

RETÓRICA Y COLOR. SOBRE LA POLICROMÍA EN LOS RETABLOS BARROCOS

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
Universidad de Granada. España

Entre la compleja trama de aspectos que se dan cita en el género retablístico, tanto técnicos, como arquitectónicos, ornamentales, plásticos, iconográficos o simbólicos, nos viene interesando últimamente el referente a su cromatismo, campo al que la historiografía especializada no ha prestado aún la suficiente y singularizada atención que a nuestro juicio merece. Admite este asunto un análisis individualizado del de esculturas y relieves insertos en estas máquinas, sin dejar de ponderar la aportación cromática de los mismos al conjunto del retablo. Pero en la policromía de los retablos lignarios cabe analizar un igualmente complejo horizonte técnico-formal, que armoniza con las estructuras arquitectónicas y los programas plásticos de los mismos, y que fundamentalmente acredita un contenido simbólico y ritual que amplifica el carácter didáctico y parlante de estas obras. En este sentido, el color en los retablos subraya el carácter de “máquina” apoteósica y persuasiva que éstos poseen, mediante el discurso retórico e hiperbólico de lo cromático, singularmente el dorado, y de sus efectos en la sensibilidad o en el inconsciente del espectador. Apelando a la eficacia visual y al contenido simbólico intrínseco al oro o el mármol y al impacto de tonos vivos, los retablos construyen también un discurso cromático parejo al arquitectónico o plástico en plena comunidad de intereses.

Las vías de análisis que aquí se proponen caminan por el sendero de la periodización y evaluación crítica de las distintas propuestas de cada momento, apoyadas fundamentalmente en la casuística granadina, para ponderar los distintos significados que se le atribuyen e intentar definir un modelo evolutivo comprensivo de la trayectoria de la retablística barroca en su conjunto.

Policromía de los retablos del primer barroco

La filia por las estructuras doradas de los retablos góticos y renacentistas no se quiebra en el siglo XVII a pesar del magnífico ejemplo en bronce y mármoles que diseña Herrera para el altar mayor de la iglesia de El Escorial, que tiene un directo reflejo en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba por el jesuita Alonso Matías. Debe destacarse el importante valor concedido a lo pictórico en este género durante la primera mitad del siglo XVII. En efecto, desde el alborar del siglo, en retablos en colaboración entre Ambrosio de Vico, Miguel Cano, Rojas, Gaviria o Pedro Raxis (retablos de Albolote o de Acequias, por ejemplo), continuados por la siguiente generación de retablistas, como Gaspar Guerrero (retablos en la Catedral y en el Hospital Real de Granada) o Alonso de Mena (retablos-relicario de la Capilla Real), hasta llegar a las obras del jesuita Díaz del Ribero, se encuentra una importante labor pictórica en detrimento de los volúmenes de talla, aprovechando los lisos —primero los frisos del

entablamiento, después los fondos y cajeados— para interesantes labores a pincel, normalmente de motivos vegetales, en rojo y verde, de sinuosos desarrollos y simétricas composiciones.

La documentación lo revela con total claridad. El contrato para el desaparecido retablo de la parroquia de Santa Ana (1603) especifica: “el primer banco a de ser todo dorado y los escudos que son las armas de su señoría an de ser también dorados y coloridos, cada cosa según las armas requieren, gravándolas dichas colores sobre el oro conforme a lo que cada cosa pidiere (...) y en el friso a de aver (...) unos grutescos coloridos de sus colores diferentes para que baya realzado el dicho grutesco; las estrías de las colunas sobre el oro an de ser las canales coloridas de azul y aziendo una canal de chórcholas y otras de tejado”; para el cuerpo alto “an de ser coloridos los capiteles y gravados todas las ojas de tal manera que salgan las unas dentro de las otras (...) y en el banco an de ser coloridas las piedras de diferentes colores, de manera que realzen el dicho banco con colores (...) y las dos piedras questán en los remates an de ser coloridas en color finísimo para que desde avajo tengan agradable vista”¹.

Aunque perdido, nos podemos aproximar a él mediante la comparación con otros coetáneos, como el de la parroquia de Acequias. Se deduce un concepto muy pictórico del retablo, acorde al ritmo narrativo que aún prevalece en él. De este modo, el material privilegiado, el oro, se complementa y realza con diferentes colores que sirven para definir diversos motivos (escudos heráldicos, grutescos) o para marcar volúmenes (capiteles, remates, estrías de las columnas). Se incluyen ya aquí soluciones destinadas a perdurar, como el «alegrar» los lisos con diferentes labores, normalmente de tema vegetal, de modo semejante a los estofados de la policromía escultórica de la misma época o la imitación cromática de piedras policromas incrustadas (rombos, cuadrados, óvalos). En estas obras, a la policromía se confía la mayor parte del potencial decorativo y, por tanto, de atracción del retablo, desempeñando obviamente lo comunicativo mediante las narraciones de historias sagradas que protagonizan esculturas y pinturas. A este efecto, debe recordarse que nos encontramos ante estructuras arquitectónicas de gran sencillez y ortodoxia, en la que no caben otros detalles decorativos que los confiados a la policromía.

Una interesante variante podemos encontrar en un retablo casi coetáneo, el de la parroquia de La Zubia (1615), diseñado por Ambrosio de Vico y costado por el arzobispo franciscano fray Pedro González de Mendoza. En este caso el dorado se aplica sobre piedra y se hace constar que se hará “sobre muy buenos aparejos para que el oro salga de muy buen color”. Igualmente es condición de este dorado que “todo el dicho retablo y festones de frutas de los lados se a de dorar todo de muy buen oro fino bruñido, sin que intervengan de ninguna manera colores”; al tiempo, queda entendido que “se a de dorar todo desde arriba hasta el suelo (...), aunque sea en parte donde no se vea, de manera que toda la piedra se a de cubrir de oro (...)”².

Contratos como éste de La Zubia revelan un especial énfasis en las peculiaridades cromáticas y en el carácter simbólico que el dorado posee. Se

¹ Citado por GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, Universidad, 1992, pp. 181-183.

² *Ibidem* pp. 195-196.

recalca la exclusividad de esta técnica en todo el retablo, rechazando cualquier otro efecto cromático (de ahí la expresa prohibición de utilizar colores) y proponiendo una consideración global, cromáticamente integradora, del conjunto de la obra, hasta en las partes que no están a la vista. La diferencia entre los dos ejemplos propuestos, ambos retablos parroquiales y, por tanto, del mismo rango, estriba en el mecenazgo que los patrocina. Si el primero corre a cargo de la tesorería de las Fábricas del Arzobispado, el segundo es directamente financiado por el arzobispo González de Mendoza. Por tanto, existe un inequívoco simbolismo de prestigio, vinculado al mecenazgo artístico, en las diferentes propuestas cromáticas ofrecidas, resultando difícil de deslindar la opción estética de las posibilidades materiales, si bien se mueven dentro de parámetros de época bastante bien definidos y de una maniobrabilidad más bien reducida para los artífices, según la presión de la comitencia.

Abundando en esta técnica de policromía de los retablos, debe mencionarse necesariamente el retablo de la parroquia de Albolote, con participación de Vico, Gaviria, Rojas y Raxis. La presencia de elementos pictóricos sobre el dorado alcanza una excepcional riqueza, mediante el elegante diseño manierista de grecas, pequeños vegetales, figuras geométricas entrelazadas y la secuencia de menudas chórcholas que recorre las estrías de las columnas. En ello debe valorarse el influjo de discursos estéticos paralelos, como el de la policromía de las esculturas en madera. En este campo, la gran aportación al medio artístico granadino proviene de la familia de los Raxis, a la que perteneció el escultor Pablo de Rojas. Estos rasgos marcan las líneas maestras de la policromía de los retablos granadinos a lo largo de todo el siglo.

La segunda mitad del siglo XVII: pervivencias cromáticas en los retablos canescos

Desde el retorno de Alonso Cano a Granada en 1652 se observan nuevos rumbos en la retablística, si bien la policromía de los mismos se mantiene en un plano bastante tradicional. Con todo deben valorarse ciertas novedades, en las que resulta muy difícil calibrar el exacto influjo del Racionero granadino. De hecho, en sus retablos anteriores practica el gran dorado que muestran los de Lebrija (1629-1631) y el convento de Santa Paula de Sevilla (1635-1638), pero también el diseño en color a punta de pincel sobre el dorado, como avalaba el enajenado Sagrario de la parroquia de Rota. Éstos y otros consagran el retablo barroco en Sevilla, que echa un pulso a los mármoles de Herrera en El Escorial y de Alonso Matías en la Catedral de Córdoba.

En otra parte hemos estudiado los retablos canescos granadinos, cuya principal novedad es una renovación de los sistemas decorativos, basada fundamentalmente en los motivos cartilagosos que acuñan los diseños del maestro. Pero junto a esto, en estos retablos comenzamos a ver un dato que las tintas y aguadas sepías del maestro en sus dibujos no permiten conocer: cuál sería el efecto cromático de estos motivos, que en el retablo de Santa Paula de Sevilla son sólo dorados, pero que aquí poseen interesantes corladuras carmines que dotan de fuerza plástica (y riqueza de color, claro está) a las capas de estas hojas cartilagosas. Tomamos como primer ejemplo un retablo no descrito aún por la crítica como es el de la Virgen de la Candelaria de la Ermita del Cristo de la Salud en la localidad

de Santa Fe, cercana a la ciudad de Granada. Su factura es anónima pero se conoce la fecha de ejecución, 1660, por una inscripción que figura en un lateral del retablo. El efecto cromático descrito más arriba aparece en todos los motivos en relieve, tanto en las grandes cartelas que centran ambos pisos, como en la menuda pero carnosa hojarasca de los extrañísimos capiteles —carnosas evoluciones de acantos que lejanamente recuerdan algún diseño de Cano—, y en el resto de motivos cartilagosos del entablamento. A esto se añade un elemento frecuente en la retablística granadina del Seiscientos desde principios de la centuria: el uso de los lisos para crear juegos ornamentales de motivos vegetales a pincel, de soberbio efecto sobre el fondo de oro. Aquí vienen a componer un sinuoso juego de tallos, hojas y flores que se remata en pequeñas cartelitas con la data del retablo. Sin embargo, este tipo de decoración a pincel en los lisos no es privativo de lo granadino. Era conocida por Cano, como demuestran unas estrechas fajas rehundidas en los flancos del citado sagrario de Rota, fechado por Wethey hacia 1630, y también difundidos en Madrid, como se observa en el retablo de las dos Trinidades (hacia 1650) de la antigua Catedral de San Isidro, por Sebastián de Herrera, por ejemplo.

El más importante retablo canesco de la Granada del momento es el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Alhambra (1665-1671), proveniente de la iglesia de la Virgen de las Angustias. Ejecutado por Juan López Almagro, suscribe la misma línea que el anterior. Junto a esas labores en los lisos —aquí enmarcadas con molduraciones de orejas como coronación de las calles laterales—, las corladuras en rojo, verde y azul aparecen en los motivos relivarios, singularmente en las macollas cartilagosas y en los extraños acantos de los capiteles, e incluso en el entorchado de las columnas del ático, en una conjunción de valores plásticos y pictóricos que no creo demasiado lejana del gusto de Cano, pero que de cualquier forma ya estaba presente en la retablística granadina del Seiscientos con anterioridad a la vuelta de Racionero.

Aún cabe dilatar la serie hasta el final del siglo XVII en un ejemplo mucho más modesto, el retablo del Cristo de Burgos de la iglesia de las Angustias de Granada. Fue concertado por el escultor Andrés Martínez de la Peña en 1696, actuando como fiador el cantero Melchor de Aguirre, y lo doró Gregorio de Rueda en 1698³. Las placas recortadas en el entablamento que avanza sobre las columnas o las macizas macollas de las calles laterales son de progeñie canesca. Desde el punto de vista de la policromía, interesa resaltar la combinación del oro con los colores rojizo y azulado en los remates y el hecho de que vuelven a aparecer los tableros ornados a pincel en los fondos de las calles, con bellos motivos vegetales de vivos tonos, que dinamizan en sentido plástico la lisura de superficies de esos fondos.

Como puede observarse, las soluciones cromáticas propuestas por estos retablos de la segunda mitad del Seiscientos abundan en los modelos del primer Barroco, pero con una diferencia cualitativa de percepción y uso del color. Si en los primeros ejemplos examinados el cromatismo se pone al servicio de la estructura arquitectónica del retablo, como complemento pictórico de su ritmo narrativo, normalmente ejercitado a través de pinturas de historias sagradas, y visualización de los valores retóricos adecuados al

³ *Archivo de la Hermandad de las Angustias de Granada* legajo 9, y Libro de Cuentas de la Hermandad de los pastores y los ganaderos (1675-1744), fols. 56 y 60.

espacio preponderante del espacio sacro que es el altar, ahora se buscan efectos plásticos, más cercanos a los de la escultura policromada, en los que el color se usa para revalorizar los volúmenes no tanto de los elementos estructurales como de los decorativos. De hecho, las corladuras de los pseudo acantos de los capiteles ponen de relieve el carácter cartilaginoso y anticlásico de los mismos, abriendo nuevos senderos para una valoración de lo cromático por sí mismo, no supeditada a la coherencia arquitectónica del conjunto. Este proceso resulta lógico ante la creciente heterodoxia arquitectónica de los diseños de retablos, cada vez más supeditados a lo ornamental, que une sus efectos a los del color para conseguir la valoración ritual y retórica deseada, en barroquismo pleno.

La transición al setecientos: los mármoles policromos

Frente al absoluto predominio hasta el momento de la madera policromada y dorada en la arquitectura de retablos, las postrimerías del Seiscientos conocen en la Alta Andalucía la reaparición de las piedras de colores. Se trata no sólo de una opción estética, sino también simbólica, que abundaría en el discurso retórico que los retablos barrocos ofrecen. En este sentido, el mármol ha tenido siempre una especial significación simbólica en consonancia al aprecio de sus especiales cualidades, singularmente el ser noble y costoso, así como duradero y resistente a los embates del tiempo. Es material principal de la *Jerusalén Celeste*⁴ y sus valores estético-simbólicos aparecen nítidamente definidos por el hermano Alonso Matías, al afirmar: “en efecto, es noble por naturaleza”, aludiendo a Alberti para caracterizarlo por la “fortaleza de materia, comodidad de divisiones y hermosura de sus partes”⁵.

Los mármoles policromos constituyen uno de los episodios más singularizadores del Barroco andaluz, logrando siempre maravillosos efectos debido a su propia naturaleza ornamental y a las exquisitas técnicas de su cuidado trabajo. Su valoración barroca había tomado carta de naturaleza a comienzos del siglo XVII de la mano del citado jesuita Alonso Matías, aduciendo el prestigio italiano de este material: “En toda Italia y Roma no se labra otra cosa para retablos ni allá saben qué cosa es madera ni qué cosa sean dorados en ella, aunque no lo ignoran, porque les parece, y con razón, que es cosa de fruslería y oro falso, fuera de que por bien tratada que esté, en llegando al dorado y aparejo de ella, que son aquellas manos de yeso y bol que le dan para que asiente el oro encima, lo hacen tan mal que por bien que quieran hacerlo no pueden, atapando infinitas partecitas de la obra, no dejando las esquinas vivas y derechas, llenando los fondos y tapando las hojas, deslustrando la gracia de los chapiteles, llenando la talla y, por abreviar, quitando el ser a la labor”, en tanto que la obra de mármol “suspende la vista sólo el mirarla y parece que levanta los ánimos a contemplar su hermosura y grandeza, y de allí, a la parte celestial”⁶.

En el último cuarto del siglo XVII, la presencia en Granada de José Granados de la Barrera nos introduce en una nueva etapa para la

⁴ Ap 21, 10-11 y 18-20.

⁵ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. III, p. 357.

⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco granadino*, Granada, Comares, 1987, p. 90, citado de Eugenio LLAGUNO.

policromía de los retablos, que parte de una diferente reflexión cromática. Fue un interesante personaje del Barroco maduro, del que interesa destacar su participación en el retablo que hoy sirve de embocadura al camarín de la Virgen de Gracia en la iglesia de su nombre, según atribución de Gómez-Moreno González⁷, donde también fue autor del primitivo camarín. El retablo debe ser anterior a 1680 y posee las primeras columnas salomónicas en mármol que aparecen en Granada, realizadas en jaspe negro, sirviendo de precedente para los inmediatos tabernáculos de Santo Domingo y la Cartuja. Combina la piedra negra con la roja de Cabra, de gran extensión desde las últimas décadas de este siglo en Granada, y usa sólo decoración geométrica. Esta característica bicromía, a la que poco más tarde se añade el color blanco, sirve para realzar el componente arquitectónico de estas composiciones, con la estructura y paramentos en piedra rojiza y los elementos portantes en negro (los capiteles en blanco) y subrayar el carácter geométrico de sus decoraciones, claramente derivadas de las placas recortadas y macizos cartilagosos que puso en boga Alonso Cano.

Colaborador y continuador de Granados será el cantero vasco Melchor de Aguirre. Diseña el tabernáculo de la iglesia de los dominicos de Santa Cruz la Real (que deja inconcluso a su muerte en 1697), con estructura achaflanada y proliferación de incrustaciones, cajeamientos, casetones y composiciones geométricas en las que la alternancia cromática de la piedra es esencial, incluso para visualizar de modo palmario la estructura arquitectónica del edículo, en la línea antes anunciada. Se llega a una revalorización arquitectónica de la estructura, merced justamente al empleo de diferentes colores en sus materiales, sin perder de vista las conquistas plásticas de la experiencias retablísticas post-canescas.

El tabernáculo del *Sancta Sanctorum* cartujano por Francisco Hurtado Izquierdo y los púlpitos catedralicios por Pedro Duque Cornejo (1713-1715) son hitos imprescindibles en la consolidación del uso de mármoles policromos en el Barroco tardío en Granada. La combinación policroma, junto a la propia nobleza del material, resulta de nuevo esencial para lograr la fastuosidad que el recinto sagrado pide. En el campo de la arquitectura de retablos, queremos ejemplificar esta nueva valoración cromática en el gran retablo mayor de la iglesia de las Angustias (1734-1760), trazado por Marcos Fernández Raya. Se trata de uno de los mejores retablos de mármoles policromos del Barroco andaluz⁸. Destaca la movilidad de su planta, sobre cuatro monumentales estípites en esviaje y gran arco central abocinado, aunque con medias figuras sedentes en las enjutas al estilo de las portadas del Quinientos que aún se repiten en el Setecientos⁹. De gran interés es el uso de abigarradas composiciones de incrustaciones policromas de prioritario interés ornamental y esmerada técnica. Esto se plasma en una decoración geométrica a base de detallistas microplanos de formas sinuosas y preciosistas, con una inteligente combinación de los colores blanco, rojo y negro de la piedra de mármol, consiguiendo un especial efecto decorativo gracias a la fragmentación del color. Por tanto, en él se

⁷ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Guía de Granada* Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 396.

⁸ El cuerpo alto se realiza en madera, policromada a imitación de mármoles de colores, en armonía cromática con el cuerpo bajo. Esta imitación del color del mármol marca una de las tendencias más habituales en la policromía de retablos del Setecientos, como después se verá.

⁹ En la portada de San Juan de Dios de Granada de José de Bada, por ejemplo.

resumen y crecen en complejidad los usos ornamentales que pone de moda Hurtado, pero con personalidad y riqueza formal, inaugurando la etapa de mayor esplendor de los mármoles policromos en Granada.

Si los primeros ejemplos marmóreos citados revelan un interés predominantemente arquitectónico en la graduación cromática del material, en Fernández Raya prima un nuevo concepto decorativo, en el que forma y color traban un binomio indisoluble, al que se añaden las demás características del mármol, como son brillo y perdurabilidad o, lo que es lo mismo, suntuosidad. Se define, por tanto, un nuevo paradigma en la policromía de los retablos, basado fundamentalmente en el empleo de un material más noble y, por consiguiente, más oneroso. De hecho, rastreamos un coste total de este retablo cercano a los 300.000 reales¹⁰, con seguridad el más elevado de todos los retablos granadinos del Barroco.

Paralelamente, el lucentino José de Bada opera en un sentido mucho más clásico en dos composiciones marmóreas, el antiguo trascoro de la Catedral de Granada (1737-1742), actualmente retablo de la capilla de la Virgen de las Angustias de la misma, y en el tabernáculo de la iglesia del Sagrario (1745-1755), donde compone una obra sencilla, aunque dinámica en el impulso oblicuo de sus ejes angulares con remates de grandes volutas, su decoración protorrocócó y su ímpetu ascensional. La piedra roja de Cabra, el mármol blanco de Macael y el gris de Sierra Elvira realzan la estructura arquitectónica, pero también valoran la menuda decoración en relieve, sobre todo en el último ejemplo y permiten una alta cohesión cromática en la integración de la escultura en la estructura arquitectónica del retablo o del tabernáculo.

La pluralidad de alternativas cromáticas del setecientos

El siglo XVIII, por tanto, reintroduce y consagra el mármol y sus peculiaridades cromáticas en el Barroco español. El discurso simbólico es semejante al de la madera dorada en sus valores rituales, pero la variedad cromática es mayor y sirve lo mismo para subrayar lo arquitectónico, como lo ornamental. No obstante, posee un aire más cortesano, de claro influjo foráneo, que por momentos traslada conceptos del rococó europeo al Barroco vernáculo. Esta actualización dota de cierto carácter áulico a los retablos y delata cambios en los mecanismos de la retórica visual del discurso sacro. Pero, sobre todo, viene a inaugurar una nueva etapa en la policromía de los retablos, mucho más variada, en la que se resumen en discursos complejos las soluciones ensayadas hasta ahora. Se consagra, pues, el mármol, que a partir de este momento se convierte en elemento de prestigio (en realidad siempre lo fue, con el imponente retablo de El Escorial como horizonte, del que fuera consecuencia el referido de la Catedral de Córdoba a inicios del siglo XVII), hasta el punto de que, por razones de economía, con más frecuencia es imitado que real. Realizando un esfuerzo de síntesis, podemos concretar en lo que sigue la pluralidad de propuestas cromáticas de los retablos del barroco tardío a través de ejemplos granadinos.

¹⁰ Cf. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Nuestra Señora de las Angustias y su hermandad en la época moderna*, Granada, Comares, 1996, p. 171.

La tradición de las grandes máquinas doradas

La suntuosidad del dorado no queda anulada por la renovada valoración cromática de la piedra y puede afirmarse que sigue siendo el material más empleado y aun el más valorado. Las más importantes realizaciones de la retablística granadina del siglo XVIII, a excepción del citado retablo de la iglesia de las Angustias, se realizan en madera dorada. En esta elección intervine obviamente un factor de economía material que restringe el uso de la piedra, pero también toda una inercia de uso del dorado como argumento de directa comprensión popular y clara identificación como elemento de prestigio. Lo que sí se aporta ahora es la efectiva alianza entre ambos materiales, oro y mármol en la policromía de la arquitectura de retablos

En este punto podemos aportar, como documentación inédita, el contrato para el dorado del retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada (1716-1718), obra de Pedro Duque Cornejo, excepcional y atrevido en sus juegos de perspectiva, ficciones arquitectónicas y profusión escultórica, con efectos de gran teatralidad, abundando en las complejidades ópticas que revisten de novedad las grandes realizaciones de Hurtado Izquierdo. El dorado corre a cargo de Pedro Díaz y José Narváez, según contrato fechado en mayo de 1726, por un importe de 32.000 reales¹¹. En esta obra muy significativa del Barroco tardío y de alto mecenazgo (financiada con los bienes del arzobispo don Martín de Ascargorta), se advierten con nitidez los valores retóricos confiados al dorado y al mármol, cuya combinación resulta muy efectiva y conoce un amplio eco en este momento avanzado de la retablística barroca. En este caso, se aplican criterios, no tanto de estricta economía, como de funcionalidad estética. Eso explica las exigentes condiciones del contrato, que prescriben el empleo de oro “de la mejor calidad”, y que “toda la talla y el moldado sea guarnecido solo de oro limpio, dexando los lisos para finxir sobre ellos los coloridos del jaspe (...)”. Con esto se habilitaba expresamente la combinación de ambos materiales (aunque uno de ellos fuera fingido, más por cuestión técnica que material) como elección estética de prestigio, al tiempo que se realzaba el valor plástico de los motivos de talla en el contraste de color con las partes lisas de las que surgen. Del mismo modo quedan reguladas las carnaciones y estofados “de sus colores correspondientes, batimentado de oro molido” e igualmente se precisa que los atributos marianos “se han de finxir de oro y el campo de él pintado para que salga el Atributo”, con un criterio claramente pictórico-plástico, basado en un calculado ejercicio de efectos visuales que idea una fusión realmente operativa de las tres artes, en las que la policromía participa con un rango expresivo. Su valor es más pronunciado en retablos de este tipo, que se conciben como estructuras claramente escenográficas, a través del juego de resaltos, efectos de claroscuros, arcos con estructuras fingidas de fondo y cortinajes. La correcta comprensión del conjunto requiere la adecuada valoración de todos sus componente expresivos, de los cuales no es el menor el de la policromía.

Documentamos, por tanto, un feliz maridaje, destinado a perdurar en esta retablística del Barroco tardío, en el que los valores estéticos, simbólicos y rituales del oro y del mármol coinciden en un esfuerzo

¹¹ Archivo de la Catedral de Granada leg. 285, pza. 4.

representativo común. No es una aportación excesivamente original del Barroco español, que bebe en la dilatada experiencia en la decoración interior de los espacios sacros del Barroco italiano y aún francés. Un uso más libre de materiales, incluyendo el estuco que encumbra a artistas como Pietro da Cortona en los comedios del Seiscientos romano y una notable valoración cromática de los elementos ornamentales, a base fundamentalmente de oro y tonos de mármol, sirve de referente prestigioso a la renovación decorativa que el Setecientos español conoce en el campo de la retablistica. Lo favorece también la bonanza económica que multiplica la producción de este campo, a veces «innecesariamente» y hace que el volumen de obra anterior conservada en determinadas zonas del país sea escaso, como ocurre en Andalucía oriental.

Otros importantes retablos granadinos de la época se realizarán exclusivamente dorados. Es el caso del retablo mayor de la parroquia de San Matías (1752) de Blas Antonio Moreno, o el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios, terminado en 1759 por José Francisco Guerrero, según diseño de José de Bada. Representa un insigne ejemplo de integración cromática en un conjunto decorativo interior concebido unitariamente. La dinámica procesional de la única nave del templo conduce al espectador hasta el espacio impresionante de su crucero, donde la arquitectura y la ornamentación, la cúpula y los retablos, mármoles y maderas, oros, grises y tonos cálidos, esculturas y lienzos, atraen la atención del devoto hacia la apoteosis del santo en su retablo mayor. Contamos con una fuente de primera mano para conocer el rango expresivo alcanzado por esta «máquina» apoteósica a los ojos de los espectadores contemporáneos. En efecto, el cronista fray Alonso Parra y Cote nos describe su impresión ante la contemplación del retablo: “Al ver esta hermosa fábrica, donde se agolpan tantos resplandores, paréceme que veo la nueva Jerusalén que se ha desprendido de las esferas y que con el profeta de Patmos oigo salir del trono aquella voz de consuelo que dice: Ve aquí ya el tabernáculo de Dios con los hombres, que habitará con ellos (...)”¹². La creación del escenario del milagro, carácter propio del altar, constituye el efecto perseguido por esta estructura arquitectónica, de compleja decoración, efecto al que se liga indisolublemente su cromatismo dorado.

Desde un punto de vista técnico, admite aún ciertas matizaciones. En el retablo de San Juan de Dios se observa un inteligente uso de contrastes entre oro bruñido y sin bruñir, obteniendo diferentes tonalidades e iridiscencias que subrayan los complejos desarrollos formales de su composición. Así, algunas cornisas sobre los fondos de las calles laterales subrayan sus sinuosos perfiles mediante este sistema. También se alegran las superficies lisas con labores ornamentales de picado de lustre. Por otro lado, comienzan a aparecer nuevos recursos efectistas como es el empleo de espejos, sobre todo en retablos de reducidas dimensiones. Es el caso de los retablos laterales de este mismo templo. Su efecto óptico amplificador de la luz y del espacio se convierte en un recurso retórico que busca el efecto

¹² Citado por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, “Plástica y oratoria de una fiesta barroca: dedicación del nuevo templo de San Juan de Dios de Granada (1757), según el cronista de la Orden Fray Alonso Parra y Cote”, en *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega* Granada, Universidad, 1985, t. II, pp. 493-506. Vid. igualmente ISLA MINGORANCE, Encarnación, *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada* León, Everest, 1979, p. 43 y ss.

visual de la magnificencia, a través de algo tan barroco como el engaño y la apariencia.

Por último, en otro ejemplo algo posterior se documentan algunas precisiones técnicas más. Se trata de una pareja de retablos laterales en la parroquia de Íllora, de aceptable calidad de diseño, realizados por Francisco Vidaurre y Lorenzo Torres entre 1761 y 1766. Se conserva el contrato del dorado con José del Pino Guerrero y José del Pino Téllez, padre e hijo, por un coste 19.800 reales. En él “se obligan a dorar con panes de oro fino de Jaén (...) toda la talla bruñida y en los pisos y sitios que corresponda sus golpes de realce, según el nuevo estilo que se practica en la Corte y por acá llaman a la madrileña, sin comprenderse el sócalo o pedestal de dichos retablos, pues éstos sólo han de ser pintados imitados a piedra de Lanjarón y los ángeles que al presente están en los retablos de blanco han de quedar a el natural desnudos, dados de encarnación (...)”¹³. Aunque no conocemos exactamente esa técnica *a la madrileña*, parece evidente un consciente juego de luz, volumen y brillo en la aplicación del dorado para realzar los distintos elementos del retablo y obtener un efecto ritual, de visión extraordinaria, más acusado. Resulta casi chocante que junto a las minuciosas especificaciones y real interés por el dorado, se añada una solución más económica para el banco del retablo, pintado a imitación de piedra de Lanjarón. Debe advertirse, junto a la economía de esta opción, el prurito del empleo del mármol por las especiales y suntuosas cualidades físicas que posee en las canteras de esa zona, aunque sea imitado, lo que abunda en idénticos mecanismos de retórica visual.

La combinación de materiales en algunas ocasiones llega a ser real. Es el caso del pequeño retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia del monasterio de la Cartuja en Granada, obra anónima realizada entre 1732 y 1736. En el aparato decorativo de este modesto retablo, en realidad poco más que un marco sofisticado y costoso para un lienzo devocional, la talla en madera dorada se alegra con formas geométricas incrustadas de mármol de Lanjarón, de color blanco con aguas marrones, tipo de piedra muy empleado en este conjunto cartujano. En los oratorios laterales al Sagrario del mismo templo, sendos retablos consagrados a la Inmaculada Concepción y a Santa María Magdalena abundan en la misma combinación, en este caso de piedra melada. El complemento marmóreo de buena parte de los retablos setecentistas granadinos lo suelen constituir sus frontales de altar, cuyo análisis no cabe aquí.

La imitación de la piedra

Esta tradición de grandes retablos dorados, como queda dicho, se diversifica en otros modelos en los que criterios tanto económicos como estéticos determinan un especial énfasis en la imitación cromática de la piedra. Acudimos de nuevo a un ejemplo del que poseemos documentación de archivo. El dorado del retablo de Ánimas de la parroquia granadina de San Ildefonso se contrata en diciembre de 1731 con los doradores Manuel Tallón y Gabriel Romero¹⁴. Aparte de ciertas cautelas técnicas que aseguran

¹³ Cf. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *Las iglesias de las Siete Villas*, Granada, 1989, p. 126.

¹⁴ *Archivo de Protocolos Notariales de Granada* escribano Jerónimo de Granados, 1730, fols. 1 y 46.

la efectiva calidad del trabajo (“se a de aparexar con aparexos delgados y que la cola sea de retazo para que dhos aparexos no salten y permanezca el oro”), queda expresamente definida la ecuación cromática que aúna los valores estético-rituales del oro y el mármol. Se especifica el dorado de “toda la talla y molduraxe sin omitirle oro alguno donde la vista a la larga o corta distancia pueda descubrir el aparexo”, mientras “que todos los muros de arquitectura de dho Retablo an de ser jaspeados y así mismo todos los timbanillos, como también los fondos de los rehundidos y campos de la talla y que dhos jaspes sean de colores y los más hermoso a la vista”. Queda clara, por tanto, la diferenciada utilización de los colores, destacando la estructura y paramentos mediante el jaspeado, mientras que al más costoso dorado se confía un valor plástico para realzar los motivos decorativos por su tono y brillo.

Esta tendencia, apuntada en el citado retablo de la Antigua, conoce cierta difusión en las décadas de 1730 y 1740 en el ámbito granadino. De hecho, el mencionado retablo forma parte de un conjunto de decoración interior de su templo, en el que el rasgo definitorio es la homogeneidad cromática. En efecto, la nave de la iglesia aparece focalizada por la imponente presencia del retablo mayor, que impacta centelleante al final de la secuencia alba (muros) y marrón (armaduras), que desarrolla la nave. En las capillas inmediatas a la mayor, los retablos homogeneizan con el patrón formal impuesto por el gran retablo mayor, en su jugosa decoración vegetal, más comedida, y sobre todo en su rica entonación de oro y de tonos rojizos, cremas e incluso grises azulados, imitando el veteado de la piedra y la singular calidad del material de mármol en un recurso decorativo que se vuelve muy típico de la retablística tardobarroca granadina. Otro espléndido ejemplo, son los retablos laterales de la iglesia de Santa María de la Alhambra (fig. 5), de cronología pareja a la referida.

El gusto por el color: economía material y fasto cromático

Sobre la propuesta anterior, el gusto por la riqueza de tonos de color invade los retablos en las proximidades del ecuador del Setecientos. Ya no se trata tanto de imitar la piedra como referente de prestigio, sino de realzar el carácter apoteósico y milagroso del retablo y del espacio en el que se ubica, el altar, mediante el uso fastuoso y libérrimo de los colores, normalmente de tonos vivos y muchas veces de reflejos metálicos. Esta renovación cromática parece paralela a la vivida por la propia escultura en madera policromada, que paralelamente enriquece sus registros cromáticos y decorativos, con un nuevo derroche de oros y de tonos vivos, con múltiples labores decorativas.

Podemos espigar algunos ejemplos en la consideración del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo en Granada. Todos los fondos y lisos se entonan en colores vivos, rojizos, azulados y verdosos, reservando el dorado para los motivos decorativos en realce. De hecho, parece observarse cierta contención ornamental que confía en el propio valor decorativo del color y de la compleja estructura del retablo para desarrollar su estrategia de atracción de la atención del espectador. Caso paralelo es el retablo de la parroquia de Cáñar, en donde, un uso sabio del color, en los tonos del retablo anterior, equilibra la estructura y el impacto visual del retablo y aun lo magnifica en el interior de un templo de modestas dimensiones. Se

acuñan incluso soluciones específicas, como el perfilado de molduras curvas y contracurvas mediante fajas de color. En el retablo de Jesús Nazareno de la parroquia de La Zubia se observa con claridad este sencillo recurso a través de líneas de color que subrayan el dinámico juego de molduras.

Se trata de soluciones muy económicas pero de indudable eficacia ritual. Paralelamente, se siguen realizando grandes retablos dorados. Sin embargo, para el conjunto de iglesias parroquiales, muchas de ellas de áreas rurales, a cargo de la tesorería diocesana, se imponen este tipo de soluciones de calculada vistosidad y bajo coste.

La decoración “rococó” o “chinesca”

En un momento más tardío, en torno a la década de 1770, se imponen nuevos criterios estéticos, claramente influenciados por el rococó europeo. La decoración de vuelve más plana y epidérmica, la rocalla domina las superficies de los retablos y la policromía conoce una nueva solución. El retablo mayor de la parroquia de Padul es ejemplo de un nuevo cromatismo: los fondos o “lisos” (como figuran en la documentación) se policroman en tono blanco o hueso (a imitación de “borzelana” o porcelana) y los relieves en dorado. Debe corresponder a la década de 1770. El pago por la policromía del frontal del altar mayor de la vecina parroquia de Saleres nos informa de las especificaciones técnicas de esta solución: “por haver pintado dho Frontal de color de borzelana, el campo matizado de flores de diferentes colores y los boceles dorados de oro fino bruñido con remates de caprichos de oro de Milán”¹⁵.

Se trata, como la anterior, de una solución económica pero eficaz, en este caso matizada por una nueva estética, dimanada de los ambientes áulicos que la decoración de los palacios impone en la segunda mitad del siglo. El retablo de Santa Catalina en la iglesia de Santo Domingo de Granada suscribe esta tendencia, con alegres juegos florales sobre la blanca superficie marfileña de los fondos y reservando el dorado para un juego ornamental fluido y lábil, pero también de menor potencia plástica. Con ellos se agotan las soluciones cromáticas de la retablística tardobarroca, a la que sucederá en breve la definitiva liquidación del estilo y la imposición clasicista de la Academia que revalorizará el mármol y la ortodoxia arquitectónica en la arquitectura de retablos.

Conclusión

Queda demostrado el verdadero calibre de la policromía en el conjunto del retablo barroco, componente de primer orden y nunca azaroso, sino bien calculado. La variada gama de fórmulas expuestas así lo pone de manifiesto, desde los relieves o lisos sobredorados, bien en mate, bien en brillo, con diferentes labores de picado de lustre y rebuscados efectos de iridiscencia; las corladuras de reflejos metálicos en colores vivos; la imitación cromática sobre la madera de los tonos y las vetas del mármol para referirse a los contenidos simbólicos y rituales que este material posee;

¹⁵ *Archivo Histórico del Arzobispado de Granada*, “Cuentas de ornamentos y alhajas de las Fábricas de Alpujarra y Valle”, leg. s.c

e incluso la imitación en desarrollos tardobarrocos de labores “chinescas” a imitación de porcelana con decoración de rocalla de estética rococó. En su conjunto diseñan otro registro del complejo discurso del género de la retablística a la hora de crear el triunfal escenario del milagro que estas máquinas generan en apoyo del lugar nodal del espacio sacro, el altar.

La documentación aportada permite descubrir interesantes aspectos técnicos y formales de una labor especializada dentro de la construcción de retablos. Sin espacio para más, la comprobación de sus correlatos americanos, en las magnas máquinas de Nueva España, en el barroco mestizo del Perú y Bolivia, con interesantes paralelismos en misiones jesuíticas con influjos de origen centroeuropeo cercanos a los tardobarrocos ya descritos, permiten en cierta medida globalizar estas propuestas y su cronología, afectada por los giros de rumbo estético que a lo largo de la época barroca tienen lugar. Ello permite subrayar la importancia del registro cromático en el discurso total de estas complejas piezas de arquitectura de interior que son los retablos barrocos.