

Agustín de Conde, policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani

(Agustín de Conde, the polichromy artist of the altarpiece of San Juan Bautista at Hernani)

Barrio, Maite; Berasain, Ion
Albayalde, S.L.
Río Deba, 7 bajo
20012 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 443-453]

Acercamiento a la obra de Agustín de Conde, maestro dorador y policromador, a través del análisis de la policromía del retablo de San Juan Bautista de Hernani, detallando y comparando el contrato para el dorado realizado en 1742, los análisis químicos y los estudios efectuados durante la restauración de la obra llevada a cabo en los años 1993-94.

Palabras Clave: Policromía. Agustín de Conde. Retablo. Barroco. Técnicas.

Agustín de Conde maisu urreztatzaile eta polikromatzailearen lanari hurbiltzea da komunikazio honen gaia, Hernaniko San Joan Bataiatzailearen erretaularen polikromiaren bidez; hartarako, 1742ko urreztatzerako kontratua eta 1993-94 urteetako zaharberitze lanetan buruturiko analisi kimikoak eta azterketa lanak zehaztu eta konparatzen dira.

Giltz-Hitzak: Polikromia. Agustín de Conde. Erretaula. Barrokoa. Teknikak.

Approche de l'oeuvre de Agustín de Conde, maître doreur et polychromeur, d'après l'analyse de la polychromie du retablo de Saint Jean Baptiste de Hernani, à travers le contrat réalisé en 1742, les analyses chimiques et l'étude effectuée lors de la restauration en 1993-94.

Mots Clés: Polychromie. Agustín de Conde. Retable. Baroque. Techniques.

INTRODUCCION

La restauración realizada durante 1993 en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Hernani ha permitido un acercamiento a la obra de Agustín de Conde y a su capacidad técnica y expresiva en el mundo de la policromía.

No hay que olvidar que el momento de la restauración facilita un conocimiento más exacto de la obra: muchas partes son de difícil visión tanto por su localización como por las dimensiones de la pieza, teniendo en cuenta además que los estados de conservación precarios impiden con frecuencia una lectura correcta del conjunto.

EL RETABLO

El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Hernani (21 x 17 metros), fué construido por el arquitecto madrileño Bernabé Cordero entre 1651 y 1656.

Discípulo de Pedro La Torre, con el cual trabajará en el desaparecido retablo mayor de Santa María de Tolosa, Bernabé Cordero realiza en Gipuzkoa numerosas obras. Entre ellas cabe destacar el retablo mayor de Nuestra Señora del Juncal en Irún, y su participación en los de Andoain, Ordizia (ambos modificados posteriormente) y Deba, así como los colaterales de San Miguel en Rentería y de la Asunción en Hondarribia¹.

Estilísticamente el retablo de San Juan Bautista de Hernani se inscribe en el primer periodo barroco, dentro de los llamados retablos madrileños. La policromía visible actualmente se realizó en 1752, casi un siglo después de su construcción, proceder habitual entonces, dado el enorme costo que implicaba la construcción de una obra de esta envergadura y el consiguiente endeudamiento por parte de la entidad contratante. No obstante no resultaba extraño que se ejecutaran policromías parciales mientras se obtenían los recursos necesarios para finalizar la obra. Es el caso de este retablo del que sabemos, por la documentación disponible, que tenía una policromía parcial que recubría la calle central, en concreto, desde el sagrario hasta la tarja situada sobre la hornacina de San Juan².

AGUSTIN DE CONDE

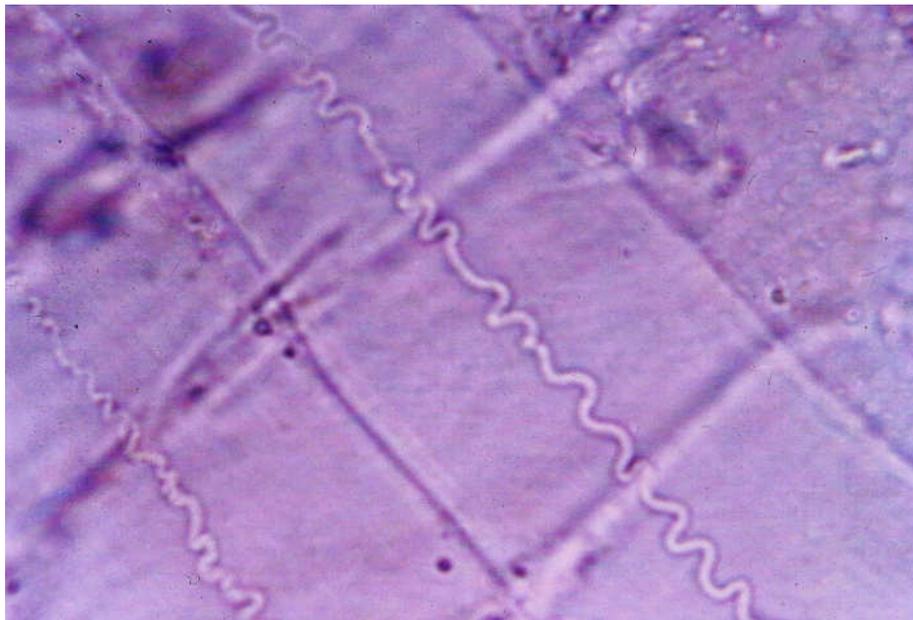
El autor de la policromía es Agustín de Conde, maestro dorador y estofador, nacido en Bilbao en el último cuarto del siglo XVII y de posible origen cántabro³.

Casado con Isabel de Arguiain en 1719 tendrá 6 hijos, siendo el mayor, José Agustín, el que continuará con el taller de su padre. Ambos trabajarán en el retablo de las Brígidas

1. Astiazarain Achabal, M^a A. Contribución al estudio de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVIII en Guipúzcoa: La obra de Bernabé Cordero. BRSBAP nº 46; 3 y 4 San Sebastián 1990.

2. El estudio de las policromías realizado durante la restauración ha permitido completar este mapa, ampliándolo a otras zonas como es el caso de algunos relieves del banco.

3. Echeverría Goñi apunta este posible origen. Por otra parte F. Bartolomé destaca la importante presencia de pintores doradores cántabros en zonas alejadas de su lugar de origen como Alava Burgos y Vizcaya. Bartolomé, F. Pintura y Policromía alavesa del siglo XVIII. El pintor José Alonso de Hontanilla. Cuadernos de Sección Artes Plásticas Monumentales nº 14, Donostia 1995.



Microfotografía realizada a 240 aumentos de una muestra de tela en la mano de San Pedro. Se observa el canal característico de las fibras de lino.

de Azkoitia, cuya conclusión no verá Agustín de Conde al fallecer en el trascurso de su ejecución en 1751⁴.

En 1718 ya hay noticias de Agustín de Conde en Ordizia, donde realiza la pintura de los lienzos para el altar del corpus y el sagrario de la arquilla que se coloca en el altar portátil de Semana Santa.

Entre junio y noviembre de 1720, también en Ordizia, pinta un apostolado en la primera bóveda, así como unas arquitecturas en las ventanas, la escalera del púlpito y dora el tornavoz. Entre 1721 y 1722 pinta la capilla de San Juan Bautista, la de Santa Catalina y los escudos con las armas de Arteaga y Lazcano. Así mismo dora el pedestal y la urna de Ntra. Sra. del Rosario, urnas del sagrario, y estofa las esculturas de San Juan, San Ignacio y los ángeles con sus carnaciones; apareja y dora Ntra. Sra. de la Asunción y pinta una Concepción que se colocó sobre la puerta principal.

En 1723 dora el retablo mayor y los colaterales de Santa Ana y del Rosario, ayudado por Joseph Perez, oficial dorador vecino de San Sebastián y Felipe de Caraia, oficial montañés. Se utilizan 24.900 panes de oro, traídos de Pamplona⁵.

4. A su hijo José Agustín nos lo encontramos en 1757 trabajando en San Martín de Loinaz, donde estofa los bultos de San Francisco y San Pedro de Alcántara, y en 1761 en la Iglesia de Santa Fe de Zaldivia con Luis de Foncueva, que pertenece a otra familia de artistas Vizcaínos que siguen trabajando en el siglo XIX.

5. ADSS Cuentas de fábrica Iglesia de Santa María de la Asunción de Ordizia t-2 (1657-1658) f160-177v^o



Detalle del dorado del friso del entablamento del primer piso, donde se observa la alternancia de oro bruñado y oro mate.



Detalle del estofado fondo de la escena de la Decapitación de San Juan Bautista, con representación de un perro subiéndolo una escalinata.

Entre 1741 y 1742 trabaja en Azpeitia, donde policroma una talla de San Ignacio y dora el retablo mayor, ambos de la iglesia de San Sebastián de Soreasu, por encargo del ayuntamiento de dicha población, tras obtener la licencia y redactadas las condiciones por José Bravo, veedor del arzobispado de Burgos, que estima su precio en 4.000 ducados de vellón. A pesar de existir una oferta de mejora de los maestros José de Erdocia, Pablo de Echeverría y Joaquín de Gorriá, los contratantes prefirieron a Agustín de Conde, provocando las protestas de los tres maestros que acudieron al Tribunal Eclesiástico de Pamplona en petición de que se sacase a subasta pública la citada obra. La villa, sin embargo, apoyó la iniciativa de los comisionados de la obra, así como el Cabildo y buena parte de la Clerecía. El pleito siguió su curso mientras Conde ejecutaba la doradura del retablo, labor que acabaría en agosto de 1742⁶.

Conde comienza a trabajar en Hernani en 1752. El contrato de ejecución de la policromía, muy detallado en cuanto a condiciones técnicas, lo firma el 8 de enero de 1743 ante el escribano Miguel Antonio de Ugarte⁷. En esta obra trabajará con Rafael de Irigoyen⁸.

6. En colaboración con Juan Miguelez. Datos recogidos en: Imanol Elías Odriozola: Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. pgs 58-60. San Sebastián 1993.

7. Escritura de concierto con Agustín de Conde sobre la doradura del retablo mayor de la parroquia de esta villa y obligación para su ejecución. Notario: Miguel Antonio de Ugarte. A.H.P.G. SS. P. 1355.

8. Se le cita como maestro dorador y compañero de Conde en una carta de pago del 18 de octubre de 1745. Así mismo se indica que ya ha fallecido. Archivo Municipal de Hernani. Secc.E, Neg.4, Serie I, exp. 32)

LA POLICROMÍA DEL RETABLO DE HERNANI

Técnica de policromía en Agustín de Conde

No es posible dar una visión completa de la técnica de Conde a través del estudio de una única obra, pero la similitud existente entre las obligaciones de los contratos, y la utilización de técnicas descritas en los tratados antiguos⁹ permiten una aproximación a sus modos de trabajar. El cotejo con otras obras ayudará a completar el estudio de su evolución artística y técnica. Estructura de la policromía.

El proceso de policromía de este retablo sigue las pautas tradicionales: sobre un soporte de madera previamente tratado, se aplican varias capas de aparejo, el bol, la hoja metálica y, sobre ella, los pigmentos para crear los estofados, así como las carnaciones.

Preparación del soporte

A pesar de estar obligado por contrato a eliminar la policromía precedente para rehacer todo de manera homogénea, Conde no lo hizo. Desconocemos la razón que le indujo a incumplir esta cláusula, pero se ha podido observar con facilidad en algunos relieves la superposición de dos estratos de policromía.

En este contrato no se especifica, como en otros, la utilización de estopa o tela para cerrar las juntas de unión de paneles o sobre ciertos defectos de la madera como los nudos. Sin embargo encontramos telas tanto en el reverso de la arquitectura como en los relieves¹⁰. También se ha utilizado tela para completar formas, bien con la intención de subsanar errores en la talla, desperfectos por golpes (San Juan Bautista) o simplemente para adaptar las tallas a la arquitectura (Santo Tomás). Estos fragmentos de lienzo añadidos han sido aparejados y policromados al igual que la superficie colindante, lo que nos demuestra la minuciosidad del artista y su preocupación por conseguir un buen resultado.

Tras las fases habituales de eliminación de polvo y aplicación de una cola que permitía un mejor asiento de las capas posteriores, el policromador aplicaba una preparación blanca (aparejo).

El aparejo

La preparación debía constar de varias capas de "ieso grueso", repasadas con hierros, seguidas de capas de "ieso mate". En los análisis químicos, en efecto, se ha detectado la presencia de dos capas de preparación diferenciadas. El primer estrato, de color marrón grisáceo, está compuesto de sulfato de calcio y tierras, y tiene un espesor medio de 100 a 200 micras, mientras que el segundo, blanco, de 100 a 250 micras, cuenta únicamente con sulfato de calcio¹¹.

9. Palomino, A. El museo pictórico y la escala óptica. Madrid 1988. Pacheco, F. Arte de la Pintura, Madrid 1956. Carducho, V. Diálogos de la pintura. Felipe Nunes (1615) Arte poetica, e da pintura e symetria, com principios da perspectiva in Zahira Veliz Artists techniques in golden age spain. London 1986. Lo interesante de estos tratados es que no son meras compilaciones de recetas que pueden tener errores, si no que éstas han sido testadas por los autores.

10. Se utilizaba gran variedad de materiales para asegurar la óptima estabilidad de la unión de paneles. Marette, J. Connaissance des primitifs par l'étude du bois. Paris 1961. pags. 149-150.

11. Análisis realizados por Artelab, S.L. (Madrid).



Detalle del estofado de la cenefa del manto de la Virgen, con representación de un angelito sosteniendo un símbolo de las letanías.

En algunas zonas, la preparación ha sido grabada por medio de un útil punzante, reproduciendo diferentes motivos (geométricos, vegetales, zig-zag, etc...) para conseguir diversidad de efectos con el pan de oro que se colocará posteriormente. Esta decoración, denominada cincelado, de gran riqueza decorativa, se ha realizado únicamente en paneles arquitectónicos (fondos de hornacina o lisos), sin introducirse en esculturas o relieves.

El bol

Sobre la preparación, en las zonas destinadas a ser doradas o plateadas, se obliga al policromador a aplicar "bol rojo, más concretamente "bol de llanes" que es uno de los más apreciados de la época, lo que conlleva su aparición en numerosos contratos¹². En este retablo hemos encontrado dos tipos de bol. Uno rojo, que corresponde al bol de Llanes, de un espesor de 15 a 25 micras, aplicado prácticamente sobre toda la superficie del retablo (salvo carnaciones) y otro amarillo de textura rugosa, no mencionado en el contrato, presente únicamente en algunas áreas de la arquitectura o en ciertas zonas mates, así como en aquellas en las

que se preveía que el oro no iba a cubrir totalmente la talla. Con ello se conseguía mitigar el efecto producido por las faltas de dicho material¹³.

El dorado

El siguiente paso es la aplicación de los panes de oro. El contrato detalla minuciosamente las zonas a dorar y los efectos que el artista debe conseguir. No es extraña la existencia de estas especificaciones habida cuenta de la enorme superficie de retablo que va simplemente dorada y la importancia del impacto visual que produce en el conjunto de la obra.

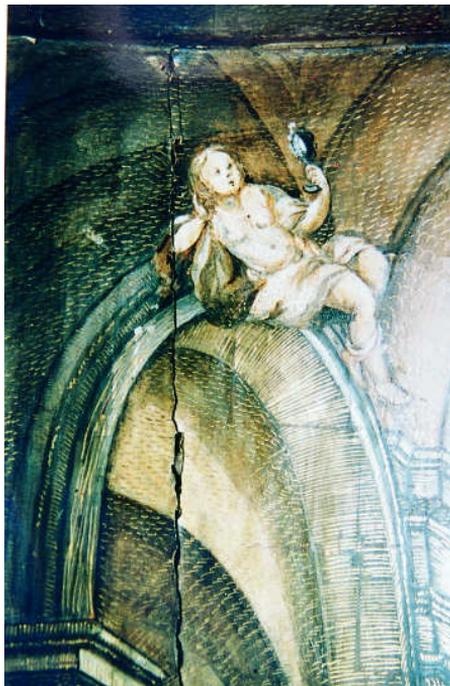
Durante este siglo persiste el uso de los dos grandes tipos de dorado, el bruñido y el mate, pero comienzan a obtenerse muchos más matices, tanto por las variantes técnicas en la realización del dorado como por los acabados a través de barnices coloreados¹⁴.

12. Echeverría Goñi, P.L. Policromía renacentista y Barroca C.A.E. nº 48 Historia 16 pag. 17 y Payo Herranz, R.J. El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII. Burgos 1997. pag 215 hablan de él como el más frecuente. También Pacheco lo menciona Op cit., pag 114.

13. Arte de Dorar según el que escribió en francés Mr Watin. Madrid 1793. pag 145. Este autor asegura que además este bol es un buen mordiente para recibir el bol rojo.

14. En el norte de Europa se comienza a utilizar aleaciones de oro con otros materiales para conseguir tonalidades. Además algunas investigaciones han dado lugar al descubrimiento de otras técnicas de dorado como la explicada por H. Baya que no aparecen en recetarios. Baya, H. "Gilding in the dutch Golden Age" en Painting Techniques, History, materials and studio practice. Summaries of the posters at The Dublin Congress London 1988.

En el contrato para el dorado, a Conde se le exige que utilice el oro bruñido y el bronceado: "...con variedad de bronceados y bruñido a buen gusto". Sobre el significado de este término existe una cierta confusión entre los diversos autores que han tratado el tema. P. Echeverría Goñi al hablar de bronceado, lo define como dar un baño de bronce sobre el pan de oro¹⁵. En los mismos términos se expresa J. Zorrozueta¹⁶. J. Payo Herranz lo recoge de la misma manera haciendo referencia al primero¹⁷. Estudiadas las zonas de bronceado del retablo que nos ocupa, se observa que en ellas se ha utilizado la técnica del oro mate, sin presencia de ninguna veladura o color. En este caso cabría deducir que el término de bronceado se refiere a obtener el efecto visual mate en contraposición al bruñido. Sin embargo, dado que en el trascurso de su historia se han realizado varias limpiezas de la obra, a menudo inadecuadas y agresivas, no podemos afirmar que en origen no hubiera una veladura, corla o color sobre el oro mate. En el retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Esteban de Oiartzun, realizado por los doradores Quintana, Ruete y Gil y Díez en 1775 nos encontramos, también, con la petición de realización de "bronceados a la holandesa" pero con otro resultado. En efecto, principalmente sobre el oro mate aunque a veces también cubriendo zonas bruñidas, se observa fácilmente la presencia de un estrato translúcido o corla de color rojizo, compuesto por tierras y pequeñas cantidades de albayalde y bermellón aglutinadas en aceite secante. De ello se puede deducir que el bronceado sería una corla que permite obtener matices en el oro. Esta explicación se corrobora con la cita que Payo Hernández recoge sobre el bronceado en el contrato del dorado del retablo mayor del convento de la Victoria en Burgos: "...siendo el bronceado de buen color y trasparente que no cubra el oro como se ve en algunos dorados"¹⁸.



Detalle del estofado del fondo de la escena de la decapitación de San Juan Bautista, con la representación de una mujer semidesnuda recostada en una bóveda mirándose en un espejo; se trata probablemente de la alegoría de la lujuria, en clara relación con la escena tallada.

Curiosamente, los tratadistas españoles de la época no hablan de esta técnica, pero sí algunos extranjeros, como Watin, que define el bronceado como una composición líquida que se usa para "bañar la pieza en las partes que se han dexado mates a fin de que el oro

15. Echeverría, P.L.: Policromía renacentista y Barroca C.A.E. Historia 16, nº48, pag 18.

16. Zorrozueta, J. El Retablo barroco en Bizkaia. Bilbao 1999. pag 172

17. Payo Herranz, Op cit. pag. 216

18. Payo Herranz, Op cit. pag. 216

tome reflexo y aparezca la obra bronceada”¹⁹. Volviendo de nuevo al retablo mayor de San Juan Bautista de Hernani, en la documentación de archivo se constata la utilización en de 210.000 hojas de oro, traídas de la Villa y corte de Madrid²⁰. Los panes de oro miden 8 x 8 cm. y su espesor no sobrepasa las 10 micras.

Los policromadores han utilizado también hojas de plata que han sido destinadas a la imitación de objetos metálicos como anclas, tenazas y espadas. Así mismo algunos objetos plateados están cubiertos por lacas coloreadas como el verde realizado con cloruro de cobre en las palmas de los mártires y el rojo sobre la parrilla de San Lorenzo.

Capa de color

La decoración con color sobre oro ocupa la totalidad de la superficie de los relieves y esculturas, contrastando con las zonas doradas de la arquitectura, tal y como ocurre al final de este periodo de la policromía barroca (periodo llamado por Pedro Echeverría “de distensión”).

La paleta de color es variada, rosas, naranjas, salmones, diferentes gamas de azul y verde, violeta y negro, gracias a la mezcla de diversos pigmentos. Tanto los pigmentos utilizados para obtener los colores como la forma de aplicarlos responde, básicamente, a la manera de pintar de la época.

- Para los blancos Conde ha utilizado el albayalde, considerado por Pacheco como el pan de la pintura al óleo.
- En los azules ha empleado la azurita y el índigo. La azurita se utilizaba en lugar del lapislázuli. Los tratadistas la recomiendan por ser más barata que éste²¹ No obstante la azurita era un pigmento bastante caro. En el retablo de Ordizia, Conde paga por una libra de este color 20 veces más que por la misma cantidad de albayalde. El artista utiliza básicamente el índigo en las zonas en las que debe cubrir grandes superficies de color azul, y luego aplica un estrato de azurita para obtener una mejor tonalidad, procedimiento que recoge Palomino²².
- Los verdes están realizados a base de cloruro de cobre, cardenillo²³. Dada la inestabilidad de este color, del cual ya hablan los tratadistas²⁴, es remplazado ocasionalmente por el azul con albayalde y tierras (posiblemente ancorca).
- Los rojos están realizados con bermellón mezclado con albayalde y reforzado con laca roja.

19. Watin , J. Op. cit. pag 130, además añade que se haga con bermellón, gutagamba y sangre de drago entre otros componentes.

20. Debido a las adulteraciones y al proceso de desmonetización que experimenta la economía castellana los promotores ponían mucho énfasis en la calidad del material y en su origen. El oro de Madrid era en concreto muy apreciado y es el que se impondrá en las grandes obras de la segunda mitad del XVIII.

21. A principios del XVII en Alemania un gramo de lapislázuli costaba lo mismo que un gramo de oro. Andreas Burmaster: The relation ship between Albrech Dürers palette and fifteenth/sixteenth century pharmacy price lists: The use of azurite and ultramare. Felipe Nunes (Zahira Veliz, op. Cit. Pag 6) también habla del alto costo de este pigmento.

22. Palomino, Op. cit. pag. 158

23. Naumova et al. A note on the use of blue and green copper compounds in Paintings Studies in Conservation Vol. 39 nº 4 1994 pgs. 277-283.

24. Felipe Nunes, en Zahira Veliz, op cit. Pag.4

Conde matiza estos colores, para darles volumen, añadiéndoles albayalde para aclararlos o tierras para oscurecerlos, completando las principales líneas del motivo representado mediante la técnica del esgrafiado.

Como aglutinantes se han encontrado la cola animal en la preparación, el temple en el bol y el óleo en las capas de color.

Carnaciones

Las carnaciones están muy alteradas por limpiezas inadecuadas. El contrato pide que éstas se hagan "con mucho gusto apulimento con azeite de nuezes". En el análisis químico se observa que han sido realizadas tal y como se lee en *Arte de la Pintura*²⁵. Para aumentar el realismo, las venas de brazos, piernas y cuellos se han subrayado con color azul. En los rostros y zonas de anatomía al descubierto hay matices rosáceos tal y como recomienda Pacheco. Así mismo se marca con una tonalidad grisácea la sombra de la barba en los personajes afeitados y la del pelo en las tonsuras. De la misma forma, el nacimiento de los cabellos las cejas y pestañas, iris y lacrimales han sido marcados con golpes de pinceladas marrones, negras y rojas.

Motivos decorativos

En general tienen un evidente carácter naturalista, y se enmarcan preferentemente dentro del reino vegetal, con predominio de las flores, siendo posible identificar peonias, anémonas, azucenas, claveles o iris entre otras, mezcladas entre sí, entrelazadas o independientes, distribuidas siguiendo el azar compositivo, sin ejes simétricos. También podemos encontrar jarrones o cestas esquematizados de los que surgen ramos de flores más o menos realistas.

El reino animal también viene representado, aunque de manera más sucinta, y podemos ver pequeñas aves volando en el cielo, posadas sobre ramas, acompañadas de mariposas o incluso alguna garza o perro.

Las representaciones antropomórficas no son abundantes pero sí de una gran riqueza, siendo necesario mencionar seis pequeños ángeles que decoran la cenefa del manto de la Virgen sosteniendo los símbolos de las letanías (árbol de Jesé, cedro del Líbano, fuente de mis jardines, manantial de agua viva, rosa mística...) o una mujer semidesnuda contemplándose en un espejo, símbolo probable de la lujuria en el relieve de la Decapitación de San Juan Bautista.

De la misma manera encontramos cartelas, como la rocalla de Santiago o el medallón de la Virgen.

Quizás sea en estas zonas donde Conde demuestra más su capacidad creadora, más cercana a la pintura de caballete frente a unas formas más artesanales. En algunos fondos de escenas despliega gran maestría en el dibujo y uso de la perspectiva, con conocimiento de modelos arquitectónicos, mientras que en otros desarrolla paisajes con pincelada suelta y rápida.

25. Entre la preparación y la capa de color se debe aplicar "una mano de cola que se quede lustrosa". Así mismo se ha añadido ocre para obtener una carnación "más tostada". Pacheco op, cit. pag. 103



Detalle del manto de la Virgen, estofado y con labor de punzón. En este retablo se han encontrado seis tipos diferentes de punzón, utilizados preferentemente en las figuras más próximas del observador.

Conde, en estos fondos, completa la composición de las escenas, añadiendo atributos y símbolos que permiten identificar a los personajes representados y, en algún caso, incluso reformula la concepción de la talla como sucede al añadir un pie a Herodías allí donde no lo había considerado necesario el escultor.

Estos motivos vienen enriquecidos con los efectos obtenidos por medio del esgrafiado²⁶, que subraya las principales líneas de las composiciones y diferencia los planos, así como imita las estofas de los trajes de la época con sus hilos de oro, y trabajos de punzón, estos últimos localizados principalmente en el interior de los motivos vegetales ocupando la superficie dorada o acentuando el contorno de los diferentes elementos de las flores, así como delimitando sus bordes²⁷.

Estilo

Estilísticamente el retablo recibe una puesta al día al ser policromado a la moda del primer tercio del siglo XVIII en lugar de estar revestido de la policromía correspondiente a la fecha de ejecución de la talla que sería la denominada "pintura del natural"²⁸.

26. Técnica que consiste en aplicar una capa de pintura sobre una superficie de oro o plata bruñidos después de un secado parcial de aquella.

27. Sobre el trabajo realizado con punzón en este retablo ver: La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani. Gipuzkoa, Espagne. Contrat et analyse. Maite Barrio Olano, Ion Berasain Salvarredi. ICOM, 12th Triennial Meeting Lyon. 1999.

28. Velez Chaurri, J.J. y Bartolomé, Fernando: La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Alava. Pag.18. hablan de pintura del decoro que sería la culminación de la pintura del natural mediante la total aceptación de las demandas tridentinas.

Las carnaciones deberían ser mates en lugar de a pulimento, y los vestidos imitarían telas de brocados y damascos con cenefas decoradas con rameados, y enveses sugiriendo el chamelote. Además los lisos de la arquitectura llevarían también decoraciones de rameados, los capiteles irían coloreados y las cartelas albergarían paisajes o anagramas.

En lugar de todo ello, el estilo se inserta dentro de una segunda etapa de la policromía barroca que Echeverría denomina de “la distensión”²⁹. Se policroman con colorido únicamente las esculturas y relieves que quedan claramente contrapuestos al oro que recubre toda la arquitectura del retablo. De este modo se consigue que el espectador dirija su mirada a los elementos policromados. Además, aparecen motivos que anuncian el rococó, como el tratamiento más libre de las flores que forman los estampados y la representación de perros, pájaros y mariposas propia de una pintura galante, así como medallones en forma de rocalla.

Los vestidos reflejan modelos de tejidos utilizados en vestidos sagrados y telas de esta época. Los enveses imitan, mediante esgrafiados, los efectos de aguas de las telas de raso. Han quedado atrás, por lo tanto, los modelos de brocados de épocas anteriores con patrones textiles de motivos vegetales geometrizados sobre fondos rayados que imitan los hilos de oro, o rameados y figuras geométricas que responden a estandarizaciones (rebajando la obra del policromador a un oficio más artesanal).

El resultado de estos motivos y técnicas empleados por Conde es una obra de gran belleza y calidad. Desearíamos señalar que los comitentes quedaron totalmente satisfechos del trabajo realizado por Conde, hasta el punto que consideraron innecesario la peritación de examinadores, tal como se realizaba habitualmente³⁰.

29. Vélez Chaurri y Bartolomé, F. Lo denominan como de las luces y sombras. Op cit 10 y 18.

30. Conde en memorial que ha presentado a esta dicha villa ha dado a entender hallarse pronto a dicha entrega en la forma que mas gusto tubiese y dicha Villa en aiuntamiento de sus vecinos al día veinte y nueve de este mes y año ha acordado y decretado que respecto a estar a satisfacción de todos la obra de la doradura y demas aderente de dicho retablo, se de cómo dio desde entonces por cumplida su entrega sin necesidad de hacer reconocer a maestro alguno y libre de la obligación de toda la dicha obra al referido Conde. En la carta de pago expedida el 1 de agosto de 1745. AMH E-4-I-1 exp 32