

Las claves de la policromía neoclásica

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

El Neoclasicismo surge como respuesta a la renovación ideológica y cultural que la Ilustración fue fraguando lentamente a lo largo del siglo XVIII. El resultado fue un movimiento renovador que afectó a todos los ámbitos sociales y culturales pero que tuvo una especial incidencia en el arte con el resurgimiento de lo antiguo o lo clásico, y con la búsqueda de la belleza ideal y de los valores más puros de perfección, equilibrio y buen gusto. Su consecución se llevó a cabo desde posiciones muchas veces moralizantes que reaccionaban contra las expresiones más populares y arraigadas del Barroco. Para ello contaron con la colaboración de las Academias y Sociedades de Amigos del País apoyadas en modelos franceses y dirigidas por una elite cultural con grandes inquietudes renovadoras. Su desarrollo fue lento y no demasiado homogéneo debido al inmovilismo estético de muchos artistas y al fuerte arraigo popular que tuvo todo lo barroco.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII ya se empiezan a ver muy tímidamente las primeras asimilaciones en los centros artísticos más destacados, pero tendremos que esperar a su última década para comprobar su plena aceptación y su posterior desarrollo en la primera mitad del siglo XIX. La policromía como el resto de las especialidades artísticas se adaptó al nuevo gusto, incluso a veces con mayor celeridad que en otras artes. Su desarrollo está íntimamente unido a todos los procesos de transformación estructural y decorativa del retablo y a todas las acciones orientadas en esta línea. Algunas de ellas vinieron dadas desde las más altas instancias a través de una estricta normativa legal que pocas veces se cumplió a rajatabla pero que ayudó mucho en la implantación de este



Lám 1. Retablo neoclásico

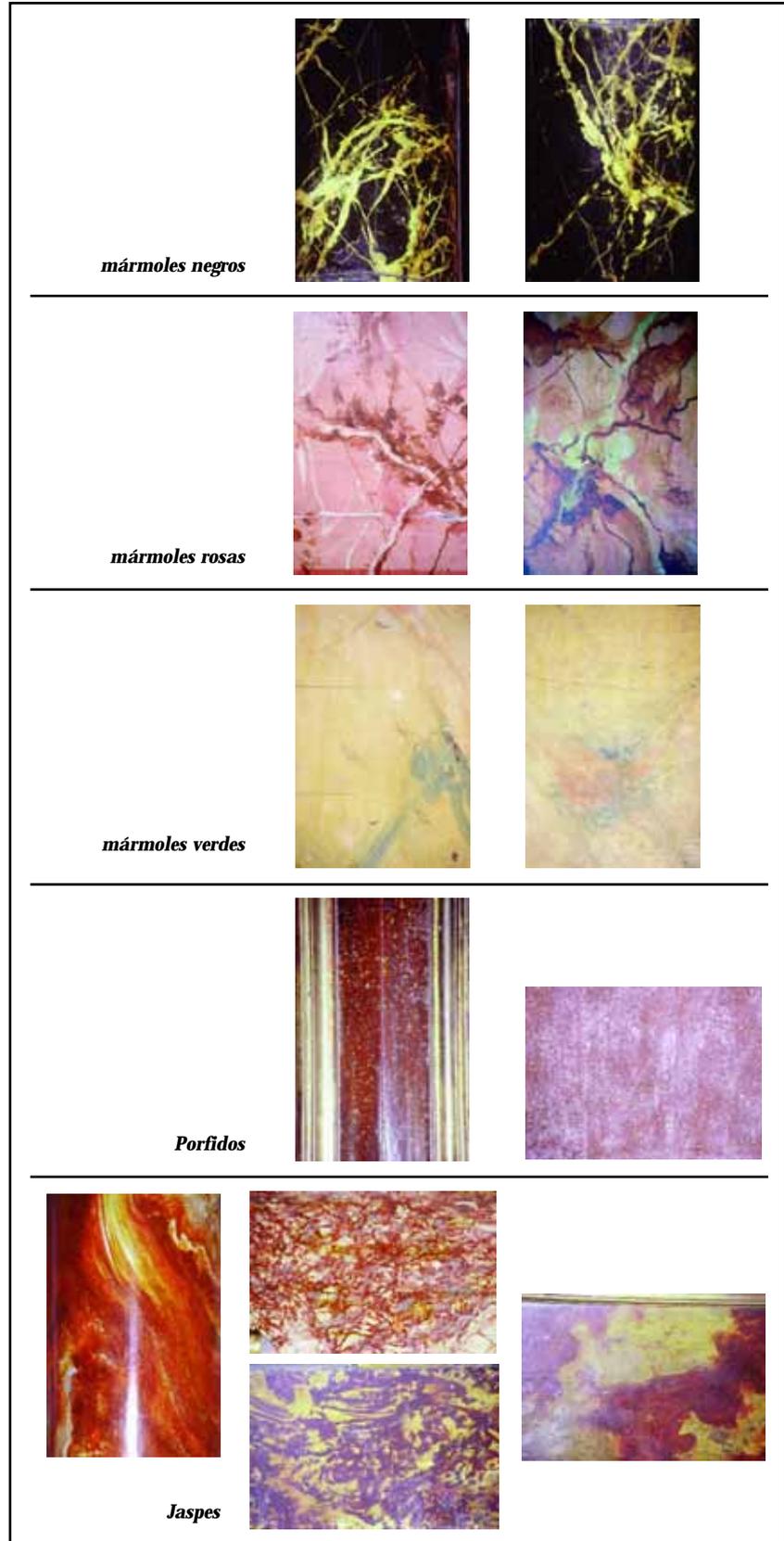
cambio de mentalidad. Nos referimos al Decreto de 25 de noviembre de 1777, aprobado por el Conde Floridablanca por el que quedaba prohibido la construcción de retablos en madera instando a que se realizaran en materiales más nobles como el mármol o la piedra. Los motivos aducidos para aceptar esta nueva norma fueron el riesgo de incendios que suponía el uso de la madera, y el enorme gasto que generaba el empleo de oro para su policromía. Ni este decreto, ni la nueva Carta-orden de 8 de noviembre de 1791 consiguieron acabar con el uso de la madera, un material empleado tradicionalmente, de gran versatilidad y bastante más asequible para la economía del cliente que el mármol o la piedra. Pero si que consiguió que el uso del oro se limitara notablemente y se adaptara a las nuevas necesidades estéticas, quedando reducido a un elemento meramente decorativo y perdiendo definitivamente el gran protagonismo

simbólico y estético que hasta el momento había tenido. (Lám. 1)

Esta nueva estética se puede definir de forma genérica, y en base a la documentación, como el arte del buen gusto, término con el que los maestros pintores-doradores definen el modo con el que hay que realizar las obras. Son constantes estas referencias al reconocimiento del "buen gusto", algo que no sorprende si profundizamos en algunos de los teóricos más conocidos del momento, Laugier afirma que "solo el gusto y la experiencia pueden guiar al arquitecto", Piranesi defiende la libertad de elegir desde el gusto y Dubos considera a la razón inferior al gusto¹. No es por lo tanto extraño que muchos de nuestros artistas vieran en el buen gusto la esencia de este nuevo estilo y el modo de alejarse de un arte anticuado y ridículo como el denostado churrigüesco.

Las principales transformaciones de la policromía neoclásica hay que buscarlas en el aspecto estético más que en el apartado técnico donde apenas se advierten cambios. Todas estas labores ocultas se van a realizar siguiendo las normas consuetudinarias que hasta el momento los maestros respetaban y con las cuales se podía lograr la perfección y lucimiento de una obra². Todos ellos sabían y reconocían el valor de estos procedimientos y por ello se empeñaron en mantenerlos y perfeccionarlos hasta límites insospechables. El proceso de aparejado sigue siendo minucioso, se emplean yesos de gran calidad mezclados con colas finas, generalmente de guantes, poniendo especial cuidado en que estas capas no oculten la delicadeza de los adornos, y en que los lisos del retablo queden especialmente tersos y limpios sin que se vea ninguna grieta ni defecto. Esta preocupación es lógica si se piensa

que sobre esta superficie se debe trabajar la imitación pétrea, por eso es habitual que los maestros insistan en que todo quede “terso e igual, como si se fuera a dorar, pues no necesita menos cuidado la preparación del jaspeado para que quede igual y brillante como el natural pulimentado”. Los boles de distintas calidades siguen empleándose, pero ya su radio de acción ha quedado limitado a las pocas zonas que van a ser doradas. El oro ya no es el principal protagonista, lejos han quedado esas descomunales máquinas de luz y color donde este metal deslumbraba a los espectadores con sus brillos y matices. A partir de este momento queda relegado a cubrir el aparato decorativo del retablo: Jarrones, molduras, cornisas, ráfagas, hojas, flores, filetes, capiteles y basas son los principales destinatarios, a lo sumo se permite, sólo en los primeros años, cubrir las cajas y las peanas de las imágenes. El dorado exterior del sagrario creó controversias entre los maestros, para los más ortodoxos debía formar parte del jaspeado global del retablo, otros opinaban lo contrario, pues “se ve practicado en muchas obras mayores y alcabo no se duda que a la obra le da mucha hermosura”. La procedencia de este noble metal es variada, el más demandado fue el de Madrid, pero casi todas las provincias disponían de batidores eficientes que abastecían la demanda del lugar. La calidad dista mucho del quilataje empleado en siglos pasados, es muy raro encontrar oros de buena ley sin que estén completamente adulterados. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en algunas obras se puede encontrar plomo fundido en sustitución del oro, al ser un material blando y maleable aunque con un importante nivel de toxicidad. El dorado neoclásico se realiza siguiendo los procedimientos tradicionales que ya habían sido empleados durante la fase chinesca de la policromía barroca, me refiero a la combinación de oro bruñido y bronceado para crear así un efecto más dinámico y efectista, incluso se recomienda utilizar “dos o tres colores de oro” para que las partes se distingan sin confusión. Poco a poco las imitaciones al bronce dorado fueron imponiéndose,



Lám 2. Imitaciones petreas

algo normal teniendo en cuenta que este material fue muy utilizado y apreciado como elemento ornamental durante todo el siglo XVIII tanto en aplicaciones al mobiliario como en objetos independientes. La presencia en la Corte a finales de esta centuria de los broncistas Luis y Dionisio Leprince con su nueva técnica del dorado mate del bronce nos da una idea de su importancia en la decoración de obras lujosas. Los pintores doradores no fueron ajenos a estas modas por lo que no es extraño que se insistiera en la imitación del bronce dorado "como se utiliza en las obras de mármol".

La nueva norma de buen gusto aceptada en estos momentos obligaba a sustituir el oro que antaño cubría toda la obra por imitaciones pétreas. Los altares dejan de ser fulgurantes ascuas doradas para convertirse en frías y bellas rocas pulimentadas que los pintores doradores llamaban retablos de "jaspe y oro", un apelativo con el que queda definido con claridad la esencia estética de este momento³. Sobre los yesos bien lijados, tersos y sin marcas se realizan todas las labores necesarias para conseguir las ansiadas imitaciones pétreas, su elaboración es diferente dependiendo de la piedra a imitar y en general los procedimientos requieren de importantes conocimientos técnicos. La misma dificultad que tenemos a la hora de sistematizar las antiguas imitaciones textiles nos la vamos a encontrar en las reproducciones pétreas. En algunos casos estos materiales se definen con nombres y apellidos lo que nos facilita su identificación, pero lo más habitual es que se soliciten de forma genérica: jaspes, mármoles y piedras naturales, sin que los mismos maestros sepan distinguirlas con total claridad. Todas ellas son piedras decorativas pero con grandes diferencias en su morfología y composición. Los jaspes son cuarzos, pero dentro de esta familia existen muchas variedades, entre las cristalinas bastas se encuentran: algunos cuarzos de colores, amatista, cristal de roca u ojo de gato; las variedades criptocristalinas se subdividen en fibrosas y granulares, las fibrosas son calcedonias como la cornalina,

ágata, onice y heliotropo o piedra de sangre; las granulares las forman: silix, prasio y jaspe. Por lo tanto, el jaspe no es más que un cuarzo criptocristalino granular, mate que generalmente es de color rojo por las incrustaciones de oligisto que contiene. El mármol es una roca caliza metamórfica y cristalina formada por granos de calcita, cuando es puro es blanco aunque puede mostrar una amplia gama de colores dependiendo de las impurezas que tenga. Comercialmente se denomina así a cualquier roca de carbonato cálcico que pueda ser pulimentada, incluyendo alguna caliza. El granito es una roca ígnea granular de color claro y textura uniforme formado principalmente por feldespato y cuarzo.

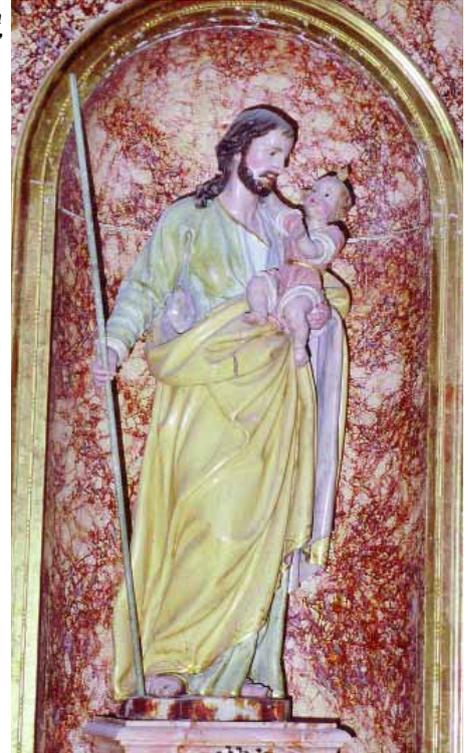
En ocasiones es difícil diferenciar estas rocas a simple vista, por lo que no resulta complicado confundirlas, por eso, no es extraño que el término jaspe se empleara de forma genérica para referirse a cualquier piedra decorativa, y que, realmente, la mayoría de las imitaciones realizadas fueran mármoles de colores. Cuando se pretende imitar rocas de canteras conocidas se las define con exactitud, en general su ámbito de acción se reduce a la comarca en la que esas explotaciones tuvieron influencia, aunque a veces hubo yacimientos conocidos en toda España e incluso de fama internacional como los mármoles blancos de Carrara y Génova. La lista de estos materiales sería interminable ya que en cada zona se imitaron piedras de las canteras más famosas del lugar, no obstante algunas de las más conocidas fueron: los mármoles Blancos de Granada, Mijas (Málaga) y Mácael (Almería), Rosas de Segovia, rojos y negros de Cehegín (Murcia), junto con mármoles y jaspes de Tortosa y los sorianos de Espejón, Cantalucía y Espeja. En el País Vasco fueron conocidos los negros de Cuartango (Abecia y Anda), Loyola, Vitoria y Poza, Rojos de Arteaga y verdes de Mañaria y Azáceta. (Lám. 2)

En realidad, para los pintores doradores era más importante el uso correcto de estas imitaciones pétreas que su origen o procedencia. Las normas de buen

gusto establecían que las distintas partes de la arquitectura del retablo se debían separar con claridad mediante tres o cuatro piedras diferentes, siempre que hicieran un buen contraste, de esta manera se potenciaba el carácter arquitectónico de las obras y se equilibraba el conjunto. Según estos maestros se deben emplear "varios colores puestos con arte y en sus respectivos sitios, que se conozca el buen gusto y elección del ejecutante evitando en cuanto sea posible la multitud de colorachos que quitan a la obra la seriedad". Los criterios más ortodoxos determinaban que los mármoles y jaspes de colores fuertes se debían destinar a los pedestales y zócalos, y los más finos y delicados al resto de la obra, siempre que entre ellos existiera contraste y separación para que las diferentes partes de la arquitectura se vieran con claridad. También se consideraba importante que los nichos que albergaban las imágenes hicieran contraste con las tallas para que estas resaltaran del resto. El proceso de elaboración de estos mármoles y jaspes es complejo y difícil de sistematizar en una única receta ya que cada uno requiere de sus particularidades. El mármol blanco, por ejemplo, debe tener como preparación un fondo de este color manchado con un poco de negro, las vetas se consiguen con una tinta gris clara bien difuminada con brochas planas muy suaves, es interesante que los colores empleados se mezclen con aceite de nueces para que tomen un cierto tono amarillento. Para obtener mármol rojo es necesario preparar un fondo de este mismo color o gris, el vetado debe ser caprichoso utilizando blanco para algunas venas, amarillo para otras e incluso una tinta gris, los contrastes se consiguen con un poco de bermellón, amarillo o rojo. Estos procedimientos cambian dependiendo de la formación del maestro, pero como norma general se entiende que es necesario la existencia de contrastes de tono y sitios de reposo, y que la fuerza de las venas debe estar en relación con el lugar que ocupa el mármol.

Una vez realizadas las imitaciones pétreas sólo quedaba barnizar y

**Lám 3. Imitación
"Paños naturales"**



Lám 4. Cenefa a modo de red



pulimentar, en ocasiones estos dos procedimientos se llevaban a cabo conjuntamente, pero a veces algunas partes únicamente se barnizaban y otras combinaban las dos operaciones. Esto quedaba al criterio del pintor teniendo en cuenta la armonía y concordancia de las partes y los efectos que la luz creaba en el conjunto. A modo de ejemplo algunos maestros barnizaban y pulimentaban todos los tableros, fajas y columnas, mientras que los respaldos sólo recibían el barniz correspondiente, en otras ocasiones se diferenciaban los distintos cuerpos, más que las partes. Los barnices más conocidos fueron los de charol y espíritu de vino, aunque a finales del siglo XIX se emplearon productos más modernos y elaborados como el barniz copal, que se obtenía de una sustancia resinosa de un árbol americano llamado *rhus copallinum* mezclada con un secante y aguarrás. También se utilizó el barniz succino, un ámbar mezclado con aceite secante y aguarrás muy bueno para los exteriores aunque algo oscuro, del mismo producto se conseguía el barniz inglés, más fino que el anterior pero no muy bueno

para colores claros. El más barato y fácil de hacer fue el llamado de pez o común, compuesto de pez blanca y trementina disueltas al fuego en aguarrás.

En las tallas se sustituye el dorado y estofado por tonos planos llamados "pañes naturales", se trata de colores uniformes con los que se cubren todas las telas, en general predominan los tonos oscuros y terrosos siendo habitual respetar los colores canónicos (Lám. 3). En las primeras obras todavía se permite la licencia de colocar un galón dorado como cenefa o algún motivo a punta de pincel como encajes a modo de red, palmas, guirnaldas u otros motivos decorativos de moda (Lám. 4). Con el tiempo las normas se van haciendo más estrictas y desaparecerán todos estos complementos o ribetes quedando las telas al desnudo. Es importante que las imágenes destaquen del conjunto, por este motivo los fondos de las cajas deben ser de un color que contraste con el de las tallas, una norma que no siempre se cumple, pero que es imprescindible en unos conjuntos en los que la separación de las partes y los

elementos se interpretó como criterio de buen gusto (Lám. 3). La imitación de mármoles blancos también fue empleada para policromar las imágenes, en un intento de recuperar el pasado de la antigüedad clásica y la pureza de los materiales nobles (Lám. 5). Los pintores doradores más audaces insistieron mucho en que las tallas emularan el mármol blanco, pero parece que a los fieles les resultaba costoso venerar a sus santos de esta manera, por lo que quedó relegada a la imaginería de los remates y casi siempre reducida a ángeles y tondos. La explicación más lógica para su uso es que, el mármol blanco, al ser de un único color consigue contraponerse a la variedad de matices que tienen los jaspes creando un efecto muy vistoso, lo mismo se puede lograr si el fondo de la caja ha sido dorado, porque su blancura brilla contra el oro. Las encarnaciones son lo más naturales posibles, en general se realizan al pulimento pero ya no tienen tanto brillo como las que se realizaban durante la policromía rococó o chinesca. Para finalizar la policromía de las tallas sólo restaba su barnizado, para ello los

pintores doradores emplearon las mismas fórmulas que para el resto del retablo, poniendo especial cuidado en las partes más salientes que reciben más manos que el resto por su mayor delicadeza.

Es aventurado todavía el intento de periodización de la policromía neoclásica o del “buen gusto”, pero como anticipo diremos que este estilo comienza a ganarse adeptos hacia 1775 con retablos híbridos en los que se combinan imitaciones pétreas con labores tradicionales. En algunos casos el retablo se mantiene por completo dorado pero las imágenes emplean ya paños naturales; en otros la mazonería se cubre con jaspes pero las imágenes siguen apegadas a la tradición rococó. Entre 1790 y 1850 se asumen por completo las normas de buen gusto establecidas para el nuevo estilo y la mayor parte de los maestros aceptarán la implantación de mármoles, jaspes y paños naturales en los retablos. Es el momento de desarrollo y consolidación caracterizada por una gran uniformidad en los modos y técnicas de trabajo. El declive de la policromía neoclásica se empieza a producir hacia 1850 con una lenta agonía que durará hasta las últimas décadas del siglo XIX. En los retablos apegados a la tradición perviven las fórmulas tradicionales, pero las novedades vienen de la mano de un historicismo de raíz barroca que recupera estructuras del pasado tanto en arquitectura como en su complemento policromo. De nuevo el dorado vuelve a ser el principal protagonista del retablo por lo que los pintores llaman a estos retablos de “oro limpio”, las imágenes mantienen los tonos lisos de los paños naturales pero recuperan algunas decoraciones y cenefas de oro.

Creemos importante destacar que este movimiento artístico y cultural



Lám 5. Imitación mármol blanco

debe considerarse como un nuevo Renacimiento de espíritu reformador y lleno de esperanza, y que a pesar de las buenas intenciones no ha logrado despojarse de ese estigma peyorativo que desde el siglo XIX arrastra. Incluso hoy día sigue siendo un arte proscrito relegado en ocasiones al desuso o la destrucción, por eso es importante que sigamos insistiendo en el respeto que merece un arte tan bello y revolucionario como el Neoclasicismo ●

¹ LAUGIER, M.A. *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753 (ed. 1755), LAUGIER, M.A. *Observations sur l'Architecture*, La Haya, 1765. PIRANESI, G.B., *Parere su l'Architettura*, Roma, 1765. DUBOS, *Reflexion critique sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1715-1745.

² Para más información sobre el proceso técnico de la policromía ver: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990. GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Valencia, 1997. GAÑAN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imagerie policroma en Sevilla*, Sevilla, 1999. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001. BRUQUETAS R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, 2002. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía”, Akobe, 2004, pp. 12-19.

³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Evolución de la Policromía entre los siglos XV y XIX” en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Retablos*. Tomo I, Vitoria, 2001, p. 351. Jovellanos los designó como “conjuntos de leche y oro”.