp.23

(2). Página Web de Ministerio de cultura: http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=79&area=patrimonio&contenido=/patrimonio/pei/ph/phe/caceres.html

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA POLICROMÍA DEL S. XVI EN LA ESCUELA SEVILLANA

Concepción Moreno Galindo
Conservadora-Restauradora
cmoreng@hotmail.com

RESUMEN

Presentamos la sinopsis de un estudio más extenso sobre policromía, en este caso, del s. XVI. Creemos necesario un amplio conocimiento de la técnica, previo a su intervención, evitando así errores históricos como levantamientos de capas de encarnaciones tomadas por policromías superpuestas, eliminación de veladuras así como barnizados de obras que nunca contaron con este estrato, desvirtuando su aspecto final.

Las técnicas policromas han sido muy perjudicadas por gustos estéticos e intervenciones de personal no cualificado, dando lugar en muchos casos a su eliminación total o a repolicromías sobre el original en el mejor de los casos.

Su estudio completo constaría de un examen visual detallado, estudio artístico, datos ofrecidos por los tratadistas de la época, datos derivados de los contratos y estudio científico de muestras.

ABSTRACT

We present the synopsis of a more extensive study on polychromy, in this case, the sixteenth century. We need a broad knowledge of the technical prior to his restoration, thereby avoiding historical mistakes as upheavals of layers of incarnations taken by polychromies underlying, eliminating veladuras, or varnished works than ever comprises this extract, spoiled his final appearance.

The polychrome is a technical very aesthetic tastes harmed by unqualified personnel interventions, leading to his disappearance and/or on the original, at best.

Its comprehensive study would include a visual examination detailed, artistic study, historical study of data supplied by scholars of the time and data arising from contracts and scientific study by cross-section.

INTRODUCCIÓN

"Exhortar a expresar por medio de imágenes y pinturas los dogmas y verdades de la fe, para que la enseñanza resulte más asequible a mentes no acostumbradas a puras abstracciones"¹.

El difícil delimitar en el tiempo los aspectos técnicos y estilísticos de la Policromía. Sus comienzos, marcados por un carácter puramente artesanal, su estabilidad técnica y su lenta adaptación a los gustos estilísticos de cada época, hacen del siglo XVI un periodo de transición en las técnicas policromas. Es el cambio del artesano a la conciencia de artista, de la evolución e innovación, de la transformación de una técnica decorativa en una técnica pictórica, cuyo auge se sitúa en el s. XVII.

Equívocamente, en ocasiones, se hace referencia a la Policromía de un determinado escultor, cuando deberíamos hablar de "la Policromía en la obra del escultor..." pues siempre estuvo realizada por pintores (muy vigilado el intrusismo) hasta aproximadamente mediados del s. XVIII cuando se liberalizaron los trabajos artísticos de los gremios.

La denominación de "pintor de imaginería" fue muy utilizada en el siglo que nos ocupa, común al s. XVII, encontrándonos numerosas referencias en los contratos, y prevaleciendo sobre la denominación de "pintor".

Aunque el gremio se encontraba más unido y consolidado que en el s. XVII, no se aprecian preferencias por zonas dentro de la ciudad para el establecimiento de los talleres, como ocurre posteriormente, hallándose en diferentes enclaves, como en las collaciones de San Martín, San Salvador o la Magdalena.

En la mayoría de la documentación estudiada de este periodo, la contratación era mancomunada con el escultor o entallador, y son escasos los contratos directos con el "pintor de imaginería". Incluso en diversas ocasiones, las condiciones técnicas de la policromía se citaban en el contrato del escultor, de lo que se deduce que éste subcontrataba la policromía, sin que el cliente pusiera la menor objeción a quién fuese el encargado de la obra. Como ejemplo, este caso aparece en la contratación por parte de Juan Bautista Vázquez, del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Carmona en 1574.

*"sea de dar todo lo demás dorado y estofado conforme a buena obra de oro fino y finos colores de manera que todo quede en mucha perficion"*².

La escasa consideración del trabajo del pintor se aprecia claramente en el punto anterior, y en la ejecución, junto con la obra principal, de otros trabajos de menor cualificación. Así Agustín de Colmenares, en la contratación del Retablo Mayor del Convento de la Concepción (de la Collación de San Miguel) de Sevilla en 1586, se obliga a dorar algunos candeleros, un atril, y otras obras de menor importancia³.

El cobro de cantidades menores con respeto al escultor se acentúa conforme entramos en el siglo XVII, y contrasta con algunas obras en las que ocurre lo contrario hasta mediados del siglo XVI⁴. Esto se debió quizás, no a la devalua-

ción de la policromía (cada vez más valorada) sino al auge que toma el arte escultórico en el Siglo de Oro en Sevilla.

Las relaciones personales, profesionales o familiares de los pintores de imaginería se sitúan en su misma profesión, o con los batihojas, no generalizándose a otras artes, tal como ocurre en el siglo siguiente.

1.- DATOS TÉCNICOS DERIVADOS DE LOS CONTRATOS

Podemos conocer los distintos estratos que componían las obras a través de los contratos que tan minuciosamente fueron redactados en algunos casos.

Así la preparación de los ensambles y el enyesado tenían una gran importancia, pues de ella dependía la conservación de la policromía. La colocación de tiras de lienzos o papel en los ensambles han protegido la policromía de estas zonas en algunas obras. Es interesante la conservación de este papel o tiras de lienzo originales, pues forman parte de la obra como un estrato más, a la vez que proyectan documentación importante sobre la misma, su cronología y materiales utilizados.

*"el bienabenturado santo a de ser enervado todas las juntas y hendeduras de detrás y delante y lados y enlençados donde fuere menester [...] mas estando aparejado digo enervado y lençado sea obligado avisar al mayor-domo para que lo vea con quien quisiere [...] y no lo dore hasta que lo mande"*⁵.

*"a de ser aparejado de todos sus yesos y enbolado y hechas tosas las diligencias que son menester conforme a buena obra"*⁶.

La arquitectura de los retablos combinaba el dorado con elementos policromados en color o imitación de mármoles, según su evolución a lo largo del siglo. Lo que es común desde mediados del s. XVI es el gusto por el oro bruñado.

*"es condicion que an de ser doradas todas las figuras por detrás y por delante y las ystorias por delante por que no tienen respaldo que dorar y los artesones todo lo que seve y las colunas frisos cornizas rremates gualdapolvo y todo lo perteneciente al dicho retablo de muy buen oro bruñado"*⁷.

La decoración en color de la arquitectura de los retablos representaba los elementos decorativos habituales del Renacimiento, denominados "del romano", con elementos vegetales y mascarones o ángeles, habitualmente en colores azul, rojo, verde, blanco y negro.

"se a de hacer un romano muy bien hecho de colores de azul y bermellon a trechos"⁸.

"toda la talla de los frisos y artesones columnas sera estofado sobre oro esgrafiado y raxando a cada cosa como le pertenezca a buena obra"⁹.

Las encarnaciones siguen la tradición anterior, al pulimento y brillante (debido a una mayor proporción de aceites).

"es condicion que todos los rostros de las historias y santos y pies y manos sea encarnado de pulimento al olio abriendo sus ojos a cada cosa conforme le perteciere a buena obra"¹⁰.



Retablo de San Juan Bautista. Convento Madre de Dios. Sevilla

A partir del último tercio del siglo se encuentran referencias a la diferenciación de tonos con respecto al sexo o la edad, aunque no alcanzan el realismo del Barroco. En un tratado anónimo de finales del s. XVI¹¹ se hace referencia a la utilización del aceite de nueces para las carnes, utilizando el carmín, bermellón y blanco, a los que se añadía ocre y/o cardenillo para conseguir diferentes tonalidades. Las mejillas y los labios se realizaban con carmín y un poco de berme-

llón, dividiendo ambos labios con una raya de carmín. Para los ancianos se utilizaba más ocre y menos frescores, para los muertos más ocre y genolí, sin utilizar rojos y sin frescores. Para carnes tostadas al sol (muy características de San Juan Bautista) la mezcla era igual que cualquier otra encarnación, pero añadiendo almagre o tierra roja en vez de bermellón.

Pero el elemento más característico para situar cronológicamente una obra policroma es la decoración de los ropajes. A grandes rasgos podemos indicar que en el primer tercio se caracterizó por ropajes dorados, con escasa decoración en módulos o elementos, repetidos y sueltos. En el segundo tercio encontramos ropajes de color liso con cenefas doradas, decoradas o no, en los filos de las telas. En el último tercio, de transición hacia el Barroco, aparecen cenefas en los bordes de los ropajes, con predilección en la reproducción de personas (ángeles, santos, niños...) limitándose la decoración vegetal al resto. Los grutescos se siguen utilizando, aunque siempre haciendo referencia a la utilización de elementos vivos honestos:

"que la capa por defuera an de ser hechas unas oro fiesas o guarnicion por las orillas de anchura de tres dedos y medio e quatro sean hechas en las guarniciones iluminación de colores y lo que en ella se luciere de cosas bibas sean cosas honestas [...] asimismo sean sembradas por la capa unas purpuras y sean labradas en ellas unas cosas de iluminación honesta y el campo destas purpuras se quede de oro bruñido [...] sean esgrafiados unas obras del romano abultadas"¹².



*Retablo de San Juan Evangelista.
Convento Madre de Dios.
Sevilla.*



Retablo de la Piedra. Iglesia de Santa Ana. Sevilla



Retablo del Descendimiento. Iglesia de San Martín. Sevilla

Otra característica técnica encontrada en los contratos es la información sobre el barnizado final de la obra, tanto de la obra escultórica como del dorado, aspecto al que se daba gran importancia. En la actualidad nos parecería una aberración la utilización de resinas naturales para la protección del oro, aunque el aspecto final después una intervención (en la que se elimine y no se restituya ese estrato) será muy distinto al deseado por el artista del s. XVI para su obra original:

"y después de esta dicha obra toda acabada a de ser barnizada con muy buen barniz de grasa como se haze a todas las obras que se pueden pintar en este arçobispado"¹³.

Los retablos se podían asentar (colocar en su emplazamiento definitivo) una vez terminados de talla y ensamblaje, para tasarlos y confirmar medidas. Posteriormente eran desmontados, y vueltos a asentar una vez dorados y policromados. En el contrato del pintor es habitual encontrar referencias al "repaso del oro" una vez colocado, así como el dorado "*in situ*" de las piezas que servían de cerramiento o unión entre otras. Debido a los habituales problemas económicos que se citan, no era extraño que el último asentamiento se llevase a cabo incluso años después de su realización. Los cambios de tonalidades del oro en algunos ensambles o los retoques con oro molido, son aspectos a tener en cuenta por el conservador-restaurador para no ser eliminados creyéndolos intervenciones posteriores:

Después de asentado el retablo "sea obligado a dorar todas las partes que en el dicho retablo y todas sus piezas del que descubriere después de asentado [...] y así mismo todas las colores que faltaren de unyr unas con otras"¹⁴.

2.- DATOS TÉCNICOS DERIVADOS DE LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS

El estudio de la técnica no sería completo sin contrastar los datos de los tratados y documentación contractual con el análisis de los materiales de algunas obra que se conservan¹⁵. En las estadísticas realizadas encontramos algunos datos interesantes.

Encontramos una preparación clásica de sulfato cálcico y cola de origen animal, ampliamente utilizada desde el s. XV hasta nuestros días en España.

El carbonato cálcico para el enyesado es propio de las escuelas del norte de Europa, utilizándose más habitualmente en España desde el s. XIX. La aparición de este material no siempre indica que el estrato fue aplicado a partir de finales del s. XVIII. También puede indicar el origen extranjero del artista, ya que no

podemos olvidarnos del desplazamiento de artistas de los Países Bajos a la Diócesis de Sevilla a partir de la segunda mitad del s. XVI.

El grosor de las capas de enyesado es característico de cada periodo, aplicándose muy grueso en el s. XVI. Así vemos que tienen un grosor medio mayor a 300 μ, casi el doble que en el periodo barroco. También puede variar dentro del mismo periodo según se correspondía con encarnaciones, cabellos o zonas que posteriormente iban a ser doradas.

En la decoración de ropajes y de la arquitectura de retablos se utilizó mayoritariamente el temple al huevo, encontrándonos a partir de las últimas décadas del siglo, algunas decoraciones con óleo, las que se denominaron en el Barroco decoración "a punta de pincel".

El oro también nos aparece, como es característico, en los cabellos de las obras del s. XVI. En los casos estudiados se mantiene la técnica característica de aplicación: imprimación de blanco de plomo y tierras, barniz mordiente, oro y veladuras de color tierra. Es a finales del XVI o principios del XVII (según la adaptación del pintor a las nuevas corrientes) cuando esta técnica desaparece, apreciándose la aplicación de color directamente sobre el enyesado de los cabellos.

En las zonas de las encarnaduras es donde encontramos, en imágenes de culto, un mayor número de capas sobrepuestas. Esto lo relacionamos con los adecentamientos debido a un deficiente estado de conservación, totales (repolicromías) o parciales (retoques o repintes), pero también en relación al cambio de gustos estéticos en las tonalidades de las mismas. Hallamos normalmente policromías de tonos claros al pulimento, con encarnaciones rosa pálido, sobre base de color marfil (enyesado más imprimación de aceites) y con matices más subidos (frescos) en mejillas. Estos tonos rosa pálidos están compuestos por blanco de plomo y escaso pigmento rojo (minio) o bermellón.

Los espesores medios de las encarnaciones se sitúan en este siglo entre 25 y 95 micras, finísimas capas que podemos relacionar con los espesores de las ya delgadas, al ojo humano, de las preparaciones de yesos. Es a finales del s. XVI y principios del s. XVII cuando comenzamos a encontrar otras tonalidades, así como diferentes matices más realistas.

Cuando realizamos el estudio advertimos que sólo se conservan un número muy reducido de obras de este siglo que consten de un programa escultórico representativo. De las que se conservan completas, es decir, no mutiladas, transformadas o trasladadas, escaso es el número que conserva su policromía original. A ello se añade la problemática del estado de conservación, con gran acumulación de suciedad superficial, que limita considerablemente el estudio de los elementos decorativos y de las tonalidades utilizadas.

Entre los artistas que hemos estudiados de este periodo podemos destacar en los primeros años a Juan Serrano, Gonzalo Díaz, Alejo Fernández y Juan de Parediñas. En el segundo tercio trabajaron, entre otros, Juan de Zamora el Viejo, Antonio de Arfián, Cristóbal de Cárdenas y Pedro Fernández de Guadalupe. En el último tercio, las figuras más representativas fueron Agustín de Colmenares, Francisco Cid y Diego de Campos, artistas ya plenamente identificados con la técnica policroma y con obras de alta calidad artística.

Aunque los artistas que no debemos olvidar en los últimos años del siglo fueron Juan de Salcedo y Vasco de Pereira, que introdujeron las innovaciones técnicas y estéticas que derivaron en la magnífica técnica policroma del Barroco.

NOTAS

- (1). *Decreto II, sesión XXV de 3 de diciembre de 1563 del Concilio de Trento, sesión denominada "Sobre el culto de las imágenes sacras", en SEBASTIAN, Santiago: Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e ideológicas. Alianza Forma nº21. (Madrid, 1981) p. 145.*
- (2). *D.H.A.A. IV, p.65. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Carmona, Sevilla. (11 de noviembre de 1574).*
- (3). *D.H.A.A. VIII, pp. 59-61. Retablo Mayor del Convento de la Concepción (San Miguel) de Sevilla (6 de mayo de 1586).*
- (4). *D.H.A.A. VI, pp 68 y 69. Retablo del Hospital de los Barberos de Sevilla (15 de julio de 1551), contratado por Pedro de Campos y Diego Vázquez, entallador.*
- (5). *D.H.A.A. VIII, p.55-56. Miguel Vallés. Retablo para el Hospital de San Juan Bautista de Sevilla, contrato de 6 de diciembre de 1574.*
- (6). *Contrato del Retablo de la Iglesia de San Jorge de Palos de Moguer, el 29 de abril de 1561. D.H.A.A. IV, p. 105.*
- (7). *D.H.A.A. VIII, p.59. Contrato de Agustín de Colmenares para el Retablo del Convento de la Concepción de la collación de San Miguel.*
- (8). *Contrato del Retablo del Hospital de los Barberos, de 15 de julio de 1551 por Diego de Campos. D.H.A.A. VI, p. 68-69.*
- (9). *D.H.A.A. VIII, pp. 59-61. Agustín de Colmenares en el Retablo Mayor del Convento de la Concepción de Sevilla.*
- (10). *D.H.A.A. VIII, p. 59-61.*
- (11). *"Reglas para pintar". Anónimo de finales del s.XVI. Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Recogido en Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio, nº24, pp. 33-44-*
- (12). *D.H.A.A. VIII, pp. 55 y 56.*
- (13). *D.H.A.A. VI, p. 69.*
- (14). *D.H.A.A. VIII, pp. 59-61. Retablo Mayor del Convento de la Concepción (San Miguel) de Sevilla (6 de mayo de 1586).*
- (15). *Se han estudiado muestras de las que no hacemos referencias específicas por su número, y su utilización ha sido meramente estadística.*