

# De pulido a mate y de mate a pulido: distintos encarnados para un mismo retablo

Maite Barrio Olano y Ion Berasain Salvarredi  
Albayalde-conservatio

## RESUMEN

El retablo renacentista de Salinas de Añana (Álava/Araba) muestra una curiosa variedad de estilos de policromía y, más en concreto, de técnicas y calidades en la reproducción de las carnes. La constatación de esta evidencia durante el proceso de restauración (2000-2002) ha motivado un posterior estudio y análisis comparativo que ha permitido la individualización y caracterización de dichos campos policromos, al mismo tiempo que una primera aproximación cronológica y la apertura de ciertas hipótesis de trabajo. La convivencia de épocas, autores, facturas o modos expresivos policromos en una misma obra hace patente, más allá del caso concreto, la frecuente complejidad de elaboración de estos muebles religiosos y la dificultad de encasillarlos en parámetros demasiado rígidos.

## PALABRAS CLAVE:

Retablo, policromía, barroco, policromía barroca, encarnación, encarnación mate, encarnación pulida, pulimento, encarnación del natural

## ABSTRACT

The renaissance altarpiece of Salinas de Añana (Álava/Araba) shows an interesting variety of polychrome styles and, in particular, techniques and standards of flesh tone reproduction. These observations during the conservation process (2000-2002) inspired a later study and comparative analysis which permitted the categorisation and characterisation of these fields of polychromy and, at the same time, enabled an initial chronological esti-

mation and the advent of certain working hypotheses. The co-existence of time periods, artists, methods of manufacture or polychromy styles in one artwork makes clear - beyond this particular case - the frequent complexity of analysing these religious pieces and the difficulty in defining them in overly rigid parameters.

#### KEY WORDS

Altarpiece, polychromy, Baroque, Baroque polychromy, flesh tone, matt flesh tone, polished flesh tone, polish, antural flesh tone

## INTRODUCCIÓN

El altar mayor de Salinas de Añana (Álava) ofrece al observador atento un abanico en el tratamiento de las encarnaciones en escultura policromada que a priori no esperaríamos encontrar en un retablo, de supuesta unidad estilística o al menos de unidad polícroma. En efecto, en este ejemplar renacentista de complicada vida material, cohabitan varios estilos de policromía que se reflejan claramente en la representación de las carnes. Así, durante la restauración realizada en el año 2002 se han podido observar cuatro tipos distintos de encarnados, diferenciados tanto a nivel técnico como estilístico: tres encarnaciones a pulimento y una mate, más próxima del gusto del “natural” que se apreciaba en la época barroca. La situación se complica aún más cuando se constata que ciertos rostros, manos y piernas de acabado mate se hallan de nuevo ocultos bajo un revestimiento pulido.

Más allá de las preocupaciones lógicas de los maestros por la perdurabilidad en el tiempo de sus obras [1], el uso de cada tipo de encarnación responde a un gusto y a una moda en vigor en determinados periodos: mientras que la encarnación pulida refleja una idealización de los rostros, la mate, más pictórica, pretende un acercamiento más fiel y realista a la piel humana.

En las líneas que siguen se abordará este mapa plural de elaboración, a fin de discernir y caracterizar los diferentes tipos de encarnados, detallando sus rasgos principales. A partir de lo cual se planteará su distribución en el conjunto del retablo y se avanzará una horquilla cronológica, estableciendo su correspondencia con los autores documentados. Todo ello permitirá identificar

nuevos interrogantes y aventurar ciertas hipótesis de trabajo dentro del dinamismo de la práctica pictórica en este periodo de efervescencia creativa.

## EL RETABLO

El retablo mayor de la Virgen ocupa el ábside ochavado de la parroquia de Santa María de Villacones de Salinas de Añana, un pequeño municipio del territorio de Álava célebre por su valle salado “uno de los paisajes culturales de la sal más significativos del mundo” (Plata y Landa 2011: 719) [2].

El retablo, de grandes dimensiones [3], es de estilo renacentista de mediados del siglo XVI, si bien fue remodelado de manera significativa en la segunda mitad del siglo XVIII (Vélez y Bartolomé 1998: 54). Dedicado a la Virgen, ilustra temas marianos y de la vida de Cristo [4]. Consta de banco, tres pisos y ático y en vertical desarrolla una calle principal y tres laterales siendo las externas de menor tamaño. De estructura de casillero, alberga relieves flanqueados por columnas de orden clásico y coronados por frisos lisos y frontones triangulares, salvo en las calles laterales, donde las tallas de los apóstoles se cobijan bajo remates en forma de concha.

En la zona central, muy alterada por transformaciones posteriores, se erige una gran hornacina en arco de medio punto que arrancando del suelo ocupa el banco y primer piso y aloja actualmente un sagrario de estilo rococó. Otra hornacina superpuesta acoge la imagen medieval de Santa María de Villacones.

## AUTORÍA

Carecemos de datos documentales sobre la construcción del retablo. En realidad la única referencia de archivo que ha sido encontrada en relación a la ejecución del mismo se refiere a su policromía y data de 1632: se trata de la escritura de poder firmada por Pedro Ruiz de Barrón y su hijo Cristóbal en favor de su cuñado Juan de Astete, maestro arquitecto, para “*la obra de la Iglesia de Nuestra Señora de Villacones y retablo della (para que) le pueda obli-*

*gar a que la ará con el dicho Pedro de Barrón su padre*” (Vélez 1996: 94). El condicionado o contrato por el momento no se ha hallado.

La vida y obra de Pedro y Cristóbal Ruiz de Barrón ha sido ampliamente detallada y analizada por Vélez Chaurri y Bartolomé García (Vélez 1996, Vélez y Bartolomé 1998: 32-59, Bartolomé 2001: 222-225). Pedro es considerado por estos autores como “uno de los pintores más importantes de la primera mitad del s. XVII en Álava”. Llevó a cabo policromía de retablos y tallas, así como pintura de lienzos y tablas. Se desconoce su procedencia y dónde comenzó a ejercer su actividad, si bien vivió gran parte de su vida en Vitoria, con periodos de residencia en Salinas de Añana, donde su hijo Cristóbal se instalaría de manera casi permanente. Tuvo relación con maestros de calidad activos en la zona por lazos familiares o profesionales: Francisco de la Plaza (arquitecto), Juan de Angulo (escultor), los Anda (canteros y pintores), Mateo Martínez Segura, Diego de Avena, Matías de Bergara (policromadores), etc., sobresaliendo entre ellos la familia de los Astete, importantes arquitectos y entalladores instalados en Salinas, con quien emparentó, y Diego Pérez y Cisneros [5], prestigioso policromador de origen palentino con quien colaboró en importantes obras.

Su actividad está documentada desde 1605 (Vitoria. Convento de la Magdalena, Retablo Mayor) hasta 1633 (Turiso. Parroquia de San Martín, Retablo mayor) [6]. Entre sus obras más importantes sobresalen, además del retablo que nos ocupa, el mayor de la Iglesia de San Ginés de Basquiñuelas (1612-1626), Quintanilla de Valdegovía (1626-1633) y el propio Turiso (1633), donde participa su hijo Cristóbal. Este toma su relevo hasta 1659, interviniendo en retablos de envergadura y calidad notables, entre ellos los retablos mayores de la parroquia de San Miguel de Vitoria, Salvatierra o Tuesta (Vélez 1996).

## METODOLOGÍA DE TRABAJO

Las hipótesis, descripciones o conclusiones expuestas en estas páginas son fruto de un acercamiento multidisciplinar a la realidad de la obra de arte:

- Antes de abordar la restauración, la bibliografía editada sobre el retablo fue consultada y revisada. No existe ninguna

monografía dedicada al mismo. Destacan los estudios de Vélez Chaurri (1990, 1996, 1998) y Bartolomé García (Bartolomé 2000, 2001). Estas publicaciones sitúan el retablo en su contexto y aportan documentación sobre la atribución de la policromía a Pedro Ruiz de Barrón y su hijo Cristóbal (Vélez 1990: 322).

- La observación directa con medios instrumentales sobre la obra nos brindó la oportunidad de estudiar de cerca la estructura y calidad de las encarnaciones (color, textura, n° de capas, acabado, rasgos, arrugas, lágrimas, peleteados, etc.). La limpieza gradual efectuada y la eliminación puntual de repintes, proporcionó la visualización de la policromía sin añadidos posteriores. Así fue posible determinar la correspondencia entre encarnados y policromías de diferentes épocas y su distribución espacial en el retablo.
- La toma de muestras y su posterior análisis químico [7] ha identificado pigmentos, colorantes y aglutinantes, así como la estructura de aplicación, previamente identificada a través del examen organoléptico.
- El análisis comparativo de las policromías detectadas en el retablo con otras obras de los mismos autores nos ha llevado a plantear paralelismos, tanto en semejanzas como en diferencias.
- La búsqueda en archivo de noticias de intervenciones en el retablo ulteriores a su ejecución ha permitido establecer estimaciones de cronología.

## DISTINTAS FASES DE POLICROMÍA

Sin embargo, no todo el retablo fue policromado en la misma época [8]. Cuatro relieves del banco (San Lucas, San Juan Bautista, San Agustín y San Ambrosio) presentan una policromía anterior, que Vélez y Bartolomé datan de los últimos años de la década de los sesenta del siglo XVI (1998: 14) y cuya autoría permanece hasta hoy desconocida. A este mismo periodo pertenecerían las tallas de San Juan, la Virgen y Cristo Crucificado del Calvario. Se trata de una pintura propia del manierismo fantástico, con amplias zonas de dorado bruñido y azurita, mantos con enveses plateados recubiertos de lacas rojas y verdes, esgrafiados en bandas sobre la

vestimenta y con gran desarrollo de decoración en los fondos. Aquí, ejecutados con gran maestría, se despliegan motivos de figuras fantásticas, caballos, bichas, angelitos, máscaras, personajes metamorfoseados, etc.

Hasta la fecha actual, salvo el banco, la policromía había sido considerada como unitaria y atribuible a los Barrón. Sin embargo se observan claramente dos estilos con características diversas. Así, en las calles inmediatas a la central, se desarrolla una pintura más arcaizante y modesta en su ejecución, donde perduran aún paños en oro limpio y un colorido reducido, con predominancia del rojo y el azul y un uso menor del rosa, blanco y verde. En algunas vestimentas se utilizan cambiantes, es decir, el contraste cromático entre luces y sombras. El esgrafiado está circunscrito a pequeños campos polícromos, tales como velos, enveses y detalles y desarrolla sobre todo dibujos geométricos o mixtos, limitándose en los estofados prácticamente al rajado de imitación de hilos de oro y al contorno de ciertos dibujos. Abundan sencillos motivos en aguada, en incipientes decoraciones textiles un tanto repetitivas, a lo sumo en dos o tres tonos del mismo color y las cenefas se enriquecen con serafines y rameados sobre oro limpio (Figura 1).

Por el contrario, en las calles laterales más exteriores (dos calles de relieves y dos de tallas), la variedad ornamental y la calidad de la técnica son indudablemente superiores. El oro está prácticamente oculto en su totalidad bajo las decoraciones, los estofados se enriquecen de manera extraordinaria, la gama cromática se amplía y gradúa: verdes, rosas, ocre, salmónes, grises, pardos, tejas, amarillos, granates, etc... En los brocados se combinan diferentes colores (rojo con azul, ocre con azul y blanco, blanco con azul y salmón, etc.), aunque seguimos encontrando bellos motivos en aguada. Las alcachofas, cogollos, flores, etc. se perfilan y adquieren volumen, simulando bordados en relieve. El esgrafiado acompaña a los estofados y enriquece sus figuras con fondos punteados, ojeteados, rajados, escamados, etc. El punzón colabora en la acumulación de recursos y subraya con picado de lustre el interior de los motivos [9]. Las cenefas se pueblan de pedrerías y perlerías y los brutescos de angelitos, rameados y mascarones se pincelan sobre campo grabado (con la excepción de la bellísima columna de la escena de la Circuncisión).

## CORRESPONDENCIA POLICROMÍA - ENCARNACIÓN

Esta diversidad en el estilo de policromía se refleja en el tratamiento de las encarnaciones, efectuadas en general en último lugar tras el estofado de los ropajes.

### Policromía renacentista (c. 1570). 1ª Encarnación

A la policromía renacentista le corresponde una encarnación a pulimento [10] y de tonalidad pálida. Está realizada en una sola capa y en ocasiones se asienta sobre un estrato de bol rojo (única-mente en las zonas adyacentes al dorado). Los rasgos están ejecu-tados a punta de pincel, los ojos perfilados en rojo, subrayando los lacrimales y en la parte superior e inferior, dos líneas negras (Figura 2). El iris es negro completamente, con un trazo blanco que emula el brillo natural. El párpado superior puede estar marcado igualmente en rojo, así como las arrugas alrededor de los ojos. En ocasiones se pintan las pestañas superiores e incluso infe-riores. Las cejas tienen una forma curvada característica, con el ceño acentuado y los pelillos de las mismas diferenciados de la masa global. En algunos casos encontramos matizaciones blancas (personas ancianas) o rojizas. En rojo se acentúan igualmente las fosas nasales, las aletas de la nariz, las orejas y otros rasgos. Las mejillas están levemente sonrosadas y los labios son rojos, marca-dos sobre todo en el contorno, con un relleno suave. La barba puede insinuarse con un sombreado gris azulado o estar clara-mente dibujada. También se puede encontrar un fino peleteado en frente y cuello (Barrio y Berasain 2002) [11].

Las uñas se realzan en blanco y se enmarcan igual que las facciones. El pelo en el relieve de San Lucas es prácticamente negro y en el de San Juan Bautista es pardo oscuro con fino pele-teado rojizo.

### Policromía barroca (c.1610). 2ª Encarnación

La representación de las carnes es también a pulimento y de tonalidades claras. De aspecto compacto y estructurada en una



sola capa, no parece revestir un brillo excesivo [12]. Los ojos están contorneados en rojo en la base y en pardo más o menos oscuro en el párpado superior. El iris está formado por un único círculo delineado en pardo, en el interior del cual se ubica la pupila del mismo tono. No se reproducen pestañas (salvo rara excepción) y las cejas están ejecutadas en un solo trazo.

Para la acentuación de los rasgos se emplea prácticamente una sola gama pardo rojiza, señalando arrugas, peleteado, etc. Las mejillas están levemente sonrosadas, así como las aletas de la nariz. Los labios están contorneados en algunos personajes en rojo, incluida la comisura y pincelados posteriormente de un rojo intenso. La expresividad se acentúa mediante lágrimas blancas silueteadas en pardo para darles relieve.

En las manos se contrastan las articulaciones y la separación entre los dedos, las uñas se dibujan en blanco. Las gotas de sangre están pintadas con rojo, en una única capa. Los cabellos son variados, pudiendo figurar aún en dorado para San Juan, los ángeles y las mujeres (Figura 3). En los varones, el colorido marca la edad, pudiendo ser pardo claro, oscuro o gris.

Este tipo de encarnación registra en diversas zonas una alteración en forma de rugosidad, de plegamiento de la capa, producida tal vez por el deslizamiento de un estrato sobre otro.

### Policromía barroca (1632).

#### Pedro y Cristóbal Ruiz de Barrón. 3ª Encarnación

La encarnación es mate y refinada, de gran calidad pictórica. Está compuesta probablemente por dos estratos de color [13], siendo el inferior más oscuro. En general es de gama más tostada que la pulida, con variaciones en relación a las características y rol del personaje y su superficie es más irregular, de pincelada evidente (Figura 4).

Los rasgos no son tan lineales como los descritos precedentemente. Las cejas están ejecutadas mediante pequeños toques de pincel oblicuos de diferente tonalidad. Los ojos presentan una línea más gruesa superior pardo rojiza, con finas pestañas alargadas. La inferior es rojiza, marcando el lacrimal y difuminándose en el ojo. El iris puede ser azul o pardo, la niña negra. Las mejillas

y la nariz tienen matizaciones sonrosadas y los labios son también rosados, sin contornos demasiado definidos y con la zona de unión más marcada.

Las uñas están señaladas en blanco y perfiladas en pardo. Los dedos presentan una coloración más rosada que las palmas. El tono del cabello es diverso aunque en ningún caso dorado, pudiendo presentarse en pardo claro, oscuro o gris. El peleteado sobre el rostro es fino. Ciertos personajes masculinos tienen sugerida en gris la sombra de la barba.

### Intervención posterior (siglo XVIII?). 4ª Encarnación

Las tallas de las calles extremas laterales del retablo y Dios Padre en el ático plantean una situación singular. Sus encarnaciones presentan un aspecto pulido, aunque sus ropajes pertenecen al estilo de los Barrón. Y además, bajo la actual capa pulida, existe otra mate que no puede ser interpretada como una imprimación o una encarnación mixta [14], ya que en amplias zonas desgastadas de San Juan Evangelista es evidente el peleteado de la policromía subyacente (Figura 5).

Sus características difieren de las anteriores encarnaciones a pulimento. De peor calidad, la primera característica evidente es una cierta estridencia cromática, con “frescores” muy vivos en mejillas, nariz y párpados. Los ojos no están muy trabajados y en ocasiones han “reservado” los de la capa subyacente y no los han cubierto. Los de nueva elaboración constan de línea superior parda, inferior apenas señalada en rojo, lacrimal rojo y pequeñas pestañas paralelas muy cortas tanto arriba como abajo. El iris puede ser pardo, la pupila negra; las cejas largas y finas aunque también pueden adornarse con los mismos trazos cortos y paralelos que forman las pestañas. Los labios son rojos, sin forma delimitada. Las uñas en blanco y gris están rodeadas de trazos pardos, ejecutados de manera irregular. Las arrugas se señalan en pardo anaranjado, realces rosas recalcan dedos y tobillos y venas azules imitadas groseramente recorren brazos y piernas. Los cabellos están ejecutados en varias capas, la primera parda y la segunda con el tono dominante de los mismos, sea pardo o gris, con acentos en ocre o blanco.

## INTERPRETACIÓN

Los datos anteriormente expuestos nos empujan a formular varias preguntas: ¿Por qué la policromía renacentista es parcial y no reviste la totalidad del retablo? ¿Por qué se observan dos policromías barrocas cercanas en el tiempo? ¿Por qué se han cubierto las encarnaciones mates con otras pulidas en las tallas de las calles laterales?

La respuesta a la primera cuestión es relativamente sencilla, ya que a lo largo de la historia las policromías parciales de los retablos no son infrecuentes. En efecto, a menudo los grandes costos originados por la construcción de muebles de esta envergadura impedían contar con los recursos suficientes para acometer inmediatamente el dorado y policromado. De manera que o permanecían sin decorar durante décadas o se ejecutaban policromías parciales que interesaban habitualmente las zonas más importantes del retablo: imagen del titular, calle central, sagrario y banco. Cuando la capacidad económica de los patronos permitía de nuevo retomar el repolicromado, en ocasiones se procedía a eliminar el anterior o se cubría, en búsqueda de unidad estilística, o simplemente se completaba respetando lo ya existente [15].

Un ejemplo de este tipo de desfase cronológico entre talla y policromía es precisamente el retablo de Tuesta. Construido por el escultor Bartolomé de Angulo probablemente en los primeros años de la década de los ochenta del siglo XVI, no fue policromado hasta 1650-1657 por Cristóbal Barrón y terminado por Diego Zárate entre 1662 y 1671; es decir, que permaneció en blanco durante aproximadamente 70 años (Petra s.coop 2008). En el territorio vecino de Gipuzkoa, el retablo mayor de Oiartzun fue confeccionado entre 1629 y 1645 por Juan de Huici e Iturain y reformado profundamente en 1726, con complemento de pintura de Manuel de Alquizaleta. Sin embargo, no había permanecido en blanco durante 8 décadas. En 1661 el dorador Mateo Ochoa de Arín se encargaba de realizar el dorado del sagrario y el arco que lo circunda (Barrio y Berasain 2001: 107-112). A su vez, el retablo mayor de Hernani, del arquitecto madrileño Bernabé Cordero (1651-1656), ostenta actualmente la policromía de Agustín de Conde realizada en 1752, casi un siglo después de su construcción. Sin embargo, sabemos, tanto por la documentación como

por la constatación in situ, que poseía una policromía parcial que recubría la calle central y al menos varios relieves del banco (Barrio y Berasain 2000). Y así un largo etcétera.

En el retablo de Salinas de Añana una policromía próxima al momento de su ejecución cubre el banco y el calvario. Dada la alteración de la calle central desconocemos si esta podría incumbirla por completo, pero lo conservado parece apuntar en este sentido.

En cuanto a la segunda de las incógnitas -por qué contamos con dos policromías barrocas muy cercanas en el tiempo- podemos aventurar una hipótesis similar, es decir, que la parroquia prolongó esta política de financiación “por fases” y decidió encarregar en torno a 1600-1610 otras dos calles (las inmediatamente contiguas a la central) y posteriormente en 1632 a los Barrón las zonas que aún permanecían en madera vista (Figura 6).

La disparidad entre los dos estilos, a pesar de mostrar características comunes que los sitúan dentro del periodo “del natural” [16], es clara. Las reminiscencias todavía renacentistas de la primera policromía barroca y el uso de las encarnaciones pulidas parecen reforzar esta interpretación. En los 20-30 años que separan las dos intervenciones, la moda y gusto por el aspecto de las carnes en escultura cambió de forma radical. A la técnica de pulimento generalizada desde 1570, se impuso la mate a partir de últimos años de la década de los 20, siguiendo las prescripciones dictadas en la corte (Echeverría 1990: 209-213).

La propia producción de los Barrón confirma esta cronología. Así, en el condicionado para el dorado del retablo mayor del Convento de la Magdalena de Vitoria (1605), concertado con Pedro Barrón, se precisa que la encarnación debía ser a pulimento, al igual que en el del retablo mayor del convento de Santa Clara de Vitoria (1616), obra de colaboración con Cisneros.

En cambio, en el del retablo de la parroquia de Santa María de Salvatierra (1627), redactado por el propio Cisneros y ejecutado once años más tarde por este pintor junto con Cristóbal Barrón, se introducen los encarnados mates, que son “lo más estimado y puesto en uso oy en toda España”. Otro tanto sucede en el retablo de San Miguel de Vitoria, realizado por Gregorio Fernández y cuya Inmaculada fue pintada por Diego Valentín Díaz. Para el contrato de la policromía de dicho retablo se utilizó

el condicionado encargado a Francisco Martínez en 1636, donde se detalla que las encarnaciones deben ser mates “atendiendo a lo que representa cada figura, el viejo como viejo el mozo como mozo los muchachos como muchachos” (Vélez y Bartolomé 1998: 41- 86). En el retablo de Tuesta anteriormente citado, las carnes toman también un aspecto mate (Petra s.coop, 2008) [17].

La proximidad en el tiempo de todas estas intervenciones parciales (las visibles actualmente no ocultan otras anteriores) podría resultar un tanto sorprendente o incluso incoherente con la aparente bonanza que vivió la villa de Salinas durante el siglo XVI y primer tercio del XVII. Aunque precisamente tal vez sean estas circunstancias las que permitieron actuaciones concatenadas e impidieron que el retablo permaneciera sin policromar durante muchos años.

Quizá podría pensarse que a pesar de sus desigualdades las dos policromías dataran de la misma fecha y que incluso hubieran sido realizadas por los Barrón, habiendo una divergencia estilística entre padre e hijo [18]. O incluso que subcontrataran a otros maestros, como vemos que a menudo se realizaba. Sin embargo, la semejanza de la segunda policromía barroca con otras obras suyas, la uniformidad de estilo mostrada en otros altares ejecutados por ambos, así como la distribución espacial en el retablo y la ausencia de indicios de una acumulación de trabajo que impulsara a esta situación, nos inclina a desestimar estas posibilidades.

La suposición más factible resulta entonces la anteriormente mencionada, es decir, que la parroquia contratara a comienzos del siglo XVII la pintura de dos calles del retablo con un maestro policromador de la zona. Los altares comenzados por un maestro y continuado por otro son numerosos. Sirva como ejemplo el dorado del retablo mayor de San Ginés de Basquiñuelas, cuyo dorado fue comenzado por Mateo Martínez de Segura, continuado por Juan Martínez de Segura y finalmente terminado por Pedro Ruiz de Barrón en 1626 (Vélez y Bartolomé 1998: 50). La idea se refuerza por el hecho de que, tal y como hemos visto, el foco de Salinas contaba con policromadores conocidos que bien hubieran podido acometer la fase anterior.

Con respecto a las encarnaciones pulidas sobre las mates, resulta razonable pensar que nos encontramos ante una intervención posterior. Y en ese sentido, varias noticias del Libro de fábrica

de la parroquia [19] refieren actividades sobre el retablo. En 1684 Francisco Maruelo, pintor, cobró por su actuación: "...que se dieron a dicho meruelo por la obra que hizo en el retablo principal que balen ciento y setenta" [20]; en 1761: "...cinquenta reales de reformar las manos y demás extremidades del Apostolado de el Altar maior"; en 1762: "Item sesenta y seis reales por retocar y dorar los santos del altar mayor" [21]. En este momento de la investigación es difícil dilucidar cuál de ellas sería la que renovó rostros, manos y pies de las tallas laterales y cuál fue la razón específica de hacerlo, ya que en el único caso en que se percibe la capa subyacente, sus condiciones de conservación son correctas. Quizá un cambio de gusto o la renacida moda de las encarnaciones a pulimento hayan influido en esta decisión.

## CONCLUSIONES

El retablo de Salinas de Añana presenta cuatro encarnaciones diferenciadas que corresponden a cuatro actuaciones parciales separadas en el tiempo. Al primer acabado a pulimento, realizado en torno a 1570 y que acompaña a una decoración propia del manierismo fantástico, sucede otro de apariencia y tonalidad bastante semejante, imbricado dentro de una policromía "del natural" de principios del siglo XVII. En contraste con ambos, los Barrón plasman en 1632 una encarnación mate, más realista y pictórica, que completa una pintura de ricos y elaborados estofados. Una última intervención posterior de menor calidad oculta la anterior en las calles extremas y finaliza el conjunto.

Varios interrogantes permanecen sin respuesta. ¿Quiénes fueron los constructores del retablo? ¿Quiénes los maestros policromadores de la primera (c.1570) y segunda intervención (1600-1610)? La puerta está abierta a posteriores estudios e indagaciones que puedan aportar datos hasta ahora desconocidos o arrojar una nueva mirada sobre estos muebles litúrgicos que contradicen en múltiples ocasiones ideas preconcebidas de unidad de estilo o de ejecución.

## NOTAS

1. Las encarnaciones a pulimento presentaban una mayor garantía de conservación que las mates, lo cual era reconocido en condicionados y contratos y era una de las causas de su práctica y popularidad, independientemente de su valoración estética.
2. El desarrollo principal de la salina se produjo en época romana. Los premios recibidos han sido numerosos. Declarado Monumento Histórico Nacional en 1984, Bien de Interés Cultural en 1990, en 1998 fue inscrito en la WHL (World Heritage Tentative List) de la UNESCO. En 2015 ha recibido el premio Unión Europea de patrimonio cultural y el Premio Europa Nostra.
3. 8,5 x 6 m aproximadamente.
4. Banco: Evangelistas, Padres de la Iglesia, Precursores y Virtudes; calles laterales extremas: Apóstoles; calles laterales centrales: ciclo del Nacimiento e Infancia de Cristo (Natividad, Epifanía, Circuncisión, Presentación de Jesús en el Templo, Huida a Egipto, Jesús entre los doctores); ciclo de la Pasión (Crucifixión, Lamentación sobre Cristo Muerto, Entierro de Cristo); ciclo de la Virgen (Abrazo en la Puerta Dorada, Natividad de la Virgen, Presentación de María en el Templo, Anunciación, Visitación, Entierro de la Virgen).
5. Diego Pérez y Cisneros (...1648). Para ver el cuadro completo de su actividad profesional documentada, ver Bartolomé 2001, 227.
6. Ídem ver Bartolomé 2001, 223.
7. Los análisis han sido realizados por Artelab, Análisis para la Documentación y Restauración de Obras de Arte (Madrid). Los resultados han sido incluidos en la Memoria de Intervención (Barrio Berasain 2002, Vol. 1, Anexo 1, Análisis de Laboratorio).
8. Excluimos de esta clasificación de policromías por ser ajenas a la argumentación general la talla exenta de la Virgen con el Niño, repolicromada en época posterior a su realización e inclusión de ojos de cristal y reubicada en el retablo. Igualmente no se hará alusión a la calle central ya que no comprende ninguna encarnación, tema central del artículo.
9. Se han detectado dos punzones diferentes: un tronco de cono terminado en forma de “D” y una punta de tres facetas, dos de ellas planas y una curva, terminada en punta.

10. Sobre los tipos de encarnación ver Pacheco 1990, Carrassón 2006, Bray 2009.
11. Las descripciones de las encarnaciones provienen de la Memoria de Intervención.
12. Las sucesivas limpiezas e intervenciones han podido paliar o matizar la intensidad del brillo original. De hecho, la mayoría de las encarnaciones están muy desgastadas.
13. Un extremo a tener en cuenta únicamente como hipótesis, ya que no ha podido ser verificado por análisis. Las pruebas químicas llevadas a cabo en este retablo han tenido como principal objetivo la toma de decisiones sobre el proceso de intervención, por lo que no han sido reportadas en este artículo. De manera general podemos decir que las encarnaciones se han pintado al óleo y sus pigmentos mayoritarios son el blanco de plomo y el bermellón.
14. No se trata de la encarnación mixta a la que hace referencia Carrassón: “Debido a su buena conservación y al rechazo que generaba el brillo de las carnes pulimentadas surgió un tercer procedimiento: la encarnación mixta. Esto es, sobre una carne a pulimento se aplica una segunda encarnación esta vez mate, de tal forma que se logran dos de los requisitos más deseados entre los artistas: 1. Perfecta estabilidad por la presencia de la capa realizada a pulimento. 2. Un acabado mate.
15. Algunos retablos han quedado en blanco, sin policromar.
16. Echeverría Goñi estableció la cronología y características fundamentales de las diversas fases de la policromía barroca. El periodo que abarca las dos descritas en este texto es denominado como policromía contrarreformista, del natural y del decoro (Echeverría 1990, 236-239).
17. “Las partes desnudas de las imágenes se revisten con encarnaciones mates entre las que se establecen diferencias en atención al decoro entre las figuras de la Virgen, los niños, ángeles, santas y también San Sebastián y San Juan, con encarnaciones más claras, sonrosadas y con abundantes golpes de bermellón, y las de santos, ancianos y profetas, más morenas, rojizas, y las más cetrinas de sayones, verdugos, jueces, de acuerdo según corresponde con el decoro trentino.” (Echeverría y Gallego en Petra s.coop 2008).



18. En el anterior trabajo no se contradijo la autoría de los Barrón para la policromía del conjunto del retablo, exceptuando el banco.
19. Información facilitada por Vélez Chaurri.
20. Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Libro de Fábrica. Parroquia de Salinas de Añana. Sig. 2290-2. 1672, fol. 158v.
21. Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Libro de Fábrica. Parroquia de Salinas de Añana. Sig. 2334-2, fol. 142v y 1762, fol. 153 respectivamente.

## AGRADECIMIENTOS

Nuestro más sincero agradecimiento a los profesores P. Echeverría Goñi, J.J. Vélez Chaurri y F. Bartolomé García, por la ayuda prestada en este artículo y en el habitual discurrir de nuestra profesión; así como a la empresa Petra s. coop y al Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava por facilitarnos la consulta sobre el Informe de Restauración del retablo de Tuesta.

## REFERENCIAS

- Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I. 2000. *Agustín de Conde, maestro policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani*. En *Revisión del Arte Barroco*, Donostia-San Sebastián: *Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.*, 455-470.
- Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I. 2001. *Los retablos de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun*. Oiartzun: Ayuntamiento de Oiartzun.
- Barrio Olano M. y Berasain Salvarredi, I. 2002. Memoria de intervención. El retablo de Nuestra Señora de Villacones. Salinas de Añana. Archivo del Servicio de Restauración de Diputación Foral de Álava [Inédito].
- Bartolomé García, F. 2001. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- Bartolomé García, F. 2000. Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. En *Revisión del arte barroco. Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y monumentales* 19, 455-470.

- Bray, X. (dir.) 2009. *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. Londres: National Gallery Company.
- Carrassón López de Letona, A. 2006. Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos. *Patina*, 13-14, 87-93.
- Echeverría Goñi, P.L. 1983. Las Artes el renacimiento. En *Álava en sus manos*, IV. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava, 105-136.
- Echeverría Goñi, P.L. 1990. *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Echeverría Goñi, P.L. 1992. Policromía renacentista y barroca, en *Cuadernos de Arte Español. Historia 16*, 48.
- Echeverría Goñi, P.L. 2002. Evolución de la policromía en los siglos del barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos. En *A Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauaro, 167-176.
- Gómez Moreno, M.E. 1943. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos.
- Pacheco, F. 1990. *El arte de la pintura (1649)*. Madrid: Cátedra.
- Petra s. cop. 2008. Informe de la restauración del Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta. Álava. I-II. Archivo del Servicio de Restauración de Diputación Foral de Álava [Inédito].
- Sánchez Mesa, D. 1971. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada.
- Vélez Chaurri, J.J y Bartolomé García, F. 1998. *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal Historia.
- Vélez Chaurri, J.J. 1996. La policromía del natural y las cosas vivas en el 1600. Cristóbal Ruiz de Barrón en la Rivera Alavesa y comarca de Miranda. En *López de Gámiiz*, XXX, 89-104.
- Vélez Chaurri, J.J. 1990. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Vélez Chaurri, J.J. 2001. El retablo barroco. En Echeverría Goñi P.L (dir.). *Erretaulak/ Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 227-309.



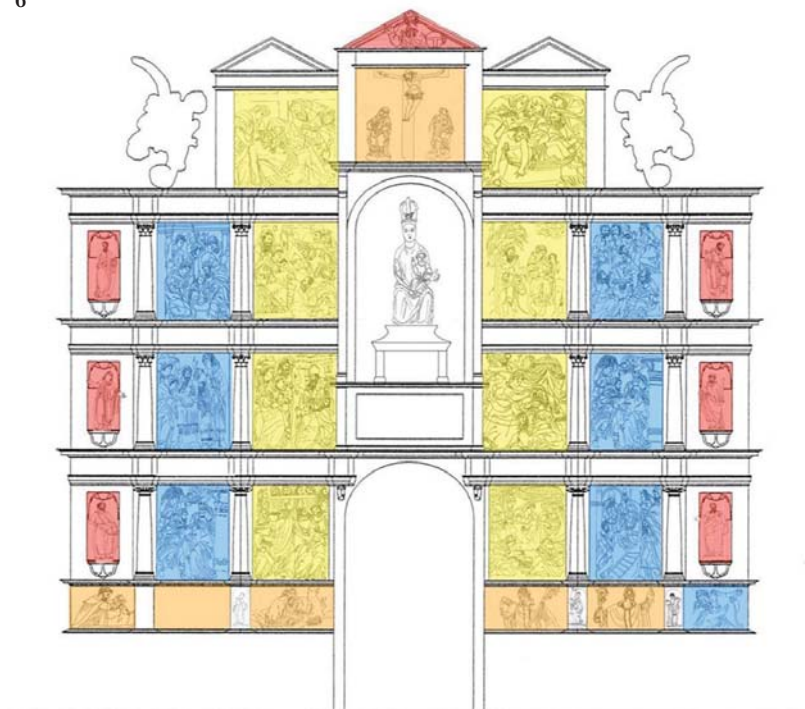
**Figura 1**  
Diferencia de estilo y calidad entre la policromía de los Barrón (derecha) y la primera barroca (izquierda).  
Fotografía: Albayalde.

**Figura 2**  
Microfotografías digitales, 20X. El ojo superior (periodo renacentista) muestra trazos lineales y de colores casi puros. El inferior (policromía de los Barrón) es más pictórico, con matices y fundidos en los tonos.  
Fotografía: Albayalde.

**Figura 3**  
Encarnación renacentista (izquierda) y perteneciente a la primera policromía barroca (derecha).  
Fotografía: Albayalde.

**Figura 4**  
Encarnación mate en los relieves policromados por Pedro y Cristóbal Ruiz de Barrón.  
Fotografía: Albayalde.

**Figura 5**  
Talla de San Juan Evangelista. Bajo la encarnación actual, muy desgastada, se observa la realizada por los Barrón, con sus matices y peleteado.  
Fotografía: Albayalde.



**Figura 6**

Diferentes tipos de encarnación:

- Pulimento (Renacimiento)
- Pulimento (1º Barroco)
- Mate (Barrón)
- Pulida/mate (s. XVIII?)