

LA TÉCNICA PICTÓRICA EN RELIEVE DEL BROCADO APLICADO EN EL TRÍPTICO DE LA ASUNCIÓN-CORO- NACIÓN DE LA VIRGEN DE RENTERÍA

Ainhoa RODRÍGUEZ LÓPEZ

Índice

Introducción

Estado actual del tema

La policromía de retablos

La técnica pictórica en relieve del brocado aplicado

El brocado aplicado en Guipúzcoa

Análisis del brocado aplicado a través de las fuentes documentales

Panorama artístico a finales del siglo XV y siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto

Tipologías de retablo en el siglo XVI

La policromía retablística del siglo XVI

Mecenas y artesanos de retablos

Encaje histórico-artístico de la técnica del brocado aplicado

Contexto histórico-artístico

Motivaciones artísticas

Motivaciones religiosas

Motivaciones comerciales

Motivaciones políticas

Difusión del estilo artístico flamenco en la península ibérica

Difusión del brocado aplicado en la península ibérica

Talleres y artesanos en la península ibérica con especial atención a los que actuaron en el País Vasco

Terminología y construcción del brocado aplicado

Terminología en otros idiomas

Proceso de ejecución

Tipologías y temáticas

Aplicación de los patrones de estudio al tríptico de Rentería

Descripción del marco geográfico de estudio

Localidades y parroquias seleccionadas

Rentería. Parroquia de la Asunción de Santa María

Zumaya. Parroquia de San Pedro

Oñate. Parroquia de San Miguel

Oñate. Monasterio de Bidaurreta

Alzaga. Parroquia de San Miguel

Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (1505-1510) en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería

Ficha del retablo

Ficha de localización de los brocados aplicados

Fichas de los brocados aplicados

Tabla-resumen de materiales empleados en los brocados aplicados

Estudio de los brocados aplicados del tríptico de Rentería

Introducción

La superficie decorada

Soporte y su preparación

Preparación

Imprimación o base de color

Adhesivo

El brocado aplicado

Masa de relleno

Lámina de estaño

Mixtión

Lámina de oro

Pintura opaca y corladura

Barniz / Protección

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El presente trabajo ha sido extraído de la tesis doctoral europea titulada *Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Guipúzcoa* defendida el 23 de octubre de 2009 por Ainhoa Rodríguez López en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

El propósito de este trabajo es acercar al lector al conocimiento general de la técnica pictórica conocida bajo el nombre de *brocado aplicado*, mostrarle en detalle los ejemplos de esta técnica localizados en el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen sito en la parroquia de la Asunción de Santa María de Rentería y ubicar los hallazgos detectados en el tríptico de Rentería dentro del panorama actual de la técnica del brocado aplicado en el territorio histórico de Guipúzcoa, estableciendo comparaciones a nivel técnico e histórico entre las obras guipuzcoanas que presentan la técnica en cuestión.

Estado actual del tema

La policromía de retablos

El estudio de la policromía de los retablos esculpidos, compuestos fundamentalmente por esculturas y relieves, no es un área que haya sido tratado en profundidad.

Así, por ejemplo, el historiador del arte Ignacio Cendoya Echaniz¹ pone de relieve que para comprender de una forma más completa la realidad artística en

1. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. "Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 165.

Guipúzcoa durante el siglo XVI es necesaria una tarea de profundización a través de diversas vías de investigación, que aunque él mismo no especifique, es muy probable que una de ellas sea la ampliación de nuestro conocimiento de la policromía de los retablos guipuzcoanos del siglo XVI.

Otro historiador del arte, Pedro Luis Echeverría Goñi², especifica que la policromía es una especialidad inédita a excepción de estudios puntuales.

Asimismo, Teresa Gómez Espinosa³, también historiadora del arte, confirma el poco interés de los historiadores por el estudio de la policromía de esculturas.

Estos dos últimos historiadores coinciden en que, afortunadamente, esta falta de interés ha dado paso en los últimos años a un incremento del estudio de la policromía en retablos españoles tanto por parte de historiadores del arte como de conservadores-restauradores de arte y químicos.

Esto se detecta en las dos últimas décadas en el País Vasco y Navarra a través de las investigaciones desarrolladas por historiadores las cuales se centran en la caracterización y evolución de los procedimientos pictóricos y los motivos. Con objeto de valorar adecuadamente las técnicas pictóricas, los historiadores del arte se basan en las memorias técnicas y científicas de los restauradores, pertenezcan éstos a empresas privadas o a los Servicios de Restauración de las Diputaciones del País Vasco⁴.

En verdad, los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo sobre obras retablísticas significativas de nuestro patrimonio tienen, desde hace unos años, como resultado extensas memorias de análisis de los métodos y materiales de construcción y policromado de los retablos –obtenidos por medio del uso de técnicas científicas–, así como de los tratamientos y productos empleados a lo largo de las intervenciones conservadoras y restauradoras⁵.

2. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 75.

3. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 573.

4. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 331.

5. Uno de los mejores y más antiguos exponentes de memorias técnicas de procesos de restauración se encuentra en los boletines del IRPA (Instituto Real de Patrimonio Artístico, sito en Bruselas, Bélgica). En las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX restauradores y científicos del IRPA comienzan a aplicar exámenes técnicos a los retablos que se van a someter a restauración. Estos análisis se orientan principalmente al estudio de los revestimientos policromos, sus gamas cromáticas y sus repertorios decorativos. La finalidad es conocer materialmente las policromías para proponer y desarrollar intervenciones más técnicas o científicas que respeten los valores intrínsecos (histórico y estético) de los retablos. En: MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. “El retablo gótico esculpido”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria:

...

Dichos trabajos monográficos, en los que con frecuencia historiadores del arte colaboran con restauradores (y químicos), dotan de un corpus original y muy valioso sobre estilos pictóricos, sus técnicas y sus materiales constituyentes a los historiadores para que éstos puedan realizar sus tareas de caracterización y evolución de las diferentes variantes policromas identificadas en retablos.

No obstante y a pesar del aumento en nuestro país de las investigaciones y publicaciones acerca de las policromías de retablos tanto desde una perspectiva historiográfica (producto de los historiadores del arte) como técnica (labor de los conservadores-restauradores de arte y de los químicos), aún hoy se consideran escasas⁶.

Esta carencia no es exclusiva de España. También se manifiesta en otros países latinoamericanos con un importante patrimonio retablístico, como son: Colombia, Cuba, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela. Estos siete países elaboraron una Carta de los Retablos en Cartagena de Indias (Colombia) en marzo de 2002⁷ en la que en el apartado correspondiente a documentación e investigación ponen de relieve la deficiencia o ausencia de estudios históricos y artísticos sobre retablos que contengan un análisis formal, estilístico, histórico, técnico y material. Consideran que este tipo de proyectos son fundamentales para intervenir adecuadamente en un retablo. Por otro lado, y centrándonos en el tema que nos ocupa, dichos proyectos son imprescindibles para adquirir un conocimiento lo más completo posible sobre el amplio repertorio de técnicas pictóricas empleadas en la decoración de retablos a lo largo de los siglos.

En cualquier caso, en el presente son básicamente dos los tipos de trabajo que podemos encontrar sobre policromía de retablos. En primer lugar, estudios de caracterización y evolución de las técnicas y motivos pictóricos de retablos enmarcados en un estilo artístico. En segundo lugar, monografías de retablos restaurados que incluyen un apartado de análisis técnicos y materiales de la policromía.

...

Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 121. Y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "El brocado aplicado en la retablística e imaginería vascas: materiales, técnica de ejecución y conservación-restauración. Las nuevas tecnologías y metodologías en el estudio y tratamiento de las técnicas de policromía de los retablos y las esculturas en madera". Directora: María Teresa Escotado Ibor. Trabajo de investigación de doctorado. [Presentado para la obtención del Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en Criterios y Técnicas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales]. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sección de Conservación y Restauración, Lejona, 2004.

6. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe". Op. cit. p. 573.

7. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "Los retablos. Conocer y conservar". *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Retablos*. 2003. nº 2. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. p. 45.

Mientras que los primeros muestran una visión más global de la policromía al abarcar un conjunto de retablos, los segundos ofrecen un enfoque científico de la misma.

En conclusión, se echan en falta trabajos que conjuguen ambas perspectivas. Es decir, investigaciones científicas de policromías de diferentes grupos de retablos⁸ que deriven en caracterizaciones y líneas evolutivas estilísticas, técnicas y materiales de los procedimientos pictóricos.

La escasez de estudios historiográficos así como de estudios técnicos de la policromía de retablos, unido a la carencia de trabajos más completos que aúnen las disciplinas histórica y científica en el análisis y conocimiento de las policromías de distintos conjuntos de retablos, tienen su reflejo en forma de preocupación en la Carta de los Retablos de 2002 en la que explícitamente se declara que los centros universitarios deben asumir con mayor determinación programas de investigación en el campo de la retablistica⁹.

La técnica pictórica en relieve del brocado aplicado

El brocado aplicado está considerado una de las técnicas pictóricas decorativas más detallistas, preciosistas y laboriosas a nivel técnico y material que se utiliza en el revestimiento policromo de imaginería y pintura tanto dentro como fuera de nuestras fronteras¹⁰.

Sin embargo, también está considerada como una de las técnicas de pintura más desconocidas. Este importante desconocimiento del brocado aplicado tiene diversas causas¹¹.

En primer lugar, una de las causas principales es la escasez de estudios de la técnica, en nuestro país en particular¹², donde se han analizado pocos casos y, por lo tanto, no contamos con suficiente documentación. Fundamentalmente se detecta un notable vacío en lo que respecta a investigaciones con una metodología científica específica. De ahí, que todavía existan en el presente numerosas

8. Cada grupo de retablos puede tener uno o varios denominadores comunes como, por ejemplo, ubicarse en un territorio geográfico concreto y/o estar circunscritos a un estilo artístico determinado.

9. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Op. cit. p. 45.

10. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". *Restauración & Rehabilitación (R & R) - Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. 2007 (Noviembre). nº 105. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV). p. 66.

11. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. "Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año VIII (Junio 2000). nº 31. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía-IAPH. pp. 67, 68 y 74.

12. BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 383.

incógnitas referentes a aspectos histórico-artísticos –como puede ser la distribución geográfica, cronología, autorías, tipologías, motivos– y en especial a aspectos técnicos –procesos de elaboración y variantes de la técnica, materiales constituyentes de los diferentes estratos, deterioros y posibles causas–¹³.

Semejante carencia de documentación redundante en la dificultad de acceso a la misma, ya sea a través de su consulta en publicaciones especializadas o a través del intercambio de información entre especialistas, evitando la consecución de una formación actualizada de los últimos. Estas circunstancias inciden negativamente en la divulgación y mejor conocimiento del brocado aplicado.

Una tercera causa de desconocimiento es el mal estado de conservación en el que por lo general los ejemplares de este tipo de decoración llegan hasta nuestros días. Como hemos mencionado en el primer párrafo, se trata de una técnica laboriosa compuesta por la superposición de al menos ocho capas de diferente naturaleza. Esto resulta con frecuencia en motivos decorativos de difícil conservación debido a la propia fragilidad de la técnica cuya estabilidad depende de la evolución de los múltiples materiales que participan en su composición.

Como última y cuarta causa, hay que señalar el ocultamiento –parcial o total– de brocados aplicados por medio de repintes o repolicromados; predominando los últimos como consecuencia de cambios de gustos o estilos artísticos.

Toda esta serie de condiciones, se presenten o no juntas, han derivado en la incomprensión e ignorancia de los restauradores de los siglos XIX y XX¹⁴ que no han estado capacitados para la identificación o reconocimiento de la técnica en obras de distinta tipología.

Las consecuencias de esta incapacitación han provocado que en determinadas ocasiones las decoraciones de brocado aplicado no hayan sido intervenidas (en un acto de prudencia al desconocer el tipo de técnica y materiales que se tenían entre manos) y en otros casos hayan sido sometidas a procesos devastadores con pérdidas irreparables¹⁵.

13. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “El “brocado aplicado”, una técnica de policromía centroeuropea en Álava”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 411.

14. SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. En: *Le Retable d’Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque de Colmar (2-3 Novembre 1987)*. Colmar: Musée d’Unterlinden, 1989. Bulletin de la Société Schongauer. p. 91.

15. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación”. Op. cit. p. 66. Y SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment”. En: MILLS, J.S. y SMITH, P. (eds.). *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture. Preprints of the contributions to the thirteenth IIC Brussels Congress, 3-7 September 1990*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1990. p. 37.

Estos resultados poco afortunados han estado motivados por tratamientos y productos de conservación-restauración que son considerados habituales sobre otras técnicas policromas al funcionar correctamente, pero que aplicados sobre la técnica que nos ocupa tienen consecuencias nefastas para la conservación de sus características originales¹⁶. Evidentemente la aplicación de tratamientos no adecuados está motivada por el desconocimiento existente sobre la técnica del brocado aplicado y sus materiales.

Algunas de estas reacciones negativas sobre motivos de brocado aplicado producidas por procedimientos calificados como usuales, son: la desintegración de los materiales pictóricos por efecto del empleo de determinados disolventes para la eliminación de repolicromías o repintes o para la limpieza de la superficie pictórica; el aplastamiento de los relieves con calor (sobre todo si son de cera) y/o presión para la fijación de los estratos; la disgregación de los materiales a causa de su inmersión en consolidantes para madera¹⁷.

Tratamientos de conservación y/o restauración inapropiados en el campo de la retablistica (dentro de la que se incluye el brocado aplicado como recubrimiento policromo de retablos) ocasionados por una carencia de formación teórico-práctica continua, así como su fomentación para evitar futuros percances, se pone en relieve en el segundo punto del apartado referente a formación de profesionales de la Carta de los Retablos de 2002¹⁸:

“... se pone de manifiesto la necesidad de formación continuada y reciclaje de profesionales que están actuando en la conservación en este campo del patrimonio [los retablos]. La falta de formación se refleja en intervenciones desafortunadas realizadas por personal no idóneo, problema especialmente generalizado en el ámbito de la retablistica. Una de las vías que hay que potenciar es la creación y mantenimiento de una red de comunicación entre especialistas que permita actualizar permanentemente la información”.

Debido, fundamentalmente, a labores de conservación y restauración llevadas a cabo sobre conjuntos retablisticos, dentro y fuera de España, en las últimas décadas se han ido descubriendo nuevos casos de brocado aplicado. Estos hallazgos han conllevado dos realidades.

La primera es que el uso del brocado aplicado no es tan excepcional o inusual como se creía en un principio¹⁹ (así lo corrobora su dispersión por España y

16. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

17. SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. Op. cit. p. 91. Y GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

18. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Op. cit. p. 46.

19. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996. p. 748.

Portugal²⁰), a pesar de seguir siendo un método muy sofisticado en la ornamentación de imaginería que denota la importancia de la obra puesto que, salvo excepciones, siempre se detecta en trabajos de gran riqueza artística²¹.

La segunda realidad del considerable aumento de nuevos ejemplares de brocado aplicado es el evidente interés por su estudio que el mismo ha impulsado. Sin duda alguna, esta motivación ha promovido en los últimos años más investigaciones, más conocimiento, más divulgación y más atención y cuidado en la intervención de cualquier obra susceptible de contener en su policromía este tipo de decoración. No obstante y tal y como mencionamos al principio, todavía hoy día es notable el desconocimiento existente sobre el tema.

En concreto, en el ámbito extranjero, la aproximación a una mejor comprensión del brocado aplicado parte de Mojmir S. Frinta autor de la primera publicación íntegramente sobre la técnica en 1963. A partir de esa fecha, diferentes autores han descrito y analizado ejemplos de la misma en retablos y esculturas, particularmente ubicados en Alemania y Países Bajos; lugares donde se plantea tuvo origen el brocado aplicado y donde, por consiguiente, más retablos de madera aparecen aún todavía con decoraciones aplicadas de brocados en relieve²².

En el ámbito nacional, es de obligada referencia la aportación que María Elena Gómez Moreno hace sobre la técnica en 1943²³ (veinte años antes que Frinta, aunque desde una perspectiva menos técnica que éste). Si bien es cierto que no se refiere a ella con el término de brocado aplicado y que presenta ciertas imprecisiones en su descripción, hay que admitir que, según la bibliografía especializada, es el primer testimonio escrito sobre la cuestión en nuestro país.

Gómez Moreno la denomina “técnica flamenca del grabado o de la cera” y la describe del modo siguiente:

“Las ropas van... decoradas con motivos imitando los brocados góticos;... se recubría el yeso con una capa de cera y sobre ella se grababa, dorando encima a la sisa, o sea con oro mate, ya que el procedimiento no permite el bruñido; esta técnica permitía primo-

20. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “El Retablo Mayor de la Catedral de Toledo. Estilo y policromía”. En: *Actas Jornadas Técnicas de Conservadores de Catedrales. Las Catedrales en España*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

21. EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. “Proceso de Restauración del Retablo Mayor del Santuario de la Encina”. En: BARRIO LOZA, J.A. (aut.); EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. (aut.). *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceñiega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. p. 50.

22. DARRAH, Josephine A. “White and Golden Tin Foil in Applied Relief Decoration: 1240-1530”. En: HERMENS, E. (ed.). *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Leiden, The Netherlands: De Prom and Archetype Publications, 1998. Col. Leids Kunsthistorisch Jaarboek. pp. 50, 61 y 62.

23. GÓMEZ MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid; 16. pp. 15-17.

res exquisitos. La cera, con el tiempo, se ha ennegrecido, oscureciendo también al oro, que ha tomado el aspecto de una pintura pardusca” [es muy posible que este oscurecimiento general de la superficie pictórica provenga principalmente de la lámina de estaño oxidada que al no identificarla la autora atribuye el ennegrecimiento al deterioro natural de la cera].

Hasta casi cincuenta años después de esta descripción, para ser más específicos, a partir de 1988, es cuando se comienza a estudiar con mayor frecuencia la técnica del brocado aplicado en España desde un punto de vista histórico y científico²⁴.

En el año 1988 coinciden dos significativos descubrimientos de la técnica en el País Vasco que ven la luz en dos publicaciones diferentes de 1991. Una versa sobre los motivos de brocado aplicado hallados en el retablo mayor de Santa María de Galdácano en Vizcaya²⁵ y la otra sobre la conservación y restauración del retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad en el Monasterio de Bidaurreta de Oñate en Guipúzcoa dedicando una sección al análisis de los brocados aplicados encontrados²⁶.

Debido a que en España a finales de la década de los ochenta los ejemplares de la técnica eran muy escasos así como su conocimiento, María de los Milagros Estrade Alda (autora de la publicación sobre el retablo de Galdácano) afirma que los vestigios de la misma son muy pocos. Esta afirmación unida a la falta de una inspección más profunda de otros retablos vizcaínos de la misma época y estilo que el de Galdácano, le impulsa a declarar al final de su artículo de 1991 que el retablo de Santa María de Galdácano es el único testimonio que perdura en Vizcaya del uso del brocado aplicado. A través del estudio de otras obras no sólo se ha derrumbado esta declaración, sino también se ha demostrado que los vestigios de la técnica que nos ocupa son mucho más numerosos que lo pensado en torno a 1990 (afirmación expuesta más arriba).

Estas aclaraciones han sido ante todo posibles por medio de las dos vías (materializadas en dos instituciones) que han proseguido con el estudio del brocado aplicado en nuestro país desde aproximadamente la década de los noventa hasta la actualidad.

Se trata, por un lado, del Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE), sito en Madrid, que a través del estudio de obras con brocado aplicado tratadas en los últimos años por el Instituto ha generado información específica sobre la cuestión.

24. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. Op. cit. p. 747.

25. ESTRADE ALDA, María de los Milagros. “El Brocado Aplicado, una técnica insólita empleada en el retablo de Santa María de Galdakao (Bizkaia)”. En: *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura y Turismo-Dirección de Patrimonio Histórico Artístico, 1991. pp. 126-136.

26. MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberritzea/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

Por otro lado, están los responsables del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava (Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute) y a su vez coordinadores del proyecto “Localización y Estudio de esculturas policromadas que presentan brocados aplicados” incluido dentro del Grupo Latino de Escultura Policromada²⁷ (en el que participan especialistas de España, Portugal, Italia y países latinoamericanos²⁸). Estos dos expertos en la materia han presentado ponencias en congresos y realizado publicaciones sobre el tema en España así como en Álava, han organizado cursos teórico-prácticos para la difusión del proceso de ejecución de la técnica y además han elaborado un registro de obras con brocado aplicado en España, la mayoría retablos y esculturas de madera.

Ateniéndonos a los datos aportados, todo parece indicar que el estudio y conocimiento de la técnica del brocado aplicado empezó a desarrollarse fuera de nuestras fronteras un cuarto de siglo antes. Esto explica su mayor difusión en el extranjero y el estado actual de la bibliografía sobre el tema.

La documentación encontrada y publicada al respecto, demuestra que el brocado aplicado está más estudiado en el resto de Europa que en nuestro país, partiendo de las fuentes tradicionales escritas (tratados de arte²⁹, ordenanzas de pintores y contratos de obra³⁰) y continuando con la bibliografía especializada de las últimas décadas (publicaciones en congresos, revistas, folletos, catálogos, boletines, informes o memorias de conservación y restauración)³¹. Tanto las unas como las otras se encuentran en su mayoría escritas en alemán, francés e inglés³².

A nivel histórico las publicaciones nacionales (de más reciente aparición que las extranjeras) tienden a reproducir los datos históricos aportados por las últimas:

27. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. Op. cit. p. 575. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. p. 331.

28. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. Op. cit. p. 747.

29. Según se expone en la sección I.3.1.1. del capítulo I, en *El Libro del Arte* de Cennino Cennini y el *Manuscrito de Tegernsee* o *Liber Illuministarius* de varios autores, no hay ningún indicio que confirme que las recetas que ambos tratados incluyen sobre la fabricación de relieves de estaño sean las utilizadas por los antiguos artesanos para la fabricación de motivos de brocado. En cualquier caso, sí se cree que el procedimiento de ejecución de estos últimos debe de ser muy similar al contenido en estos tratados, por lo que su estudio es importante para la comprensión de la técnica del brocado aplicado. Por este motivo y teniendo en cuenta la no existencia de otros tratados de arte antiguos específicos de la técnica en cuestión, estos dos recetarios citados se podrían considerar los únicos tratados relativos al brocado aplicado.

30. Documentación detallada sobre el proceso de elaboración del brocado aplicado y su forma de uso aparece en las ordenanzas de los gremios de pintores y en los contratos de obra de la segunda mitad del siglo XV de ciudades de países del norte y centro de Europa (Inglaterra, Bélgica, Francia y Alemania); precisamente las primeras zonas por donde se difunde y populariza la técnica que nos ocupa. Para más información acerca de estas fuentes antiguas consultar NADOLNY, Jilleen M. “The techniques and use of gilded relief decoration by northern European painters, c. 1200-1500”. Tesis doctoral. University of London, Courtauld Institute of Art, 2000, vol. I, p. 333 y 334.

31. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación”. Op. cit. p. 66.

32. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 68.

período de desarrollo, zonas geográficas de origen y difusión, autorías, obras destacadas que presentan brocados aplicados, técnicas decorativas a partir de las que se origina el brocado aplicado,...

A nivel técnico, en España, a pesar de los artículos en actas de congresos y revistas, destaca la cantidad de documentación inédita en informes que se encuentran archivados en los Servicios de Restauración de las Diputaciones Forales de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, los Institutos de Patrimonio Histórico y las empresas de Conservación y Restauración. Los contenidos, en todos ellos, se refieren a los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo en retablos y obras aisladas, dedicando, por lo general, un breve apartado a los ejemplos de brocado aplicado descubiertos en las superficies policromas. En tales casos, se estudia de forma genérica su técnica de ejecución y naturaleza material por medio de análisis de laboratorio y, en el supuesto de que los brocados aplicados hayan sido tratados (puesto que todavía en la actualidad existe un importante desconocimiento técnico y material sobre el brocado aplicado lo que complica su correcta intervención) y sólo en ocasiones, se incluyen los tratamientos y productos de conservación y restauración aplicados sobre los mismos.

En el ámbito internacional la bibliografía moderna especializada presenta dos modalidades. Por un lado, aquella que hace un breve repaso histórico y técnico del brocado aplicado y sus antecedentes y por otro lado, la que se centra en estudios (analíticos, fundamentalmente) realizados sobre los casos de brocado aplicado hallados en obras durante su proceso de conservación y restauración.

Siguiendo las indicaciones de las fuentes antiguas y actuales se han llevado a cabo diversas reproducciones de la técnica que han permitido acercarse de forma más real al proceso que hace unos cinco siglos los artesanos pintores empleaban en la elaboración de los motivos de brocado aplicado. Estas reproducciones son producto de investigaciones puntuales, nacionales e internacionales, que posteriormente son publicadas y también son el resultado de cursos teórico-prácticos sobre la materia³³.

En este último caso, los cursos a los que aludimos son tres en concreto en los que ha participado la investigadora responsable de este trabajo. El primero en 2001 en Sevilla, organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo de Andalucía (COLBAA) y titulado *Historia y Técnica de los brocados aplicados en la escultura en madera policromada. Desarrollo y evolución en España*. El segundo en 2003 en Donostia-San Sebastián, organizado por la Asociación de Conservadores y Restauradores de Gipuzkoa (ACR Gipuzkoa) con el título *El brocado aplicado. Aspectos históricos y técnicos*. Y el tercer curso

33. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". Op. cit. pp. 66 y 70.

en 2004 en Maastricht (Holanda), organizado por la Universidad de Verano de Ámsterdam-Maastricht bajo el título *Historic Painting Techniques in Tempera and Oil: textural effects and fabric imitations*.

Haciendo un repaso de los contenidos de los distintos tipos de estudios y publicaciones localizados sobre el tema que nos ocupa, podemos establecer que en su mayoría consisten en observaciones más o menos extensas sobre las características específicas de la técnica que son extraídas del análisis de ejemplos de brocado aplicado hallados con motivo de intervenciones de conservación y/o restauración.

Esta conclusión pone de manifiesto que antes del desarrollo de la tesis doctoral de la autora de este trabajo, ni por parte de las investigaciones extranjeras iniciadas en 1963 ni por parte de las nacionales que se interesan por la cuestión a partir de 1988, todavía en pleno siglo XXI no existía ni dentro ni fuera de nuestro país ningún trabajo global, profundo, estructurado, concluyente y con rigor científico que analizara el brocado aplicado desde una perspectiva histórica, estilística, técnica y material³⁴.

Estas deficiencias ya las apunta Myriam Serck-Dewaide en 1989³⁵ y 1990³⁶ y María José López González en 2000³⁷; justo diez años después de Serck-Dewaide, lo que no extraña teniendo presente la posterioridad con la que surgió el interés por el tema en España.

Ambas especialistas, a pesar de la diferencia de tiempo entre sus respectivas valoraciones, están de acuerdo en que es necesario un estudio sobre el brocado aplicado empleando una metodología sistemática y científica que permita, mediante el intercambio o difusión de la información obtenida entre restauradores de pintura y escultura, llegar a lograr un pleno conocimiento de la técnica pudiendo respetarla al ofrecer unos adecuados tratamientos de conservación y/o restauración³⁸.

Considerando el hecho de que España, desde el punto de vista de la geografía europea, es un país con un número muy elevado de obras de arte con presencia de brocado aplicado, Rodríguez López se propuso contribuir a completar esta laguna del conocimiento por medio de la investigación desarrollada en su tesis, de la cual es muestra el presente trabajo.

34. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 747 y 755.

35. SERCK-DEWAIDE, Myriam. "Décors en relief: Approche technologique et historique". Op. cit. p. 91.

36. SERCK-DEWAIDE, Myriam. "Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment". Op. cit. p. 40.

37. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

38. Myriam Serck-Dewaide, en su artículo de 1989, proporciona indicaciones precisas sobre el método de estudio que seguiría: elaboraría un inventario de obras con brocado aplicado del que se nutriría para conocer los motivos así como los tejidos que imitan, las dimensiones de las piezas, los materiales componentes de las mismas por medio de su análisis en laboratorio, etcétera. Con los resultados podría trazar la ubicación geográfica de diferentes prácticas de brocado aplicado y los talleres que las utilizaron llegando incluso a identificar artistas concretos.

El brocado aplicado en Guipúzcoa

En el territorio histórico de Guipúzcoa los diferentes estudios (publicados o no) acerca de los brocados aplicados localizados en obras de arte de esta región han estado siempre marcados por su descubrimiento, generalmente a raíz de trabajos de conservación y restauración y puntualmente con motivo de valoraciones históricas y de conservación para posibles futuras intervenciones.

Prueba de ello es la siguiente exposición de la evolución cronológica de los hallazgos de obras con brocado aplicado en Guipúzcoa y sus correspondientes referencias bibliográficas:

Primer hallazgo: 1988

Obra: Retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad, Monasterio de Bidaurreta, Oñate (1531-1533).

Referencia bibliográfica: MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberritzea/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

Segundo hallazgo: 1989-1996

Obra: Tríptico de San Antón, Parroquia de San Pedro, Zumaya (1510-1515).

Referencia bibliográfica: GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996, p. 750.

Tercer hallazgo: 1997-1998

Obra: Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen, Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería (1505-1510).

Referencia bibliográfica: BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 384.

Cuarto hallazgo: 1999

Obra: Retablo de La Piedad en la Capilla de la Piedad, Parroquia de San Miguel, Oñate (1535-1537).

Referencia bibliográfica: LATORRE ZUBIRI, Javier; PLANO EGUIZURAIN, Lourdes (Artelan Restauración, S.L.). “Informe de Restauración del Retablo de la Capilla de la Piedad en la Iglesia Parroquial de San Miguel en Oñate”. Informe inédito. San Sebastián: [s.n.], 2000. Informe técnico de conservación y restauración de la empresa Artelan Restauración, S.L.

Quinto hallazgo: 2001

Obra: Retablo de San Miguel, Parroquia de San Miguel, Alzaga (1530-1550, aprox.).

Referencia bibliográfica: LATORRE ZUBIRI, Javier; PLANO EGUIZURAIN, Lourdes (Artelan Restauración, S.L.). “Informe de Restauración del Retablo de San Miguel de Alzaga (Siglo XVI)”. Informe inédito. San Sebastián: [s.n.], 2003. Informe técnico de conservación y restauración de la empresa Artelan Restauración S.L.

Sexto hallazgo: 2007

Obra: Retablo de San Juan Bautista, Parroquia de San Miguel, Oñate (1530-1555, aprox.).

Referencia bibliográfica: RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Guipúzcoa”. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, 2009.

Como se observa, las obras en las que, hasta el presente, se tiene constancia conservan brocados aplicados en Guipúzcoa se limitan a retablos; exclusividad que no se repite en el resto de la Comunidad Autónoma Vasca (Vizcaya y Álava).

Además, Guipúzcoa, es la única de las tres provincias que contiene el menor número de obras (seis retablos) con esta técnica.

La ubicación de los seis conjuntos cubre toda la geografía del territorio guipuzcoano: los dos trípticos se sitúan en la costa –uno al noreste y otro al noroeste– y los cuatro retablos en el interior –tres al suroeste y uno al sureste–.

Tres de los seis retablos citados están declarados como Bien Cultural, calificados con la categoría de Monumento, según Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (Gobierno Vasco-Departamento de Cultura-Centro de Patrimonio Cultural Vasco)³⁹. Esta

39. Los tres retablos declarados como Bien Cultural con la categoría de Monumento son: el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (Rentería), el tríptico de San Antón (Zumaya) y el retablo de La Piedad (Oñate).

calificación denota el valor material y cultural general de este grupo de retablos con brocado aplicado.

Sin embargo, cabe destacar que de los tres retablos declarados como Bien Cultural tan sólo uno (el retablo de La Piedad) está restaurado, mientras que de los tres retablos no declarados como Bien Cultural dos están intervenidos (el retablo de La Santísima Trinidad en Oñate y el retablo de San Miguel en Alzaga).

Por su parte, el retablo de San Juan Bautista al inicio de la investigación desarrollada en la tesis se nos presenta como una obra por descubrir en lo que a brocado aplicado se refiere, ya que, aunque diversos especialistas de nuestro entorno geográfico siempre han creído que bajo su gruesa repolicromía existen decoraciones de la técnica que nos ocupa, esta hipótesis nunca ha sido corroborada (hasta que se ha llevado a cabo la presente investigación); entre otros motivos por requerir de un método de estudio sistemático que emplea recursos analíticos muy específicos.

Los dos trípticos (el de la Asunción-Coronación de la Virgen y el de San Antón) también contienen interrogantes en cuanto a su verdadera procedencia y lugar de ejecución. Cierta parte de la documentación consultada sobre los dos conjetura acerca de su origen extranjero, sobre todo en el caso del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen al que se le atribuye una procedencia flamenca. La bibliografía existente es historiográfica, por lo que sería conveniente una investigación científica que confirmara o negara estas suposiciones acercándonos así al verdadero lugar de origen de estas dos joyas del patrimonio artístico guipuzcoano.

En lo que concierne al conocimiento de los ejemplares de brocado aplicado en los seis retablos, no se ha localizado ningún estudio global ya sea desde el punto de vista histórico-artístico o técnico-material.

La documentación más abundante existente al respecto (y antes expuesta) es la incluida en los trabajos de conservación y restauración a los que se han sometido tres de los retablos. En ellos se dedica un breve apartado a los ejemplos descubiertos de brocado aplicado donde se incluye información genérica sobre la técnica e información específica sobre la/s técnica/s de ejecución y la naturaleza material de los casos hallados. Sin embargo, se trata siempre de una documentación incompleta y parcial que no abarca todos los motivos de brocado aplicado de cada retablo y que no aplica un sistema metodológico que resulte en una investigación profunda, estructurada, concluyente y con rigor científico.

Por medio de este trabajo se pretende acceder a un pleno conocimiento de las técnicas y los materiales de los brocados aplicados de los seis retablos guipuzcoanos y en concreto del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería. Asimismo, este corpus de documentación contribuirá a aclarar y completar interrogantes pendientes de comprobación.

Un trabajo de este tipo supone un avance importante en el camino hacia un mayor y mejor conocimiento de la técnica del brocado aplicado en Guipúzcoa, el País Vasco y España, en concreto y en Europa, en general.

Análisis del brocado aplicado a través de las fuentes documentales

Panorama artístico a finales del siglo XV y siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto

En torno a la segunda mitad del siglo XV la situación artística del territorio histórico del País Vasco está marcada por la importación de trípticos de carácter gótico procedentes de los antiguos Países Bajos meridionales donde los principales centros de producción de arte son Bruselas, Amberes y Malinas (en la actualidad Bruselas pertenece a la región de Bruselas mientras que Amberes y Malinas forman parte de la región de Flandes; estas dos regiones junto con una tercera constituyen el país de Bélgica). Esta continua introducción de trípticos en tierras vascas concluye con el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen ubicado en la iglesia parroquial de la Asunción de Santa María en la localidad guipuzcoana de Rentería [Figura 1]. Datado y, por lo tanto, importado en la primera década del siglo XVI se sitúa su origen probablemente en el entorno de la producción de los talleres de Bruselas que en breve se verían sustituidos por los de Amberes⁴⁰. La entrada de este tríptico se emplaza en la primera etapa artística del siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto.

El desarrollo del arte, y en especial la retabística e imaginería policromada, transcurre en el siglo XVI de forma paralela sin variaciones acusadas en la franja norte de la península. De este modo se distinguen tres etapas que aproximadamente se ajustan a los tres tercios del siglo⁴¹.

El primer tercio del siglo (1500-1530, aprox.) se ha definido con diferentes términos: tardogótico⁴², transición de las formas góticas a los rasgos clasicistas⁴³, transición del gótico al renacimiento⁴⁴ y pre-renacimiento⁴⁵. Todos ellos hacen alusión a las características propias que determinan este período; la pervivencia de las formas góticas del denominado estilo hispano-flamenco y los pri-

40. MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. Op. cit. pp. 129-133.

41. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. "Tipología del retablo del s. XVI en Guipúzcoa". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 310-311.

42. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 79.

43. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 314.

44. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II. p. 10.

45. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

meros indicios de tipo clasicista o renacentista⁴⁶. Se trata entonces de la última fase del arte gótico.

La importación de obras de arte de la etapa anterior (que sigue activa en el siglo XVI en Guipúzcoa⁴⁷, como queda latente en el tríptico de Rentería) abre poco a poco paso a la llegada y asentamiento de los propios artistas extranjeros. Éstos, por su lado, asimilan e introducen en su arte las formas plásticas locales y por otro lado, a su vez, los artistas nativos adquieren e interpretan las nuevas fórmulas introducidas por los primeros (de ahí el término de hispano-flamenco).

Esta asimilación e interpretación de los artistas locales se plasma en la elaboración de un tipo de retablo más abierto y elevado (en contra del modelo de un único cuerpo y cerrado del norte de Europa ejemplificado en el tríptico) al que ya se le puede denominar retablo. Los primeros indicios que abogan por una mayor verticalidad, incorporando varios pisos en cada calle, se detectan en la producción de los talleres de Amberes que paulatinamente van reemplazando a los de Bruselas en el siglo XVI. Esta novedad flamenca a la que se le confiere un tono local una vez penetra en la península se aprecia en el retablo de San Antón en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol ubicado en el municipio guipuzcoano costero de Zumaya [Figura 2]. Se trata de una obra muy interesante e ilustrativa de este cambio tipológico. Por un lado se conserva el modelo del tríptico en el empleo de las puertas laterales de cerramiento y por otro lado el nuevo modelo del retablo se observa en su estructura arquitectónica de cierta altura proporcionada por la inclusión de tres cuerpos en las calles laterales y dos cuerpos en la calle central suponiendo una diferencia (a favor de la altura) de más de un metro entre el alto y el ancho (en estado cerrado). Este tipo de retablo en tríptico es más propio de capillas particulares donde se opta por fórmulas más modestas⁴⁸.

El segundo tercio del siglo (1530-1563, aprox.) es conocido bajo diversos vocablos: primer renacimiento⁴⁹, plateresco⁵⁰, protorrenacentista⁵¹, expresivismo⁵² y renacimiento ornamentado⁵³. En el campo específico del retablo y la escultura este tercio del siglo XVI está marcado por la evolución de un estilo del romano hacia un manierismo expresivista y fantástico.

46. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 310-311.

47. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

48. MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. Op. cit. pp. 135-137.

49. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 183.

50. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 10.

51. FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 170.

52. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 314.

53. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

En este período la cornisa cantábrica y en especial el País Vasco y Guipúzcoa continúan recibiendo a artistas y modelos extranjeros del norte de Europa. En concreto provienen de la zona norte de Francia (Borgoña, Lorena, Normandía y Picardía) y fundamentalmente de Flandes (actualmente una región de Bélgica) y Brabante (en la actualidad una región repartida entre Bélgica y los Países Bajos). A estos artistas y modelos se les unen otros procedentes de otras regiones de la península entre los que destacan los burgaleses y los vallisoletanos.

Es por medio de todas estas corrientes artísticas que se introducen las formas clásicas del Renacimiento con una interpretación nórdica y paulatinamente local. Así llega el denominado estilo del romano consistente en una decoración plateresca⁵⁴ caracterizada por una abigarrada ornamentación de talla refinada con tipos caricaturescos, decoración a “candelieri” y medallones y otros motivos a la antigua. A medida se avanza en el segundo tercio del siglo se empiezan a apreciar las primeras pinceladas del manierismo expresivista y fantástico que toman forma en las cabezas de querubines alados, las figuras humanas de acentuada expresividad con cabellos y vestimentas de intrincados pliegues e intensas expresiones, las columnas clásicas de tercio inferior decorado y los arcos rebajados⁵⁵.

El tercer y último tercio del siglo (1563-1620, aprox.) recibe en las fuentes bibliográficas la denominación de: romanismo⁵⁶, manierismo⁵⁷, manierismo miguelangelesco⁵⁸ y Renacimiento desornamentado⁵⁹.

Tiene su origen en el Concilio de Trento de 1563 donde se definen los ideales que determinan el arte de este período. Toma fuerza y se instaura en la península en el último tercio del XVI extendiendo su influencia hasta bien entrado el siglo XVII en el caso concreto del País Vasco.

El objetivo principal de este nuevo estilo radica en la representación decorosa de Cristo, la Virgen y los santos⁶⁰. Para lograr tal propósito el artista se deja influir por el concepto italiano de la belleza serena y tranquila y crea un arte caracterizado por una mayor corrección en las formas y una técnica de ejecución más depurada y cuidada⁶¹. En definitiva, se trata de un modelo más serio y equilibrado en contraste con el estilo expresivista y recargado de la etapa anterior.

54. Se le confiere el término de plateresco porque recuerda a los dibujos menudos de platero. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 10.

55. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. pp. 183-187.

56. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 318. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. p. 205.

57. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 11.

58. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. p. 183.

59. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

60. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. pp. 183-203.

61. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 11.

Tipologías de retablo en el siglo XVI

Con respecto a la retablística propia de la época que nos ocupa en el territorio vasco y en particular en Guipúzcoa, un análisis específico de la misma nos permitirá conocer las diferentes tipologías de retablo así como los distintos tipos de policromía característicos de cada etapa artística y por extensión de cada tipología de retablo.

Para empezar con el estudio de la tipología de retablos nos situamos en el primer tercio del siglo XVI o, tal y como está recogido al principio, dentro de sus múltiples acepciones, el tardogótico. Los dos tipos de retablo característicos de este período son el retablo en tríptico y otras tipologías de transición. Ejemplo del primero es el retablo en tríptico de San Antón en Zumaya [Figura 2]. Una representación del segundo modelo es el retablo de la Asunción-Coronación de la Virgen ubicado en Rentería [Figura 1]. Éste, sin embargo, también está considerado como tríptico al que le faltarían sus puertas laterales de cerramiento.

Ambas tipologías se caracterizan principalmente por una mazonería y una ornamentación góticas (ejemplificada en las cresterías y chambranas) y, según el caso, por una tendencia más o menos lograda hacia una claridad en la composición por medio de la simplificación del número de escenas y la ordenación algo más clara de las mismas⁶². En concreto, los trípticos son más anchos que altos, siendo algunos de ellos casi cuadrados. Sus pequeñas dimensiones junto con las puertas de cerramiento se deben a su carácter transportable privado para facilitar su desplazamiento y evitar su deterioro dado que la mayor parte de estas obras son importadas de los antiguos Países Bajos meridionales. Las puertas también tienen que ver con la posibilidad de cerrar el retablo en determinadas épocas litúrgicas. El principal destino de los trípticos son las capillas funerarias, los oratorios privados, las capillas de ayuntamientos, los conventos y los hospitales⁶³.

Durante el segundo tercio de la centuria o, como algunos especialistas denominan, primer Renacimiento, se distinguen tres tipos de retablo.

El primer tipo es el retablo de casillero representado por el retablo de La Piedad en la capilla de La Piedad de la iglesia de San Miguel Arcángel en Oñate [Figura 3], el retablo de La Santísima Trinidad en la iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta también en Oñate [Figura 4] y el retablo de San Miguel en la iglesia de San Miguel Arcángel en Alzaga [Figura 5]. El aspecto más característico del retablo de casillero y, por lo tanto, de estos tres retablos mencionados, es su compartimentación vertical y horizontal en calles y cuerpos respectivamente, donde las cajas o espacios resultantes son más anchos en la calle central que destaca en altura con respecto a las calles laterales por estar rematada con ático.

62. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 312-314.

63. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 51 y 57.



Figura 1. Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen.



Figura 2. Tríptico de San Antón.



Figura 3. Retablo de La Piedad.



Figura 4. Retablo de La Santísima Trinidad.

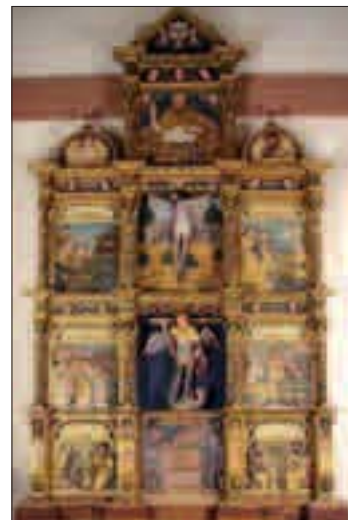


Figura 5. Retablo de San Miguel.

La segunda tipología es el retablo de entrecalles que es una derivación del retablo de casillero. Se distingue de este último en la utilización de calles más estrechas o entrecalles que sirven para contener principalmente series de santos o apóstoles. Con esto se consigue una clarificación espacial a la vez que una jerarquización temática evidente. Estos aspectos se aprecian en el retablo de la capilla de la Universidad de Sancti Spiritus en Oñate, un perfecto exponente de retablo de entrecalles.

Por último, el tercer tipo es el retablo en arco de triunfo, así denominado porque su estructura recuerda al monumento conmemorativo referido. Su mazonería suele estar compuesta por un banco, tres calles, siendo las calles laterales más estrechas y divididas en dos o tres cuerpos y la central más ancha y dispuesta en un único cuerpo y un ático que cierra la calle central lo que le confiere protagonismo. El conjunto que mejor representa este modelo es el mausoleo en mármol del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola situado en la capilla de La Piedad de la iglesia de San Miguel Arcángel en Oñate⁶⁴.

Componentes generales, aunque no siempre presentes, a la retablística del primer Renacimiento son los guardapolvos, el frontón único de remate, los tímpanos curvos, las conchas, las hornacinas aveneradas y los flameros⁶⁵.

En el transcurso del último tercio del siglo o, también llamado, romanismo, hay que señalar que frente a la importancia de este período artístico en el País Vasco y en especial en Guipúzcoa, esta última región posee escasos conjuntos retablísticos de entidad. En contraste, estos últimos proliferan durante los primeros años del siglo siguiente cuando todavía sigue imponiéndose el estilo romanista. Sin embargo, y a pesar de los retablos puntuales de importancia en tierras guipuzcoanas, es en estos años finales del XVI cuando se ensamblan las primeras grandes máquinas de arquitectura en la historia del retablo⁶⁶.

La tipología que encontramos en esta época repite dos modelos del período anterior, a saber: el retablo de entrecalles y el retablo en arco de triunfo. Ejemplo del primero es el retablo mayor de la iglesia de San Vicente en San Sebastián. Representación del segundo tipo es el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en Zumaya⁶⁷.

En definitiva, son fundamentalmente cinco los tipos de retablo característicos del siglo XVI en concreto en la zona de Guipúzcoa: el retablo en tríptico, otras tipologías de transición, el retablo de casillero, el retablo de entrecalles y el retablo en arco de triunfo. Dentro de esta variedad es el retablo de casillero el más típico o común.

64. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 313-317.

65. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 187.

66. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 205.

67. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 318-319.

La policromía retabística del siglo XVI

La policromía que decora la superficie de toda esta variedad de retablos se ajusta, aunque con ciertas variaciones en la extensión de los períodos, a la clasificación artística en tres etapas definida en páginas previas.

La primera etapa del tardogótico, correspondiente al primer tercio del siglo, está marcada por una pintura hispano-flamenca que se desarrolla entre 1500 y 1525. Se caracteriza por el bicromatismo azul (azurita en fondos) - oro (lámina de oro en volúmenes de imágenes) que Proske denomina la “norma hispana de la policromía”. Como era propio en la época, son los artistas nativos de la península hispánica quienes asimilan e interpretan los procedimientos introducidos por los artistas foráneos desembocando en ramas artísticas distintas como en este caso el bicromatismo azul-oro. Es por esta interpretación local que esta combinación cromática recibe el nombre de “norma hispana”.

Otras características son el empleo del rojo, el verde oscuro y la plata corlada en los fondos, así como las primeras carnaciones al aceite con sutiles matizaciones. Mención aparte merece, por su relevancia en el presente estudio, la técnica del brocado aplicado que igualmente se identifica en fondos y vestimentas de obras de este período⁶⁸ [Figura 6].

Claros exponentes de esta pintura son los retablos de la Asunción-Coronación de la Virgen en Rentería [Figura 1] y San Antón en Zumaya [Figura 2].

Durante el primer Renacimiento que transcurre en el segundo tercio del siglo, se impone la llamada pintura del romano que abarca desde 1525 hasta 1575. La fase final de este estilo pictórico deriva hacia un manierismo fantástico que aproximadamente se extiende de 1555 a 1575.

Comenzando por la pintura del romano se trata de un arte a la antigua cuyo origen radica en un deseo de emular la antigüedad y los sepulcros florentinos de mármol. Los materiales y técnicas específicos de la pintura del romano se resumen en: el dorado de grandes superficies con oro (de más de veintitrés quilates) bruñido; los bicromatismos oro-azul oscuro, oro-carmin y en obras puntuales oro-blanco; la técnica del esgrafiado en fondos, hornacinas y cenefas donde el oro se convierte en la figura y el azul, rojo o blanco en el fondo; la carnación mate al aceite; y la técnica de imitación textil del brocado aplicado [Figura 7].

Desde el punto de vista de la temática, predominan los diseños geométricos como rombos, círculos y ajedrezados⁶⁹; las primeras labores ornamentales

68. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. p. 86. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. pp. 333-335.

69. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Nuevos datos sobre el retablo de la Piedad”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (aut.); MARTIARENA LASA, X. (aut.). Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula: Historia eta Zaharberritzea/Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: Historia y Restauración. Donosita-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa-Dirección General de Cultura, 2006. p. 28.



Figura 6. Brocado aplicado en fondo y vestimenta (del personaje sentado). Tríptico de San Antón.



Figura 7. Brocado aplicado en vestimenta de la Virgen. Retablo de La Santísima Trinidad.

repetitivas conocidas como “ordenanzas de grutescos”; y los motivos arqueológicos a base de roleos, delfines, candelabros y jarrones.

Representaciones deslumbrantes de este tipo de pintura se localizan en Oñate, cuna del Renacimiento guipuzcoano. Así podemos citar el retablo de La Piedad en la capilla del mismo nombre [Figura 3] y el retablo de La Santísima Trinidad en el monasterio de Bidaurreta⁷⁰ [Figura 4].

La fase pictórica conocida bajo el nombre de manierismo fantástico consiste en una renovación en técnica y repertorio temático. Técnicamente prevalece el estofado a punta de pincel. Temáticamente surgen los grutescos compuestos de una colección de motivos de fantasía considerada como el más amplio muestrario temático de todo el siglo XVI. Estos grutescos incorporan hermes, medias figuras aladas, seres andróginos, jóvenes con capacetes sobre la cabeza, máscaras foliáceas con turbantes y plumíferos, dragones, animales fantásticos, aves, temas

70. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 86-87. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. p. 337.

marinos, jinetes, diversas metamorfosis siempre vegetalizadas, cartelas correiformes, telas colgantes, cornucopias, morescos, eros-thanatos, calaveras, arreos militares, flameros, caballos y figuras foliáceas, variadas composiciones grotescas y otros. Su fuente de inspiración son los grabados franceses y flamencos. Todo este despliegue de fantasías se refleja en el retablo de la capilla de la Universidad de Sancti Spiritus en Oñate⁷¹.

La etapa final que coincide con el tercer tercio de la centuria, conocida entre otras designaciones como romanismo, se caracteriza por una pintura del natural o pintura de la cosa viva también conocida como policromía contrarreformista. Entra en vigor aproximadamente en 1580 cuando se ponen en práctica las disposiciones resultantes del Concilio de Trento celebrado en 1563. Su uso se prolonga hasta 1675.

Las disposiciones trentinas se encargan de depurar y simplificar los motivos ornamentales de la etapa pictórica anterior. La pintura de este período y, sobre todo, la enmarcada en las dos últimas décadas del XVI, a nivel técnico y material se distingue por el empleo del dorado mate; las carnaciones mixtas; y el estofado a punta de pincel a base del juego tri-cromático del carmín fino, el azul ceniza y el verde montaña. A nivel temático se reduce el repertorio de motivos predominando las combinaciones obtenidas de la trilogía de rameados, niños y aves.

A medida se avanza en el siglo XVII va adquiriendo protagonismo la imitación textil de brocados y damascos con adornos de joyas y perlas a la vez que se van generalizando las carnaciones mates.

Un reducido número de retablos ejecutados en los años finales del siglo XVI reciben a continuación su complemento policromo. Uno de estos casos es el retablo mayor de San Pedro en Zumaya. Sin embargo, lo más común es que no sea hasta las primeras décadas de la centuria siguiente que las tallas sean policromadas. Esto se aprecia en los más destacados retablos del romanismo guipuzcoano, como en el previamente nombrado retablo mayor de San Vicente de San Sebastián. Por otro lado, una gran cantidad de obras retablísticas ejecutadas en el siglo XVII tuvieron que aguardar hasta mediados del siglo XVIII para ser revestidos pictóricamente⁷².

71. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. p. 87. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". Op. cit. p. 337.

72. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. pp. 88-89. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". Op. cit. pp. 339-341.

Mecenas y artesanos de retablos

En el transcurso de la evolución del arte en la historia siempre ha ocupado un lugar muy importante el mecenazgo. Así pues sucede en tierras vascas en la época que nos ocupa. Concretamente, en el siglo XVI tanto la nobleza laica como la eclesiástica se convierten en los mecenas del nuevo estilo renacentista.

Destacan las familias cortesanas de nombre vasco, como la familia guipuzcoana de los Idiáquez. Otras personalidades que fueron decisivas en la introducción de las renovadas corrientes artísticas del Renacimiento en Guipúzcoa son Juan López de Lazarraga, Secretario y Contador de los Reyes Católicos y albacea de Isabel, y Rodrigo Mercado de Zuazola, Consejero Real y obispo de Mallorca y de Ávila. Ambos originarios de la localidad de Oñate. Juan López de Lazarraga funda el convento de clarisas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta junto con sus capillas y retablos. Rodrigo Mercado de Zuazola patrocina la construcción de su capilla funeraria conocida como capilla de La Piedad en la iglesia de San Miguel Arcángel dentro de la que sobresalen el retablo y la reja de cerramiento. También financia, si cabe aún más importante que su propia capilla, la Universidad de Sancti Spiritus que resulta la primera universidad de todo el territorio vasco⁷³. Las notabilísimas aportaciones de estos dos mecenas permiten erigir a Oñate como foco artístico de entidad de la zona, fundamentalmente en lo escultórico, convirtiéndolo en la cuna del Renacimiento guipuzcoano⁷⁴.

Como bien se ha señalado con anterioridad, a lo largo del primer tercio del siglo XVI se produce una entrada masiva de artistas extranjeros que eligen el País Vasco como lugar de asentamiento de su residencia y taller de trabajo. Algunos de estos maestros que trabajan los retablos en Guipúzcoa son Juan de París, Antonio Pigmel, Juan de Gante, Felipe de Borgoña y Luis de Orleans⁷⁵. En el segundo tercio del siglo prosigue la llegada de nuevos artistas del norte de Europa como es el caso del escultor de procedencia francesa, Pierres Picart y el taller de los Beaugrant, familia originaria de Lorena aunque procedente de Bruselas. Dos importantes escultores locales que ejecutan retablos en la región guipuzcoana son Andrés de Araoz y Juan de Ayala⁷⁶. El último tercio del siglo en tierras vascas adquiere un protagonismo en la península a través de la figura del escultor guipuzcoano Juan de Anchieta y de sus más destacados discípulos; Ambrosio de Bengoechea, en Guipúzcoa, Lope de Larrea, en Álava, y Martín Ruiz de Zubiate, en Vizcaya⁷⁷.

73. FORNELLS ANGELATS, Montserrat. Op. cit. pp. 167-170.

74. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. Op. cit. pp. 159-160.

75. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 15.

76. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315. Y CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 311. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 191.

77. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 183 y 205.

Mientras que los escultores se encargan de la talla del retablo, los pintores llevan a cabo la decoración pictórica⁷⁸. A diferencia de lo que ocurre con los escultores, tan sólo en ocasiones puntuales se asocia un pintor con obra⁷⁹. Este hecho se ve claramente reflejado en la retablística del siglo XVI en el País Vasco.

Los talleres de pintura de la zona desempeñan tres tipos diferentes de labores pictóricas: 1. pintura de caballete o lienzos y pintura de tabla, 2. dorado y policromado de tallas y retablos y 3. pinceladura mural (grisalla, a veces combinada con colores, al temple sobre muro)⁸⁰. En ocasiones son familias que instituyéndose como talleres de pintura se dedican sobre todo a realizar labores de dorado y estofado de retablos, especialidad que se transforma con el tiempo en una tradición⁸¹. Es en la región de Guipúzcoa donde abundan las dinastías de pintores que se transmiten de generación en generación los secretos del oficio hasta entrado el siglo XVII. Algunas de estas familias guipuzcoanas son la de los Olazarán, la de los Breheville o Brevilla y la de los Elexalde o Elizalde. Otra dinastía de pintores a subrayar es la de los Oñate, establecida en Vitoria.

También existen maestros del pincel como Andrés de Olabarrieta, Gracián de Rivera, Pablo de Urrutia y Antonio de Oleaga, todos ellos vecinos de Guipúzcoa. Se tiene constancia de que existen colaboraciones entre los diferentes pintores, ya sean nativos o extranjeros ubicados en la zona⁸².

Encaje histórico-artístico de la técnica del brocado aplicado

Contexto histórico-artístico

El origen del brocado aplicado tiene lugar entre 1415 y 1430 principalmente en el territorio de Alemania desde donde se difunde a partir de mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVI por gran parte de Europa, donde se incluye España.

En esos años España estaba constituida por tres reinos cristianos con tradiciones culturales distintas. El reino de Aragón –formado por Aragón, Cataluña, Valencia y las Islas Baleares– que sentía predilección por los países mediterráneos tanto para los aspectos comerciales como para los culturales. El reino de Castilla –compuesto por Castilla la Vieja y la Nueva, León, Galicia, Asturias, las Provincias Vasca, Extremadura y Andalucía– que mantenía contactos con algunos países

78. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

79. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. p. 86.

80. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 73, 90, 93 y 94. Y CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. Op. cit. p. 165.

81. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

82. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 78 y 84.

norte europeos como el norte de Francia, Inglaterra y Flandes. Y por último el reino de Navarra que tenía sus propias tradiciones⁸³.

Es el reino de Castilla, dentro del que se incluye la comunidad vasca, el que muestra una inclinación y preferencia por todo lo procedente del norte de Europa, en especial de Flandes, una región de la Bélgica actual que durante los siglos XV y XVI disfrutó de dos de los más poderosos centros de producción de arte y comercio situados en los puertos de Brujas y Amberes. No es de extrañar, por lo tanto, que atraídos por su prosperidad e importancia tanto artística como comercial la nobleza, el alto clero, los ricos mercaderes y los grandes banqueros extranjeros se establecieron en estas ciudades.

El tipo de arte que los primitivos flamencos creaban se caracterizaba por una temática que representaba los acontecimientos cotidianos de la vida diaria. Esto se observa en la reproducción que hacían de los innumerables elementos y detalles tomados del natural los cuales se preocupaban de copiar con increíble verismo y minuciosidad hasta el punto de parecer tan reales como la misma escena que estaban pintando⁸⁴. Reflejo de este realismo cotidiano era la imitación de los textiles brocados de la época que predominaban en las vestimentas y los accesorios de un alto porcentaje de la sociedad, en los paramentos litúrgicos y en los numerosos objetos de los hogares. Para tal fin emplearon una de las más laboriosas y realistas decoraciones pictóricas; la técnica en relieve del brocado aplicado, con la que cubrieron multitud de pinturas y esculturas. En suma, este interés por el realismo responde al período de máximo refinamiento que la pintura sufrió a lo largo de los siglos XV y XVI.

Paralelamente a este gusto castellano por lo norteño tuvo lugar la afición aragonesa por lo mediterráneo. De este modo, se dieron cita en nuestro país dos modelos artísticos dispares. Por un lado, las obras procedentes de Flandes y otras zonas de Europa del norte eran transportadas por mercaderes castellanos con el resultado de un predominio del estilo flamenco en el reino de Castilla. Por otro lado, el arte importado fundamentalmente de Italia era introducido por comerciantes aragoneses, catalanes, valencianos y mallorquines desembocando en un arte con fuertes influencias italianas dentro del reino de Aragón⁸⁵.

Estos dos estilos no sólo convivieron dentro de la península ibérica, sino en general en la pintura europea de los siglos XV y XVI, debido a que por entonces tanto Flandes como Italia se habían erigido como los dos grandes focos artísticos del continente con criterios estéticos y técnicos bien diferenciados y muy influyentes.

83. BERG SOBRÉ, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989. p. 10.

84. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1980. Tomo I. pp. 26, 27.

85. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón". Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 380.

España, estéticamente, entregada desde el siglo XIII a la tradición nórdica del gótico, durante el siglo XV y comienzos del siglo XVI continuó mirando más hacia el norte, a Flandes en concreto, que a la vecina península de Italia. El afán de nuestro país y en especial el de Castilla por lo flamenco dio lugar al denominado estilo “hispano-flamenco” o más apropiadamente designado estilo “castellano-flamenco” que fue asimilado como el modo castellano propio de proceder en el policromado de retablos desde la mitad del siglo XV hasta el principio del siglo XVI.

El gusto castellano por el modelo artístico flamenco frente al italiano, que acabaría triunfando más adelante, responde a muchas razones de variada tipología: artística, religiosa, comercial y política.

Motivaciones artísticas

En cuanto a las motivaciones artísticas está la superioridad de los procedimientos y técnicas empleados por los artistas flamencos y la altísima calidad conseguida en las obras realizadas por los pintores de sus diversas escuelas locales. Esta circunstancia, como bien se mencionó antes, es extensible a toda la pintura europea de la época lo que se constata en su influjo más o menos intenso en el arte que se practicaba en Francia, Alemania, Portugal e incluso Italia.

Berg Sobré aporta más datos acerca de las razones por las que el modelo artístico de Flandes transformó el modelo entonces existente en Castilla. Sostiene la teoría de que la nueva corriente pictórica flamenca se impuso con un fuerte impacto sobre el estilo pictórico castellano debido a que Castilla en el siglo XV no disfrutaba de un estilo de policromado de retablos definido⁸⁶.

Motivaciones religiosas

Respecto a las razones religiosas, tanto el carácter devoto como el sentido religioso de la pintura de los primitivos flamencos conectaron perfectamente con la sensibilidad del español medio de la época. Esta coincidencia en la corriente espiritual de ambos territorios se halla en las peregrinaciones a Santiago de Compostela a través del Camino de Santiago, ya que mientras que a lo largo de toda la Edad Media este peregrinaje alcanzó una enorme popularidad en las regiones del norte de España, los tribunales de justicia flamencos lo imponían como sanción expiatoria para la remisión de penas de sus delincuentes. Asimismo, este profundo sentir religioso en la sociedad española, que encuentra su reflejo en el arte flamenco, se ve incrementado con el momento histórico que vivía nuestro país con la empresa de la Reconquista y la lucha contra el infiel en un deseo de alcanzar la unidad territorial y religiosa.

86. BERG SOBÉRÉ, Judith. Op. cit. pp. 244, 245.

Motivaciones comerciales

El aspecto comercial es si no el más determinante uno de los más determinantes en el éxito del modelo pictórico flamenco en la zona de Castilla. Es evidente que los intereses económicos permiten establecer contactos comerciales que a su vez contribuyen a crear relaciones culturales con interesantes derivaciones artísticas.

Las relaciones comerciales entre el norte de Europa y la península ibérica son ya muy activas desde el siglo XIII intensificándose en los siglos siguientes. De esta forma en el siglo XV el entonces gran puerto de Brujas extendió su tráfico hacia las costas del golfo de Vizcaya y los puertos del Cantábrico, favoreciendo el comercio entre los dos países. Como es sabido, los puertos cantábricos pertenecían a la diócesis burgalesa cuya sede episcopal era una de las más ricas de la península y del reino de Castilla. La constitución de esta vía marítima superó a la ruta terrestre, la del Camino de Santiago, en la formación de un Burgos mercantil. Por consiguiente, los puertos vascos de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa, entre los que destaca Bilbao que con su ría llegó a ser el puerto más activo de Burgos, se convirtieron en piezas clave del discurrir del comercio castellano.

Por esos años las ciudades de Europa del norte tenían una intensa vida mercantil e industrial que atraía a los más elevados, poderosos y ricos estamentos sociales. Esto supuso el comercio más importante para los puertos de la cornisa cantábrica de nuestro país.

A través de estos puntos estratégicos abiertos al mar eran exportados al puerto brujense, en los siglos XIII y XIV principalmente, una amplia representación de los productos castellanos siendo los más abundantes la lana (que encuentra su principal mercado en la industria textil flamenca⁸⁷), el cuero, la peletería, el mineral de hierro y el de mercurio, el grano, el aceite, la miel y la legumbre. Este surtido repertorio de materias primas era pagado por la próspera ciudad de Flandes con manufacturas y obras de arte que desde el norte de la península ibérica eran transportados hasta Burgos.

La excelente organización productiva y comercial basada en el amplio y frecuente intercambio que enriquecía a ambas partes, debió de causar un incremento en el número de talleres y trabajadores en los dos territorios⁸⁸. Semejante florecimiento desencadenó que a comienzos del siglo XV se incrementara de forma muy notable la compra de lana española y en la segunda mitad las exportaciones castellanas a Brujas superaran a las de todas las demás naciones. Esta estrecha relación mercantil con España hizo que el puerto brujense desempeñara un papel de primer orden en la evolución de los mercados internacionales sirviendo de enlace entre Oriente y Occidente y de intermediario entre los pueblos germánicos y los latinos. La excelente posición comercial de la ciudad de Brujas permitió que ésta mantuviera

87. BERG SOBRÉ, Judith. Op. cit. p. 244.

88. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. pp. 379, 380.

su prestigio el cual había empezado a decaer debido a la creciente prosperidad del puerto de Amberes que, al finalizar el siglo, pasó a ocupar el primer puesto.

El comercio del puerto de Amberes en el siglo XVI se puede entender como una continuación del comercio brujense de la centuria predecesora, aunque con ciertas distinciones. Por ejemplo, el mayor impulso mercantil ya no procede solamente del Mediterráneo y de Oriente, sino que empieza a llegar de la América recién descubierta. La pintura se convirtió en una de las más importantes industrias del comercio amberino que provocó un intenso movimiento mercantil al favorecer la creación de un mercado de cuadros que captó a compradores y artistas.

En definitiva, los intereses económicos de Flandes, por un lado y de Castilla, por otro, fueron los que impulsaron el establecimiento de unas fuertes relaciones comerciales entre ambos puntos geográficos proporcionándoles todas aquellas materias que individualmente no eran capaces de obtener. Así, en el caso de España, uno de estos beneficios materiales fue al arte flamenco, un bien cada vez máspreciado no sólo dentro de nuestras fronteras sino dentro de todo el continente europeo.

Motivaciones políticas

La política es otro motivo que sin duda influyó en el gusto castellano por el modelo artístico practicado en la región flamenca. Las directrices políticas seguidas estaban continuamente en íntima conexión con nuestras relaciones artísticas, económicas-comerciales y religiosas-espirituales con Flandes. Se puede decir que a fines del siglo XV el aspecto concreto de la política matrimonial de los Reyes Católicos estuvo dirigido a estrechar lazos entre las Casas de Aragón-Castilla y Austria-Borgoña cuyo fin último era intensificar los contactos entre ambas zonas geográficas⁸⁹.

Difusión del estilo artístico flamenco en la península ibérica

Durante los siglos XV y XVI, el ambiente tan refinado y económicamente fuerte que se creó en Flandes, sobre todo en las ciudades de Brujas y Amberes, propició la aparición de un mecenazgo con una importancia sin precedentes. La nobleza, las autoridades municipales, los mercaderes, los banqueros, el clero, las cofradías religiosas y las corporaciones gremiales de florentinos, milaneses, genoveses, venecianos, catalanes, castellanos, vascos y portugueses se constituyeron en protectores de las artes. Muestra puntual de ello son las pruebas documentales conservadas que atestiguan que la historia de la estancia de mercaderes españoles en Brujas se remonta al siglo XIII.

Los artistas, atraídos por este nuevo elenco de clientes, se establecieron en estos territorios flamencos en los que se vieron favorecidos con

89. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 11, 26, 30-34.

importantes encargos. Los pintores realizaban tanto altares y trípticos, con destino al ornamento de capillas y locales de reunión, como cuadros, de dimensiones más modestas donde se representaban temas de devoción y retratos aptos para la decoración de residencias y domicilios particulares. Siempre, todas sus obras, impregnadas de ese extremado realismo tan característico de la pintura creada dentro del entorno flamenco.

El triunfo del estilo pictórico practicado en Flandes no sólo quedó recluido a esta región del norte de Europa. Ya hemos expuesto cómo diferentes motivos lo transformaron en el modelo artístico a seguir en la península ibérica. Hasta el punto que era identificado como signo de prestigio al considerarse un producto de lujo que proclamaba el elevado estatus socioeconómico de su poseedor⁹⁰. En consecuencia, la Iglesia así como las clases altas de la población española junto con la familia real se convirtieron en los máximos clientes de los maestros flamencos⁹¹. Este entusiasmo por este tipo de arte se manifiesta en las extensas colecciones de trípticos y pinturas de estilo flamenco diseminados por la geografía de nuestro país y en concreto por la de Castilla⁹².

Según se ha apuntado en páginas previas, la forma de entrada de las primeras obras de arte flamenco en España fue la ruta comercial de intercambio de mercancías establecida entre el puerto de Brujas y los puertos del Cantábrico español. Mientras Castilla exportaba sus productos, Flandes hacía lo mismo con sus propios artículos entre los que se contaban las piezas de arte. Las obras flamencas más antiguas que atravesaron nuestras fronteras datan de finales del siglo XIV. Son las pioneras de un fenómeno que tuvo su época de mayor esplendor en el siglo XV y que perduró hasta bien entrado el siglo XVI –igual que ocurrió en el caso puntual del País Vasco–.

Fundamentalmente eran dos las modalidades de llegada del arte flamenco a nuestras tierras. La primera era por encargo directo del comprador quien bien en persona bien por medio de un delegado hacía una petición a un taller o artista para que elaborara una pieza de arte con unas características específicas. La segunda modalidad era sin encargo previo, es decir, pinturas y trípticos eran traídos por comerciantes flamencos a través de oficinas comerciales (que ellos mismos establecían en la península ibérica) desde donde se procedía a su posterior venta en las zonas donde se ubicaban estas oficinas. Son varias las obras que llegaron hasta el País Vasco por medio de las dos modalidades descritas.

Atendiendo a la información aportada más arriba, una vez que las obras importadas alcanzaban los puertos del Cantábrico –entre los que sobresalían los vascos y

90. SÁENZ PASCUAL, Raquel. "El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 159.

91. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 11, 26, 32.

92. BERG SOBRE, Judith. Op. cit. p. 244.

en especial el de Bilbao— eran conducidas a los mercados de la diócesis burgalesa, salvo aquéllas previamente concertadas en cuyo caso eran transportadas directamente a sus propietarios. Los estudios demuestran que el área de difusión de estas piezas por Castilla no muestra un predominio de la costa, sino precisamente de todo el área que comunicaba el Cantábrico con estos centros mercantiles ubicados en Burgos y Medina del Campo. Aquí se ponían en venta libre las manufacturas traídas de Flandes. En el mercado de Medina del Campo se incluían además de obras de arte de pequeño formato, telas de brocado⁹³.

Por lo tanto, durante el período de tiempo que el arte flamenco que tuvo lugar en nuestro país fue el resultado del proceso de importación, se mantuvo un cierto equilibrio entre el número de obras ubicadas en localidades costeras y las que viajaron hasta el interior⁹⁴. Esto mismo sucede en el País Vasco donde se ha observado una diferencia entre la tipología de obra importada a la costa y la importada al interior. Esta diferencia radica en que las piezas de mayor tamaño, en concreto, los retablos (importados), se localizan sobre todo en las áreas costeras y en especial en la costa guipuzcoana y en contraposición las piezas de menor formato (pinturas en general) abundan en los municipios del interior, de Álava principalmente⁹⁵. En cierto modo esto es comprensible teniendo en cuenta el mayor grado de complicación que entonces implicaba el traslado de obras de grandes dimensiones, por lo que no es de extrañar que se optara por reducir su movimiento emplazándolas en localidades cercanas a los puertos de entrada y que a cambio fueran las obras de tamaño más manejable las que se transportaran a zonas más alejadas de la costa.

La importación de las obras de los pintores flamencos penetró no sólo en Castilla sino también, aunque en menor medida, en todo el ámbito nacional⁹⁶, como sucedió en todo el reino de Aragón tal y como explicamos antes. Esta misma afirmación es apoyada por el historiador del arte Harold E. Wethey quien declara que Cataluña parece que fue menos devota de la tradición flamenca que Castilla⁹⁷.

A finales del siglo XV y especialmente a lo largo del siglo XVI el modo pictórico característico de Flandes se abrió paso en España —y también en el territorio vasco— con la llegada y asentamiento de artistas extranjeros provenientes de países de Europa del norte. Como contrapartida, la importación de obras flamencas sufrió un importante descenso.

93. DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). “Brocado aplicado. Nuevas aportaciones”. En: *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca: Andrés Escalera Ureña y María del Carmen Pérez García, 1994, p. 284.

94. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. pp. 375, 379, 380.

95. SÁENZ PASCUAL, Raquel. Op. cit. pp. 157, 159.

96. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. p. 11.

97. WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series, p. 6.

Esta entrada masiva de artistas foráneos tuvo lugar entre la segunda y la sexta décadas del siglo XVI mientras reinaba Carlos de Austria (o Habsburgo) que fue Rey de España como Carlos I y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico con el nombre de Carlos V. Su mandato estrechó el vínculo ya existente entre la península ibérica y el centro y norte de Europa gracias a la apertura de fronteras y las exenciones fiscales. Estas circunstancias junto con la afluencia de oro americano a nuestro país y la huida de las guerras de religión vigentes en algunos países europeos fueron las causantes de la intensificación de esta corriente inmigratoria⁹⁸.

De este modo la mayoría de los artistas procedían de Italia, Alemania, pero sobre todo, de Flandes y del norte de Francia. En general se trataba de escultores, policromadores y pintores que terminaban afincándose en nuestras tierras, principalmente de Castilla⁹⁹. Dentro del territorio castellano hubo artistas que eligieron la zona del País Vasco como lugar de residencia y taller. En concreto se asentaron en puntos de la geografía de la costa vasca como Bilbao y San Sebastián, así como en otras localidades, donde con el tiempo fundaron colonias de artistas de diferente procedencia¹⁰⁰.

Los maestros norteños no se limitaron a ejecutar su propio arte, sino que se adaptaron a los gustos hispanos. Asimismo, frente al éxito entre la clientela española del estilo pictórico flamenco –primero, a través de la importación de obras flamencas y segundo, a través de la inmigración de los propios pintores extranjeros¹⁰¹–, los artistas autóctonos sintieron el deseo de imitar este nuevo arte. No obstante, la mayoría de los pintores españoles no siguieron el modelo flamenco de una forma mimética, sino que combinaron el estilo de las escuelas norte europeas con su particular concepción estética. En resumen, no se limitaron a realizar simples copias sino que crearon un estilo nuevo, de fuerte personalidad, al que se conoce con el nombre de hispano-flamenco. Esta novedosa moda pictórica se advirtió con mayor intensidad en Castilla más que en ninguna otra parte de la península, debido a que, como hemos repetido en variadas ocasiones, es en el reino castellano donde la influencia flamenca tuvo una repercusión más importante¹⁰².

Al contrario que sucedió a lo largo de la época de importación de obras de arte flamenco, desde que fueron los propios artistas los que vinieron a nuestro país se rompió ese equilibrio entre el número de obras ubicadas en la costa y en el interior. Como es lógico, fueron los grandes centros eclesiásticos y productivos del interior los que acapararon la mayor parte de los recién llegados artistas y por lo tanto, de su producción¹⁰³.

98. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 185.
 99. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 751. Y BERG SOBRE, Judith. Op. cit. p. 244.
 100. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". Op. cit. p. 77.
 101. WETHEY, Harold Edwin. Op. cit. p. 4.
 102. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 34, 35.
 103. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. p. 380.

Difusión del brocado aplicado en la península ibérica

La técnica decorativa en relieve del brocado aplicado originaria y primeramente empleada en los países de Europa del norte hacia las primeras décadas del siglo XV, coincide pues plenamente con los motivos de aceptación y las vías de entrada en nuestro país del modelo artístico flamenco.

Por consiguiente, el brocado aplicado, en un principio y sobre todo durante el siglo XV, tomó contacto con la península ibérica a través de la importación de obras de arte. Ya a partir del cambio de centuria fueron los propios artistas extranjeros los que afincados en tierras españolas la pusieron en práctica. Paulatinamente y de forma paralela, los pintores autóctonos fueron asimilando e interpretando de acuerdo a su estilo pictórico este tipo de decoración el cual fueron incorporando en el proceso creativo de sus propias obras.

Al igual que el arte flamenco, esta técnica tridimensional fue principalmente del gusto castellano. Esto significa que su centro receptor más importante fue el territorio de Castilla y en concreto Burgos, entre otras razones, por tratarse de una de las localidades más ricas de toda la península ibérica en aquella época. Es decir, gran parte de las obras importadas así como de los artistas foráneos inmigrantes fueron absorbidos por esta ciudad que funcionó como foco de irradiación del modelo pictórico flamenco y, por supuesto, del brocado aplicado. De modo que desde Burgos se difundieron con fuerza estos nuevos recursos estéticos por toda Castilla alcanzando también las zonas del Cantábrico como el País Vasco¹⁰⁴.

Talleres y artesanos en la península ibérica con especial atención a los que actuaron en el País Vasco

En el siglo XV se crearon en Burgos unos talleres de escultura y pintura que se convirtieron en modelo y guía de la producción artística hasta bien entrado el siglo XVI.

En general, gran parte de las obras escultóricas (retablos fundamentalmente) de este período en nuestro país no están bien documentadas lo que se traduce en grandes lagunas en las atribuciones de la parte escultórica y pictórica. De los pocos ejemplos que conservan su documentación original, la gran mayoría sólo dejan constancia de los escultores y no de los policromadores y sólo una minoría incluyen ambas autorías. En este último caso y en especial en las piezas datadas en el siglo XV, coinciden (como es de esperar atendiendo al estilo artístico flamenco predominante en la época en Castilla) escultores de origen norte europeo y policromadores de la misma procedencia.

104. BARRIO LOZA, J.A.; EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. p. 6, 50. Y GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 751.

Esta misma falta de información la encontramos cuando nos enfrentamos al estudio de los pintores que practicaron la técnica del brocado aplicado dentro de la península ibérica. Como ya se ha comentado, un grupo importante de estos artífices provenía del extranjero.

Entre los artistas que aparecen documentados en retablos con brocado aplicado emplazados fuera del País Vasco, se encuentran: Diego de la Cruz, León Picardo, Juan de Borgoña, Francisco de Espinosa, Alonso de Salamanca y Jacome de Lobeo.

Los policromadores que emplearon motivos de brocado aplicado para decorar algunos de los retablos ubicados dentro del País Vasco son: Diego de Torres, Juan García de Crisal, Chordón, Andrés de Espinosa y Juan Martínez de Olazarán. Probablemente también: Lope Lorenzo y Martín Ochoa de Irazábal¹⁰⁵.

Analizando estos dos grupos de pintores y teniendo presente la escasez de datos antes mencionada, se puede avanzar que hubo un predominio de pintores locales en el territorio vasco en contraposición a la supremacía de los pintores norte europeos que atraídos principalmente por la riqueza de Burgos acapararon sobre todo las regiones del interior de la península.

Terminología y construcción del brocado aplicado

Terminología en otros idiomas

Con motivo de las diferentes publicaciones en varias lenguas realizadas sobre la técnica decorativa del brocado aplicado, creemos necesario incluir una relación lo más extensa posible de aquellos vocablos con los que se designa esta técnica.

La mayor parte de la bibliografía existente se encuentra escrita en cinco idiomas fundamentalmente: inglés, alemán, francés, español y holandés. Por consiguiente, la terminología con la que la técnica en cuestión aparece denominada es la que se detalla a continuación¹⁰⁶.

105. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "El "brocado aplicado", una técnica de policromía centroeuropea en Álava". Op. cit. pp. 416-418. Y GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. pp. 748-754.

106. Los términos que se mencionan se extraen de las siguientes referencias bibliográficas:
DARRAH, Josephine A. Op. cit. pp. 49-50.
ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. p. 86.
GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "The conservation and restoration of the polychrome sculpture in Álava. The main altarpiece of San Vicente de Arana and the bust-reliquaries of the Church of San Miguel de Vitoria". En: Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge. 11-13 November 1999. Dresden: Hochschule für Bildende Kunst, 1999. p. 86.
GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 68.
JACOBS, Lynn F. Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing. United Kingdom: Cambridge University Press Editions, 1998. p. 82.
NADOLNY, Jilleen M. "The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal: technical and stylistic context". En: MASSING, A. (ed.). The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting. Great Britain: The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge and Harvey Miller Publishers, 2003. p. 183.

En inglés las publicaciones se refieren a ella con los siguientes nombres: appliqué relief, applied brocade, relief brocade, appliqué relief brocade, appliqué relief brokad, brocade application, pressed brocade, press brocade, wax appliqué, tin-relief textile.

En alemán se emplean los siguientes términos: prebrokate, pressbrokate, pressbrokat, pressbrokat applicationen, pressbrokat-application, brokatapplicationen.

En francés se le designa: brocade appliqué, brocart appliqué.

En español son dos los vocablos que se emplean: brocado aplicado, brocado de aplicación.

En holandés (oficialmente neerlandés) se le denomina con un único término: press brocaat.

Proceso de ejecución

El brocado aplicado es una técnica de decoración policroma de ejecución laboriosa que imita los brocados de tejidos en hilos de oro o plata. Consiste en reproducir mecánicamente a través de matrices, lámina de estaño y masas de relleno los motivos en relieve fuera del objeto que una vez recortados son aplicados sobre éste pudiendo estar en ocasiones dorados y pintados. De ahí el término “brocado aplicado”.

El proceso de ejecución del brocado aplicado con lámina de estaño es el que se describe a continuación.

En primer lugar, se graba el motivo deseado sobre una plancha de madera o metal. Esta plancha a la que se denomina matriz sirve para reproducir el motivo tantas veces como se desea. Hasta el momento no se ha encontrado ninguna matriz original que pueda despejar las dudas respecto a su naturaleza material¹⁰⁷ [Figura 8].

Posteriormente se coloca sobre la matriz una o varias láminas de estaño cubiertas por estopa humedecida previamente que actúa como material de amortiguación. Sobre ésta se ejerce presión de forma homogénea con un mazo de madera o similar para imprimir en negativo en el estaño las incisiones realizadas en la matriz [Figura 9].

Para conservar el relieve, por la parte posterior de la lámina de estaño (una vez retirada la estopa) [Figura 10] se aplica una masa de relleno, también llamada masa de impresión, que penetra en los huecos de las incisiones de la lámina de estaño. El procedimiento consiste en calentar la masa y aplicarla posteriormente

107. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 72.



Figura 8. Matriz de plomo. Práctica realizada en 2001, Sevilla.



Figura 9. Impresión de la matriz en la lámina de estaño (esta última aparece recubriendo la matriz). Se utiliza un mazo de goma y como material amortiguador papel tissue plegado. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

con brocha o espátula rellenando tan sólo los huecos de las incisiones. La aplicación de ésta tiene fundamentalmente dos funciones: en primer lugar conservar el relieve grabado y en segundo lugar facilitar la separación de la lámina de estaño de la matriz evitando que la primera se rompa. Esta masa de relleno puede ser de naturaleza lipídica o proteínica. En el caso de masa de tipo grasa o lipídica, suele estar compuesta principalmente de cera mezclada con miel, resina o aceite de linaza, y en ocasiones un bajo porcentaje de pigmentos [Figura 11]. En el caso de las de tipo magro o proteínicas, son a base de una cola proteínica y carbonato cálcico, en ocasiones emulsionada con aceite y pigmentada¹⁰⁸.

Una vez seca la masa se separa la lámina de estaño de la matriz y se recorta en función de su uso posterior como motivo yuxtapuesto [Figura 12] o suelto [Figura 13]. Los brocados, por lo general, se adhieren sobre la obra utilizando un adhesivo a menudo de cola proteínica, aceite y resina con o sin adición de pigmentos o se adhieren con la propia corla mordiente que cubre la superficie a decorar [Figura 14 y 15].

108. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 73.



Figura 10. Impresión, en negativo, en la lámina de estaño del dibujo inciso en la matriz. Práctica realizada en 2004, Maastricht.



Figura 11. Aplicación en caliente de una masa de relleno de cera-resina sobre el estampado en negativo de la lámina de estaño. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 12. Recorte de un brocado a yuxtaponer. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 13. Recorte de un brocado a ir suelto extraído de una pieza primeramente destinada a ir yuxtapuesta. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 14. Aplicaciones aleatorias de brocados sueltos. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

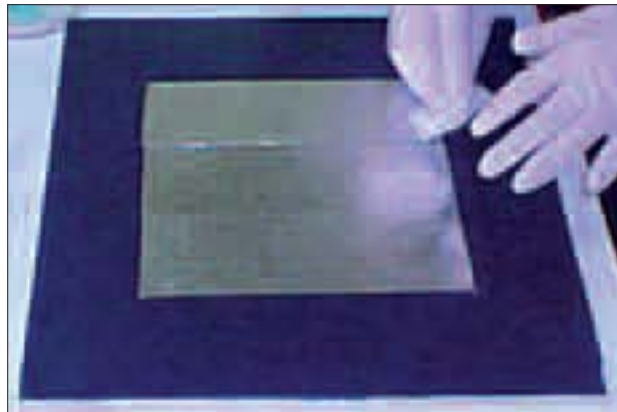


Figura 15. Aplicación yuxtapuesta de brocados. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 16. Proceso de dorado de brocados aplicados sueltos. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 17. Coloreado con corladura azul de las zonas planas de dos brocados aplicados yuxtapuestos. Práctica realizada en 2004, Maastricht.

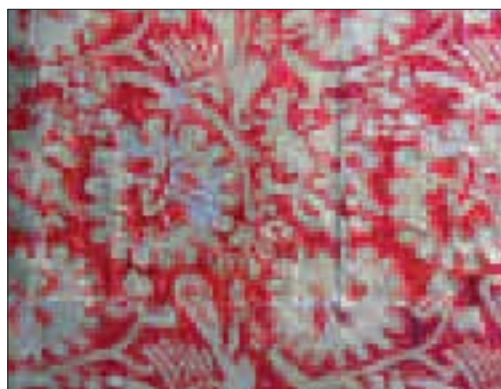


Figura 18. Superficie de brocados aplicados yuxtapuestos. La decoración a base de lámina de oro y corladura roja ha tenido lugar después de la aplicación de las piezas permitiendo disimular los defectos de ensamblaje. Práctica realizada en 2004, Maastricht.

Finalmente, a la superficie de la lámina de estaño se le aplicaba algún tipo de acabado policromo. Normalmente se doran con lámina de oro al mixtión puesto que esta técnica no acepta el bruñido, ya que destruiría los relieves del brocado [Figura 16]. El componente principal de los mixtiones es el aceite y a veces la resina, en ambos casos con presencia de pigmento. Las zonas lisas sin relieve y ya doradas se coloreaban con corlas (de color rojo a base de laca de rubia o de color verde a base de resinato de cobre o verdigris) o colores opacos (como azules compuestos de azurita, blancos a base de blanco de plomo o negros obtenidos a partir de negro de carbón) para destacar los brocados dorados en relieve [Figura 17 y 18].

En resumen, el proceso de ejecución de esta técnica se puede condensar en los siguientes pasos:

1. Grabado de la matriz
2. Colocación de la lámina de estaño sobre la matriz
3. Impresión, mediante presión, de la matriz en la lámina de estaño
4. Relleno de los huecos con un material semilíquido
5. Separación de la lámina de estaño de la matriz
6. Recorte de los motivos de brocado
7. Adhesión de los motivos sobre la obra
8. Dorado y policromado del brocado aplicado (opcional)

Asimismo, los estratos característicos de la técnica del brocado aplicado son los siguientes [Figura 19]:

1. Preparación
2. Imprimación o base de color
3. Adhesivo
4. Masa de relleno
5. Lámina de estaño
6. Mixtión
7. Lámina de oro
8. Pintura opaca y/o corladura

Tipologías y temáticas

Existen, a saber, dos tipologías de brocados: sueltos y yuxtapuestos.

Los motivos continuos o yuxtapuestos son motivos de forma rectangular o cuadrangular colocados uno junto al otro sin ninguna separación entre ellos creando una decoración uniforme. El objetivo es simular una superficie forrada con un tejido continuo y homogéneo.

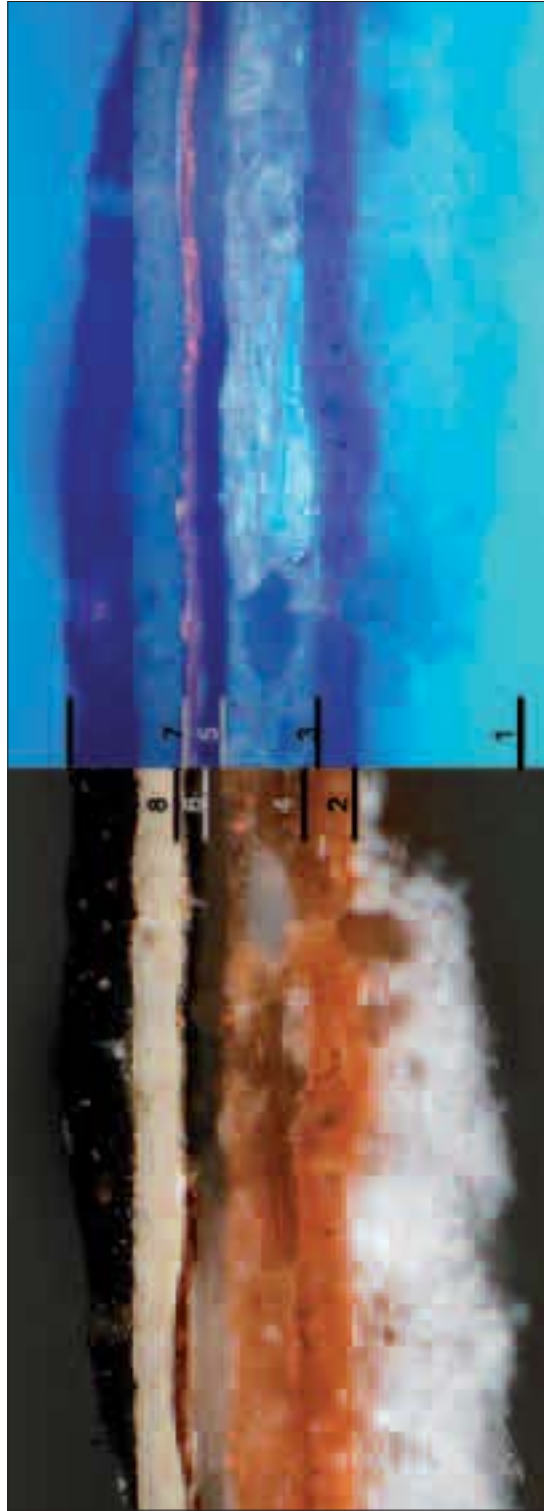


Figura 19. Estructura estratigráfica de un brocado aplicado (perteneciente al retablo de La Santísima Trinidad, Oñate, Guipúzcoa: (izda.) en luz normal; (dcha.) en luz ultravioleta). Los números de la imagen se corresponden con los estratos característicos de la técnica del brocado aplicado: 1 Preparación; 2 Imprimación o base de color; 3 Adhesivo (fina capa traslúcida en ultravioleta); 4 Masa de relleno; 5 Lámina de estaño; 6 Mixtión; 7 Lámina de oro; 8 Pintura opaca y/o coriadura.

Los diseños más comunes son los vegetales formados por hojas, flores y en ocasiones frutos organizados en torno a un eje simétrico [Figura 20] o formando composiciones irregulares. También se observan motivos vegetales geometrizados y de tipo vegetal-animal, siendo dentro de este último grupo los denominados “candelieri” los que ofrecen diseños más complicados [Figura 21]. Raramente se encuentran letras entre los temas vegetales¹⁰⁹. Puntualmente se han encontrado brocados yuxtapuestos con dibujos geométricos¹¹⁰.

Los motivos sueltos o aislados son elementos que se colocan de forma arbitraria sobre áreas puntuales de la superficie a decorar de la obra pudiendo repetir el mismo diseño o combinando varios. Suelen imitar los brocados sobrepuestos a los tejidos¹¹¹.

Los temas más habituales son los vegetales adoptando formas de hojas o flores más o menos sencillas [Figura 22] o dibujando granadas [Figura 23] y follaje. El modelo animal más repetido es el águila, en ocasiones bicéfala¹¹². Otra figura descubierta con frecuencia es la estrella¹¹³.

En ocasiones, los motivos sueltos son motivos parciales, es decir, recortes de motivos yuxtapuestos que se encuentran dentro del mismo retablo.

Aplicación de los patrones de estudio al tríptico de Rentería

Descripción del marco geográfico de estudio

La tesis doctoral de Rodríguez López se centró en el análisis de todas las obras del Patrimonio Histórico-Artístico de Guipúzcoa que presentan brocado aplicado en sus estratos pictóricos. Éstas son las siguientes:

1. Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería (1505-1510).
2. Tríptico de San Antón en la Parroquia de San Pedro, Zumaya (1510-1515).
3. Retablo de La Piedad en la Capilla de la Piedad en la Parroquia de San Miguel, Oñate (1535-1537).
4. Retablo de San Juan Bautista en la Parroquia de San Miguel, Oñate (1530-1555, aprox.).

109. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. Op. cit. pp. 576, 577.

110. BALLESTREM, Agnes. Op. cit. p. 42.

111. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

112. BALLESTREM, Agnes. “Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVIe siècle”. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. 1967/1968. vol. X. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique. pp. 42, 45.

113. DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). Op. cit. pp. 284, 285.



Figura 20. Motivo vegetal de brocado aplicado yuxtapuesto en el retablo de La Santísima Trinidad: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 21. Motivo candelieri de brocado aplicado yuxtapuesto en el tríptico de San Antón: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 22. Motivo vegetal de brocado aplicado suelto en el retablo de La Piedad: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 23. Motivo vegetal de brocado aplicado suelto en el manto de la escultura de Santa Catalina de Alejandría (Museo Bellas Artes, Bilbao): (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.

5. Retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad en el Monasterio de Bidaurreta, Oñate (1531-1533).
6. Retablo de San Miguel en la Parroquia de San Miguel, Alzaga (1530-1550, aprox.).

Localidades y parroquias seleccionadas

La finalidad de este apartado es aportar una breve descripción de las zonas de emplazamiento de los seis retablos que ayuden al lector en la contextualización global del tema objeto de estudio.

Rentería. Parroquia de la Asunción de Santa María

Para comenzar nos detendremos en Rentería y su iglesia parroquial de la Asunción de Santa María donde se encuentra el primer retablo a abordar en la investigación, el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen.

Rentería (en euskera Errenteria) es un municipio situado en el cuadrante nororiental de Guipúzcoa a 7 km. de San Sebastián y a 10 de la frontera con Francia. El término municipal tiene una superficie de 31 km². Limita al norte con Lezo, al oeste con Hernani, Astigarraga y el barrio donostiarra de Alza, al sur y sureste con las localidades navarras de Arano y Goizueta respectivamente, al este con Oyarzun y al nor-noroeste con la bahía de Pasajes. Pertenece a la comarca de San Sebastián, junto con los municipios de Oyarzun, Pasajes y Lezo. Su población ronda los 40000 habitantes y es la tercera localidad más poblada de Guipúzcoa, tras San Sebastián e Irún. Rentería pertenecía al término de Oyarzun hasta que, en 1320, recibió el título de Villa y adoptó el nombre de Villanueva de Oiarso para después cambiarlo por el de Rentería, ya que en este lugar se recaudaban las rentas reales. Actualmente Rentería es una villa muy industrializada, en la que destacan las actividades metalúrgicas, textiles y alimenticias, entre otras.

Las primeras referencias sobre la parroquia de la Asunción de Santa María datan del siglo XIV y hacen alusión a su función civil donde los habitantes de la villa se reunían al no disponer de otro edificio expresamente diseñado para tal finalidad. En 1512, como consecuencia de la invasión de las tropas francesas que combatían a favor de Navarra contra Fernando el Católico, arden la villa y la iglesia. Este hecho provoca que tanto la una como la otra se reconstruyeran en el siglo XVI. En concreto, las obras de la parroquia se iniciaron en 1523 y continuaron hasta 1573, por lo que el edificio resultante de tres naves con bóvedas de crucería es lo que hoy contemplamos. Otra serie de reformas a destacar fueron las llevadas a cabo por el Padre Ayestarán entre 1913 y 1924 que, aunque de menor envergadura que las realizadas en el siglo XVI, afectaron al aspecto del conjunto de la iglesia.

Zumaya



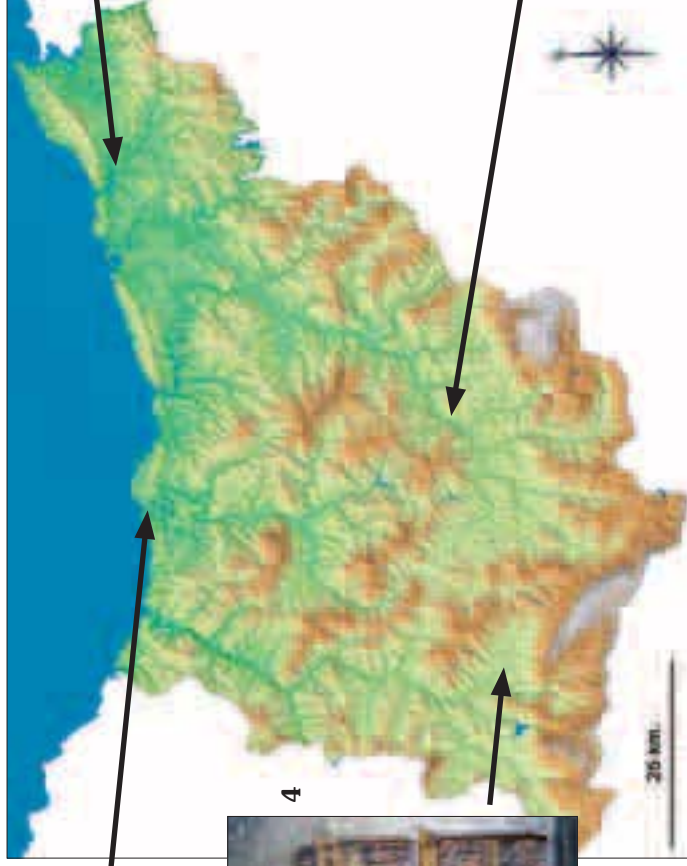
2

Rentería



1

Localización de los seis retablos en Guipúzcoa



4

Oñate



3



Alzaga



6



5

Zumaya. Parroquia de San Pedro

La siguiente localidad y parroquia son Zumaya y la parroquia de San Pedro, en la que se encuentra el tríptico de San Antón.

Zumaya (en euskera Zumaia) está situada en la costa guipuzcoana, a orillas del mar y de la bahía donde confluyen los ríos Urola y Narrondo. Al norte limita con el mar Cantábrico, al oeste nos encontramos con Elorriaga, Itziar y Deva, al sur con las dos Arroas, con Ibañarieta y con Cestona y al este con el barrio de Askizu. Está ubicada a 30 km. de San Sebastián en la comarca de Urola Costa. La población de Zumaya ronda los 9100 habitantes de los que la mayoría se concentra en el núcleo urbano, existiendo barrios dispersos tanto dentro como fuera del centro de la localidad. Su origen se remonta al medievo cuando los habitantes dispersados por el valle de Sehatz, cansados de sufrir continuos ataques de piratería y pillaje, decidieron fortificar un núcleo urbano desde donde pudieran defenderse contra el enemigo. El lugar que eligieron fue Zumaya por su amplitud, su situación estratégica y su contacto directo con el mar. La villa como tal no se constituyó jurídicamente hasta 1347 con el título de Villa de Villagrana de Zumaya. En el presente, Zumaya se caracteriza por las empresas modestas y acordes con las nuevas tendencias económicas del mercado.

La parroquia de San Pedro de Zumaya está vinculada a la iglesia de Santa María, documentada en el siglo XIII. Esta última, tras la fundación de la villa en 1347, fue transformada en una iglesia-fortaleza debido al carácter defensivo con el que se creó el nuevo municipio, momento en el que su nombre se transformó en el de iglesia de San Pedro. La arquitectura del edificio, por lo tanto, data de los siglos XIV, XV y XVI. Contrasta el aspecto defensivo, volumétrico y sobrio del exterior con torre medieval a los pies y el interior dominado por un gran espacio constituido por una sola nave coronada con bóveda de crucería y una cabecera poligonal cubierta por medio de una bóveda estrellada. Como hemos señalado, el tríptico de San Antón se ubica dentro de esta iglesia. Dado que en éste se conjugan la escultura y la pintura, consideramos importante mencionar que el estudio del retablo se centra en la parte escultórica porque es donde se localizan los ejemplos de brocado aplicado.

Oñate. Parroquia de San Miguel

La tercera localidad contemplada es Oñate donde se encuentran tres (la mitad) de los retablos a tratar: el retablo de la Piedad, el retablo de San Juan Bautista y el retablo de La Santísima Trinidad. Los dos primeros están ubicados en la parroquia de San Miguel Arcángel y el tercero en el monasterio de Bidaurreta.

Oñate (en euskera Oñati) es un municipio de la comarca guipuzcoana del Alto Deva situada a 68 km. de San Sebastián. Con 10700 habitantes y una extensión de 107,31 km². es el pueblo más extenso de Guipúzcoa. Al norte hace frontera con Bergara y Anzuola, al oeste con Arrasate-Mondragon y Aretxabaleta, al sur con los territorios históricos de Álava y al este con el pueblo de Legazpi. Enclavada en el corazón de la Euskadi peninsular, ocupa un hermoso valle rodeado por verdes montañas, menos por el sur, dominado por el monte de

piedra caliza del Aloña. Parece que éste es el origen de su nombre, ya que significa lugar con abundantes colinas. Los señores y luego Condes de Oñate fueron los amos de la villa desde el año 1149 hasta 1845, año en que se integró en Guipúzcoa. Está considerada la localidad más monumental del territorio histórico de Guipúzcoa. Hoy día la industria es el mayor sector económico del pueblo, a la que le siguen los servicios y, después, el sector primario (agricultura).

La iglesia de San Miguel Arcángel es un templo de estilo gótico tardío, resultado de las aportaciones de generaciones. El edificio en su origen fue un templo de una sola nave, la del Rosario, erigido en el siglo XIII como lugar de entierro de los Condes de Oñate, patronos de la parroquia. En el siglo XV, con el impulso patrocinador de los últimos, se añadieron otras dos naves, también góticas, la central más alta y sujeta por arbotantes. En ese mismo siglo también se construyó la cripta, para al igual que la capilla del Rosario sirviera de sepulcro de los condes de la villa. En el XVI se construyó por encargo del fundador de la Universidad Sancti Spiritus, el obispo oñatiarra Rodrigo Mercado de Zuazola, el claustro, gótico-flamígero, con una cuarta nave de conexión. Asimismo, se levantó el púlpito renacentista y se edificó la capilla de la Piedad con su retablo plateresco. Este último espacio sería el mausoleo del obispo. Al siglo XVIII corresponden la portada principal y el retablo mayor, de estilo barroco, así como el arco del coro. Sin abandonar el siglo, se añadió el último elemento, la torre, de traza ya neoclásica. En el interior de esta parroquia, concretamente en la cuarta y última nave financiada por Rodrigo Mercado de Zuazola, se ubica el retablo de San Juan Bautista. Es muy importante precisar que a pesar de que está compuesto por dos retablos diferentes y teniendo presente que siempre se ha conocido con la configuración actual, no se hace ninguna distinción y todo el conjunto retablístico se somete a análisis en la tesis.

Oñate. Monasterio de Bidaurreta

El monasterio de Bidaurreta es un convento de monjas Clarisas Franciscanas consistente en dos piezas principales: la iglesia y el claustro. El convento fue fundado en 1510 por Juan López de Lazarraga, secretario y contador mayor de los Reyes Católicos de Castilla, y su esposa Juana de Gamboa, para servirles de sepultura. Confluyen en el edificio tres estilos. El gótico isabelino se refleja en el exterior decorado con escudos de los Reyes Católicos. El renacentista está presente en el austero sepulcro de los fundadores y el retablo plateresco de La Santísima Trinidad. Finalmente, el estilo mudéjar se aprecia en el claustro y el artesonado del refectorio que forman parte de la clausura. La iglesia es de planta de cruz latina, de una sola nave y de bóvedas de crucería rematadas por los escudos de los fundadores y el de las cinco llagas del Salvador.

Alzaga. Parroquia de San Miguel

El municipio que cierra la investigación es Alzaga, lugar en el que se localiza la parroquia de San Miguel Arcángel que contiene el último de los retablos a estudiar, el retablo de San Miguel.

Alzaga (en euskera Altzaga) es un pequeño municipio rural de 2,53 km². y 150 habitantes, siendo la penúltima población de Guipúzcoa con menor población. Se sitúa en la parte centro-sur de la provincia dentro de la comarca del Goierri. Limita al norte con Legorreta, al oeste con Isasondo y Arama, al sur con Zaldibia y al este con Baliarrain y Gaínza. La capital provincial, San Sebastián, se sitúa a 41 km. El tradicional núcleo del municipio es el barrio del Camino Alzaga (Altzaga Bidea), a 279 metros de altitud, compuesto por una agrupación de caseríos en torno al ayuntamiento y a la iglesia parroquial de San Miguel. En la parte alta del pueblo, a 450 metros de altitud, está el barrio de Altzagarate con su notable ermita de Nuestra Señora de Altzagarate. La tradición cuenta que el núcleo original del pueblo se encontraba en este barrio, en torno a la ermita que habría sido por tanto la iglesia parroquial original. Según fuentes documentales, la trayectoria de Alzaga ha estado unida a la de las localidades de alrededor. Ya en 1399 era una población que dependía de la villa de Villafranca de Oria (actual Ordizia), el único municipio del entorno. Esta dependencia prosiguió hasta que se instituyó con el título de Villa en 1615. Ese mismo año se unió a Isasondo, Arama, Gaínza, Legorreta y Zaldibia formando La Unión del río Oria que se disolvió en 1815. En 1967 se incorporó a Isasondo debido a su falta de recursos hasta que recientemente, en 1991, recuperó sus facultades municipales. En la actualidad, la mayor parte de la población se desplaza a las localidades vecinas situadas a corta distancia a trabajar en los centros industriales y urbanos. Mientras, la minoría de los habitantes trabaja dentro de la misma localidad en labores agrícolas.

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel y la ermita de Altzagarate, se conocen documentadas desde el siglo XVI. Hay quien supone que la ermita fue el primer centro religioso de la población. La iglesia de San Miguel debió ampliarse, al igual que la mayoría de iglesias de Guipúzcoa, en el siglo XVI. El edificio es de una sola nave con atrio alrededor y portada de arco de medio punto.

Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (1505-1510) en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería

Los seis conjuntos retablisticos citados se estudiaron in situ, es decir, en sus emplazamientos originales (iglesias) y, posteriormente, las muestras pictóricas de brocado aplicadas extraídas de los seis retablos se analizaron en el laboratorio para conocer en profundidad su composición técnica y material. Para llevar a cabo un estudio tan minucioso se elaboró un protocolo de actuación compuesto de diversas fichas de análisis.

El resultado final fue un elevado número de fichas que se incluyen en la tesis de Rodríguez López.

Dado que el presente trabajo se centra en el tríptico de Rentería se aportan exclusivamente las fichas correspondientes al mismo.

Ficha del retablo

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. NOMBRE: Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen

1.2. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I

1.3. UBICACIÓN DEL RETABLO

- Provincia: Guipúzcoa
- Localidad: Rentería
- Dirección: Herriko Enparantza, s/n. 20100
- Inmueble: Parroquia de la Asunción de Santa María

Ubicación dentro del edificio: Capilla de Las Ánimas o de La Asunción. En el primer tramo del lateral izquierdo mirando el altar

Orientación: Noreste

1.4. PROPIETARIO: Parroquia Santa María de la Asunción y Coronación de la Virgen

1.5. CALIFICACIÓN: Bien Cultural con la categoría de monumento según Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco



Ubicación geográfica.



Localización del inmueble



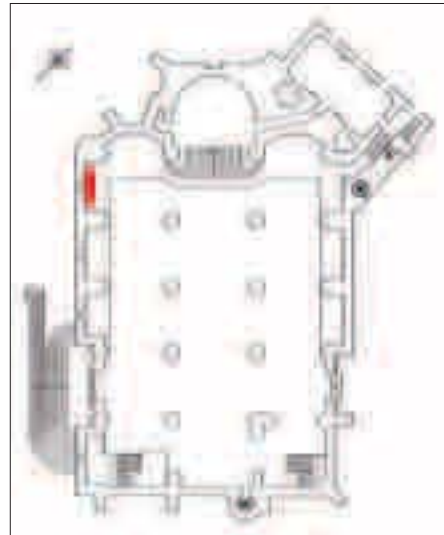
Ubicación del retablo. Vista detalle.



Ubicación del retablo. Vista general.



Vista del inmueble. Fachada.



Ubicación del retablo.

2. ANÁLISIS

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICO

- Tema: La Asunción-Coronación de la Virgen
- Iconografía: De izquierda a derecha: Pentecostés (o La Venida del Espíritu Santo); Asunción-Coronación de la Virgen; Última Cena
- Estilo: Tardogótico
- Datación: Fecha de inicio: 1505 / Fecha de término: 1510
- Atribución: Soporte: Maestro flamenco
Policromía: Desconocida
- Procedencia: Flamenca¹¹⁴

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- | | |
|--|---------------------------------|
| • Tipología: | Obras que componen el retablo: |
| Género: Escultórico | Escultura/s: 1 |
| Estructura arquitectónica: Tríptico ¹¹⁵ | Relieve/s: 8 |
| 1. Calles: 3 | Tabla/s: 0 |
| 2. Entrecalles: 2 | Dimensiones (max./m.): 2'99 x 3 |
| 3. Pedestal: Sí | |
| 4. Banco principal: Sí | |
| 5. Cuerpos: 1 | |
| 6. Ático: Sí | |

114. El retablo se construyó para el altar mayor donde permaneció hasta que fue sustituido primero por un retablo ejecutado en el siglo XVII y más tarde este último fue sustituido por el retablo actual ejecutado en el siglo XVIII. Desde que se desplazó del altar mayor el retablo que nos ocupa ha estado ubicado en su emplazamiento actual.

115. Algunos historiadores del arte lo consideran como tríptico al que le faltarían las puertas.



Programa iconográfico y estructura arquitectónica del retablo.

- Marcas:

Descripción	Localización	Técnica	Material
Marcas (líneas diagonales)	Soporte sin policromar	Grabado	Gubia
Marcas (líneas diagonales)	Zonas con bol sin dorar	Grabado	Buril
Marca ("T")	Parte inferior oculta del mantel de la Última Cena	Grabado	Buril
Marcas ("2")	Reverso del relieve central de la entrecalle derecha y fondo (oculto) del mismo nicho	Dibujo	Grafito
Marcas	Reverso de algunas piezas	Grabado	Gubia

- Soporte:

Tipo/s de madera:

Estructura: Roble

Figuras (esculturas y relieves): Roble

Mazonería: Roble

Construcción: Clavos, espigas de madera y adhesivo

Preparación: No se aprecia ninguna

- Policromía:

Técnicas pictóricas:

Metálicas: Dorado acabado liso, estofado sobre oro, esgrafiado sobre oro, corladura sobre plata

Relieve: Brocado aplicado

Pintura: Carnaciones, otros colores (opacos)

- Protección: Sí

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto: Malo

Estado general: El soporte tiene faltas muy importantes de volumen y rotura de ensamblajes de varias piezas a sus lugares originales de ubicación pudiendo ser separadas de los mismos con facilidad. La falta de ensamblajes ha provocado asimismo desplazamientos de piezas.

La policromía presenta pérdidas, sobre todo en los brocados aplicados, y un grueso estrato de suciedad así como repintes y protecciones envejecidos que interfieren en la apreciación de los colores originales de la policromía.

- Deterioros:
 - Soporte:
 - Ataques biológicos: Insectos xilófagos: Puntual
 - Hongos: Nulo
 - Deformaciones: Moderado
 - Grietas: Puntual
 - Roturas: Moderado
 - Separación de volúmenes: Moderado
 - Pérdida de volúmenes: Moderado
 - Deterioros accidentales: Golpes: Nulo
 - Quemaduras: Nulo
 - Manchas: Cera: Nulo
 - Humo: Nulo
 - Pintura: Nulo
 - Policromía:
 - Pulverulencia: Nulo
 - Defectos de adhesión: Moderado
 - Craquelados: Moderado
 - Levantamientos: Moderado
 - Lagunas: Moderado
 - Deterioros accidentales: Golpes: Nulo
 - Roces: Nulo
 - Abrasiones: Nulo
 - Quemaduras: Nulo
 - Manchas: Cera: Puntual
 - Humo: Puntual
 - Pintura: Escaso
 - Deterioros de los materiales: Desgaste: Moderado
 - Decoloración: Puntual
 - Oscurecimiento: Puntual
 - Suciedad superficial: Polvo: Total
 - Barro: Puntual
 - Excrementos animales: Nulo
- Causas de los deterioros:
 - Condiciones del inmueble:
 - Humedad: Humedad del retablo: 14%
 - Humedad del inmueble: En verano: 70%
 - En invierno: 65%
 - Tipo de humedad en el retablo: Capilaridad y condensación
 - Temperatura (anual): 18°C
 - Calefacción: Sistema: Aire caliente
 - Localización: Lejos del retablo (detrás del coro situado en el lado opuesto del altar)

Iluminación sobre el retablo:

Tipo	Fuente	Intensidad	Incidencia sobre el retablo
Natural	Vidrieras	Baja	Indirecta
Artificial	Lámparas de sodio (2)	Media	Indirecta ¹¹⁶

Ventilación: No

Sistema/s de seguridad: Ninguno

Instalaciones eléctricas cerca del retablo: Sí

Acción del hombre sobre el retablo:

Acción	Descripción
Expoliación	Figuras puntuales de las escenas
Devoción/Culto	Clavos para sujeción de elementos decorativos o de culto

• Intervenciones:

Intervenciones documentadas¹¹⁷:

Período de ejecución	Tipo de intervención	Producto/s	Responsable/s
Repetidas veces en los últimos años	Desinsección del soporte	Xylamón matacarcoma	Desconocido
2002	Desinsección del soporte	Desconocido	Empresa Irati
1914	Reintegración de volúmenes y policromado (pedestal, ático (sin policromar) y escultura de la Virgen con Niño)	<ul style="list-style-type: none"> • Madera. • Otros desconocidos. 	Talleres de Galarraga

Otras intervenciones detectadas:

Período de ejecución	Tipo de intervención	Producto/s	Responsable/s
Desconocido	Reintegración de volúmenes sin policromar (manos y brazos)	<ul style="list-style-type: none"> • Madera. • Otros desconocidos. 	Desconocido
Desconocido	Consolidación de la policromía	Desconocido	Desconocido
Desconocido	Repintes	Desconocido	Desconocido

116. Solo se encienden en ocasiones puntuales.

117. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesiásticos de la iglesia.

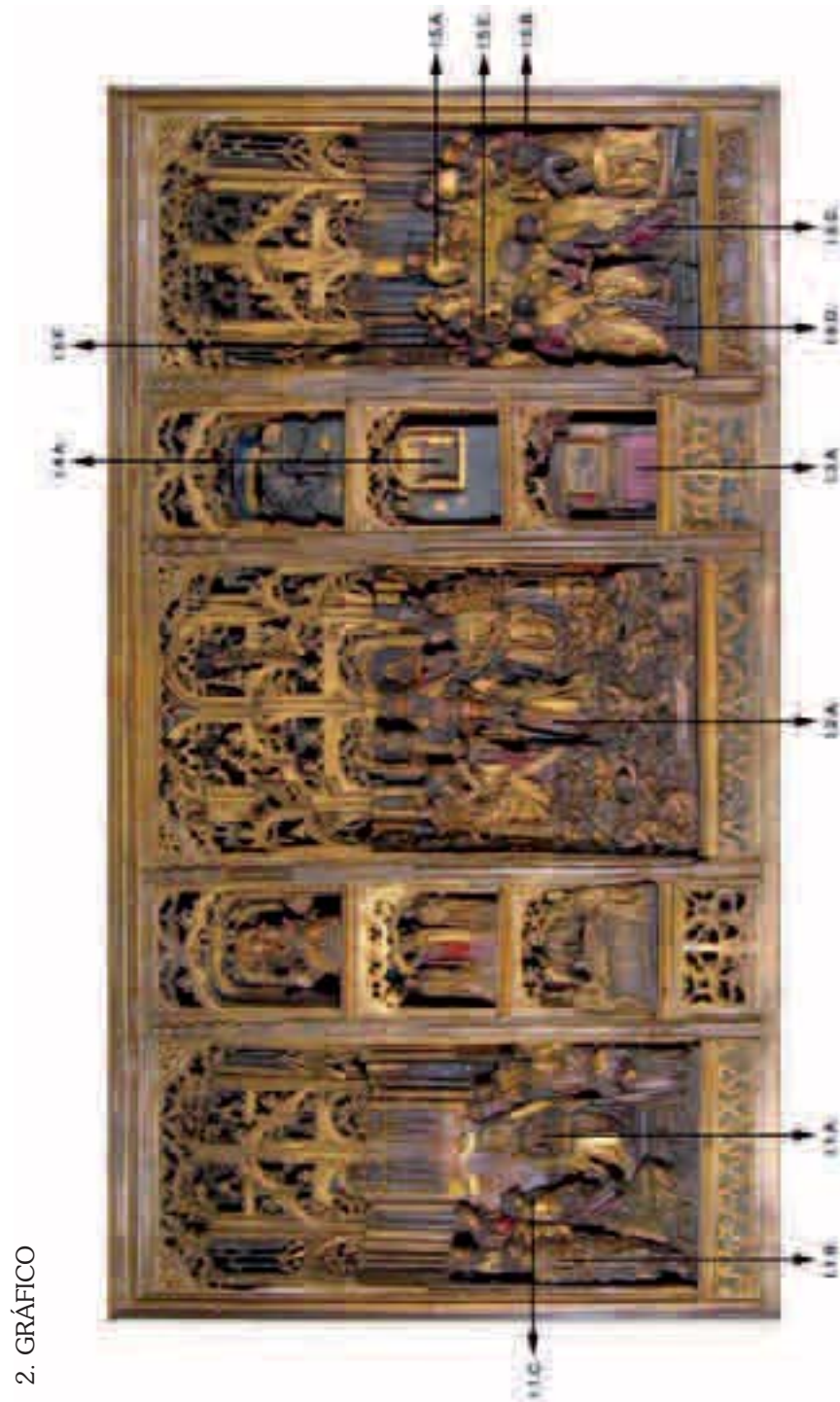
3. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- AROCENA, Fausto; MÚGICA, Serapio. “Reseña Histórica de Rentería”. *Noticias Históricas de Rentería*. 1930. San Sebastián: Nueva Editorial, SA. pp. 375-378.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II. pp. 18-20.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 162-163.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 314.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro María. “[6] Erretereria. Tríptico de la Asunción-Coronación. Ama Birjinaren Koroatzea. Triptikoa”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 471-477.
- DE LECUONA, Manuel. “El Retablo de las Ánimas de la Parroquia de Rentería”. *Oarso*. 1958. Rentería: Ayalde Valverde (ed.). pp. 52-54.
- España. Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como bien cultural, con la categoría de monumento, diversos retablos. *Boletín Oficial de Gipuzkoa*, 6 de febrero de 2001, nº 26, p. 2071.
- “Inventario de Patrimonio Histórico de la Iglesia Católica: Bienes Muebles [Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Retablo de la Coronación de la Virgen]”. Informe inédito. [Guipúzcoa]?: [s.n.], [s.f.]. Informe técnico del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval”. En: YARZA LUACES, J. (dir.); IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 375.
- MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. “El retablo gótico esculpido”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 133.
- MURO ARRIET, Koro; VÁZQUEZ ESCUDERO, Elena. *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería: Estudio histórico-artístico*. Eraman Servicios Culturales (coord.). Rentería: Ayuntamiento de Rentería, 1993. pp. 66-70.
- WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series. p. 5.

Ficha de localización de los brocados aplicados



1. TABLA

Código de identificación del broc.aplic.	Obra		Brocado aplicado					Base
	Ubicación	Tipología	Ubicación	Tema	Tipología	Acabado		
I.1.A.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Azul	Amarillo/naranja	
I.1.B.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Vegetal (1)	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja	
I.1.C.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja	
I.2.A.	Calle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Oro	Amarillo/naranja	
I.3.A.	Entrecalle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Ninguno	Suelto	Rojo (repinte)	Amarillo/naranja	
I.4.A.	Entrecalle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Ninguno	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja	
I.5.A.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Oro (repinte)	Amarillo/naranja	
I.5.B.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo	
I.5.C.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo	
I.5.D.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo	
I.5.E.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Azul	Amarillo/naranja	
I.5.F.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Vegetal (2)	Suelto	Oro	Rojo	



2. GRÁFICO

3. RESUMEN DE BROCADOS APLICADOS EN EL RETABLO

Tema	Tipología	Ubicación	Acabado	Base	Código de identificación
Vegetal (1) 	Yuxtapuesto	Figura humana - Túnica	Rojo	Amarillo/naranja	I.1.B.
Vegetal (2) 	Suelto	Figura humana - Túnica	Oro	Rojo	I.5.F.
Ninguno ¹¹⁸	Yuxtapuesto	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Rojo	Amarillo/naranja	I.4.A.
	Suelto	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Rojo (repinte)	Amarillo/naranja	I.3.A.
Irreconocible	Yuxtapuesto	Figura humana - Túnica	Rojo	Amarillo/naranja	I.1.C.
			Azul	Amarillo/naranja	I.1.A., I.5.E.
			Oro	Amarillo/naranja	I.2.A.
			Oro (repinte)	Amarillo/naranja	I.5.A.
	Suelto	Figura humana - Túnica	Rojo (repinte)	Rojo	I.5.B., I.5.C., I.5.D.

Fichas de los brocados aplicados

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I.1.B.

1.2. UBICACIÓN DEL BROCADO APLICADO EN LA OBRA

Elemento de la obra donde se ubica	Nombre/ Descripción del elemento	Localización del elemento	Dimensiones (max./cm.) del elemento	Localización del broc.apl. en el elemento
Figura humana	Apóstol	Figura en la esquina inferior izquierda de la composición	50 x 15	Túnica

2. ANÁLISIS DEL BROCADO APLICADO

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

- Tema: Vegetal



Conjunto de brocado aplicado.



Parte del motivo de la pieza de brocado aplicado.



Reproducción virtual del motivo (fragmento reconocible).

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- Tipología del conjunto de brocado aplicado: Yuxtapuesto
Número de piezas: Indefinible
- Aspectos externos de la pieza de brocado aplicado:
Dimensiones (max./cm.): Parte superior de la túnica: 11,2 x 9,8
Parte inferior de la túnica: 9,5 x 6
Forma: Recta - Irreconocible
Disposición del interior de la pieza de brocado aplicado:
Líneas/cm²: 16
Dirección de las líneas: Vertical
Grosor de las líneas: Muy fino
Espaciado entre las líneas: Equivalente al grosor de las líneas



Disposición de las piezas de brocado aplicado (mitad inferior).

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto de brocado aplicado: Muy malo
 Estado general: El brocado aplicado está muy perdido, predominando el estaño ennegrecido sin apenas relieve y numerosas lagunas que dejan visible la pintura de base que en zonas aún conserva la huella de la masa de relleno por el dibujo lineal que se aprecia. La parte superior de la túnica es donde mejor se conserva el brocado aplicado con lámina de oro y capa de color lo que permite apreciar parte de lo que es el motivo.
- Deterioros del conjunto de brocado aplicado:
 - Pulverulencia: Nulo
 - Defectos de adhesión: Puntual
 - Craquelados: Puntual
 - Levantamientos: Puntual
 - Lagunas: Elevado
 - Deterioros accidentales: Golpes: Nulo
 Roces: Nulo
 Abrasiones: Nulo
 Quemaduras: Nulo
 Manchas: Cera: Escaso / Humo: Nulo / Pintura: Nulo
 - Deterioros de los materiales: Desgaste: Moderado
 Decoloración: Nulo
 Oscurecimiento: Elevado
 - Suciedad superficial: Polvo: Total
 Barro: Puntual
 Excrementos animales: Nulo
- Intervenciones en el conjunto de brocado aplicado:
 - Intervenciones documentadas¹¹⁸:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Ninguna	Ninguno	Ninguno

Otras intervenciones detectadas:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Consolidación	Desconocido	Desconocido

118. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesiásticos de la iglesia.

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I.5.F.

1.2. UBICACIÓN DEL BROCADO APLICADO EN LA OBRA

Elemento de la obra donde se ubica	Nombre/ Descripción del elemento	Localización del elemento	Dimensiones (max./cm.) del elemento	Localización del broc.apl. en el elemento
Figura humana	Apóstol	Segunda figura a la derecha de Jesús	19 x 9	Túnica

2. ANÁLISIS DEL BROCADO APLICADO

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

- Tema: Vegetal



Conjunto de brocado aplicado.



Parte del motivo de la pieza de brocado aplicado



Reproducción virtual del motivo (fragmento reconocible).

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- Tipología del conjunto de brocado aplicado: Suelto
Número de piezas: 3
- Aspectos externos de la pieza de brocado aplicado:
Dimensiones (max./cm.): 5 x 2,4
Forma: Curva - Irregular (siguiendo el contorno del motivo)
Disposición del interior de la pieza de brocado aplicado:
Líneas/cm²: 12
Dirección de las líneas: Varias direcciones
Grosor de las líneas: Fino
Espaciado entre las líneas: Mayor que el grosor de las líneas



Disposición de las piezas de brocado aplicado.

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto de brocado aplicado: Regular
 Estado general: A pesar de las pérdidas completas de ciertas partes de las piezas de brocado aplicado las partes conservadas mantienen en buen estado todos sus estratos.
- Deterioros del conjunto de brocado aplicado:
 - Pulverulencia: Nulo
 - Defectos de adhesión: Nulo
 - Craquelados: Nulo
 - Levantamientos: Nulo
 - Lagunas: Moderado
 - Deterioros accidentales: Golpes: Nulo
 Roces: Nulo
 Abrasiones: Nulo
 Quemaduras: Nulo
 Manchas: Cera: Nulo / Humo: Nulo / Pintura: Nulo
 - Deterioros de los materiales: Desgaste: Nulo
 Decoloración: Nulo
 Oscurecimiento: Nulo
 - Suciedad superficial: Polvo: Elevado
 Barro: Nulo
 Excrementos animales: Nulo
- Intervenciones en el conjunto de brocado aplicado:
 - Intervenciones documentadas¹¹⁹:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Ninguna	Ninguno	Ninguno

Otras intervenciones detectadas:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Consolidación	Desconocido	Desconocido

119. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesiásticos de la iglesia.

Tabla-resumen de materiales empleados en los brocados aplicados

- Pigmentos/cargas/colorantes/láminas metálicas:

Color	Pigmento/carga/colorante/ lámina metálica	Localización estratigráfica ¹²¹
Traslúcido	Cuarzo	Imprimación o base de color
Blanco	Creta	Preparación
	Blanco de plomo	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
	Estaño	Lámina metálica superficial
Naranja	Tierra con menor concentración de óxido de hierro	Imprimación o base de color
	Naranja orgánico	Imprimación o base de color
Rojo	Tierra con mayor concentración de óxido de hierro	Pintura opaca y corladura
	Rojo orgánico	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Azul	Azurita	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Gris (claro a oscuro)	Estaño	Lámina metálica superficial
Plata	Plata	Imprimación o base de color
Oro	Oro	Lámina metálica superficial

120. La localización estratigráfica se realiza en base a la estructura característica del brocado aplicado agrupada en las siguientes secciones (de abajo a arriba): preparación; imprimación o base de color; adhesivo; masa de relleno; lámina metálica superficial (incluyendo lámina de estaño, mixtión y lámina de oro); pintura opaca y corladura (superficial); barniz/protección.

- Aglutinantes/sellantes/rellenos/adhesivos/barnices o protecciones:

Aglutinante/sellante/relleno/adhesivo/barniz o protección	Localización estratigráfica
Cola	Preparación Imprimación o base de color
Aceite	Preparación Imprimación o base de color Lámina metálica superficial Pintura opaca y corladura
Aceite y material proteínico ¹²²	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Aceite con material proteínico ¹²³	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Material proteínico con aceite ¹²⁴	Pintura opaca y corladura
Material lipídico con material proteínico ¹²⁵	Masa de relleno

Estudio de los brocados aplicados del tríptico de Rentería

Introducción

En el presente apartado nos vamos a centrar en el análisis de los resultados obtenidos durante el estudio en laboratorio de las muestras pictóricas de los brocados aplicados del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería.

Con el propósito de realizar un estudio completo y comprensible de la técnica del brocado aplicado en Rentería hemos optado por organizar el capítulo en base a los estratos pictóricos fundamentales de la técnica en cuestión. Esta circunstancia implica que los datos analíticos tenidos en cuenta en este capítulo se correspondan exclusivamente con los estratos originales de los casos de brocado aplicado examinados. Por consiguiente, el análisis de los estratos se divide en dos apartados.

En el primero se agrupan los estratos ajenos a la producción de la pieza de brocado y por consiguiente, no constitutivos de su composición material, tales como

121. Sustancia compuesta por una similar concentración de aceite y un material proteínico.
 122. Sustancia compuesta por una alta concentración de aceite y una baja concentración de un material proteínico.
 123. Sustancia compuesta por una alta concentración de un material proteínico y una baja concentración de aceite.
 124. Sustancia compuesta por una alta concentración de un material lipídico (aceite y/o cera) y una baja concentración de un material proteínico.

el soporte de la obra a decorar y su preparación, la preparación o aparejo, la imprimación o base de color y el adhesivo para fijar el brocado a la superficie de la obra.

En el segundo apartado se aglutinan todos los estratos propios de la estructura del brocado que ordenados de abajo a arriba, siguiendo su orden de aplicación, se resumen en los seis siguientes: masa de relleno, lámina de estaño, mixtión, lámina de oro, pintura opaca y/o corladura y por último, barniz o protección final.

A lo largo de estos dos apartados, las posibles diferentes composiciones materiales identificadas en cada estrato se clasifican atendiendo a la tipología del brocado aplicado (yuxtapuesto y suelto). Asimismo, se establecen comparaciones con la información extraída de las fuentes documentales.

La superficie decorada

Soporte y su preparación

Para abordar esta sección nos vamos a centrar únicamente en el análisis de aquellos soportes y preparaciones constituyentes de las obras del tríptico de Rentería que aparecen decoradas con aplicaciones de brocados.

Los ejemplos de brocado aplicado detectados están dispuestos sobre relieves de madera de roble. De acuerdo a la bibliografía consultada el tríptico de Rentería procede de la región flamenca. Esta hipótesis queda apoyada por el hecho de que en Bélgica (país al que pertenece Flandes) la madera imperante en la producción de arte era el roble.

En cuanto a la construcción de los soportes, únicamente se ha podido extraer información de los procedimientos y materiales de construcción empleados en los relieves de cuatro de los seis retablos: el tríptico de Rentería, el retablo de La Piedad, el retablo de Bidaurreta y el retablo de Alzaga. En estos relieves se ha detectado la unión a arista viva (de las tablas componentes de los relieves), lazos de madera o colas de milano dobles, colas de milano, travesaños de madera, cola, clavos de hierro forjado y pletinas de hierro. Todos ellos elementos característicos en la fabricación de soportes con la cara posterior plana y la cara anterior también plana o con relieve.

De nuevo, la documentación relativa a la preparación de los soportes hace prioritariamente referencia a la localizada en los relieves. A excepción del tríptico de Rentería en el cual no se ha apreciado ningún tipo de preparación en el soporte de sus relieves, en los cinco retablos restantes se ha registrado siempre alguna preparación. Por ejemplo, el refuerzo de las juntas de los paneles por el anverso con tela o fibras, ambas embebidas en cola, o la aplicación por el reverso de fibras, yeso y cola. Ambos eran modos de proceder muy extendidos en la preparación de soportes madera en toda la península ibérica.

Preparación

El tipo de preparación detectado en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos es creta y cola proteínica (50-570 μ m) aplicada en varias capas (máximo 3) selladas con cola excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por una capa de aceite (<1-2 μ m) [Figura 24].

Atendiendo a la bibliografía recopilada sobre el tema, la norma general en las preparaciones sobre madera consistente en aplicar varias capas de yeso grueso y de yeso fino no se respeta, puesto que sólo aparece una capa de preparación que hace la función a la vez de yeso grueso y de yeso fino. Por el contrario, sí se mantiene que la preparación se construya por medio de la aplicación de varias capas.

El material inorgánico encontrado es creta (CaCO₃) y el material orgánico que actúa como aglutinante es la cola proteínica, muy probablemente cola animal, como era habitual en las preparaciones de carbonato de calcio y de sulfato de calcio.

Por medio de una prueba en laboratorio consistente en la tinción de las estratigrafías pictóricas con el reactivo para proteínas Negro de Amido 2 observada bajo el microscopio óptico en luz normal a diferentes aumentos, se ha demostrado que la creta aparece dispuesta en varias capas (máximo 3) alcanzando un espesor total de entre 50 y 570 micras.

Aparte de la cola proteínica, hemos de subrayar la detección de otra sustancia usada para sellar la preparación. Nos referimos a aceite aplicado en un único estrato extendido en una finísima capa de entre menos de una micra y dos micras de grosor. Esta singularidad la hemos encontrado solamente en el tríptico de Rentería. Precisamente es en este mismo tríptico donde se ha podido registrar el tipo de preparación más dispar a todas las restantes detectadas en los brocados aplicados de los restantes cinco retablos compuestas a base de sulfato de calcio y cola proteínica. Se trata de creta aglutinada con cola proteínica aplicada en varias capas selladas con cola (también proteínica) excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por un estrato de aceite. Esta variedad encaja con las preparaciones de los primitivos flamencos que utilizaban carbonato de calcio (tan abundante en las obras de arte norte europeas) con cola animal impermeabilizada con una mezcla de aceite y resina¹²⁵. Esta coincidencia sugiere el territorio de Flandes como lugar de ejecución del tríptico de Rentería tal como afirman diversas publicaciones.

125. DÍAZ MARTOS, Arturo. Restauración y conservación del arte pictórico. Madrid: Arte Restauo, S.A., 1975. p. 87.

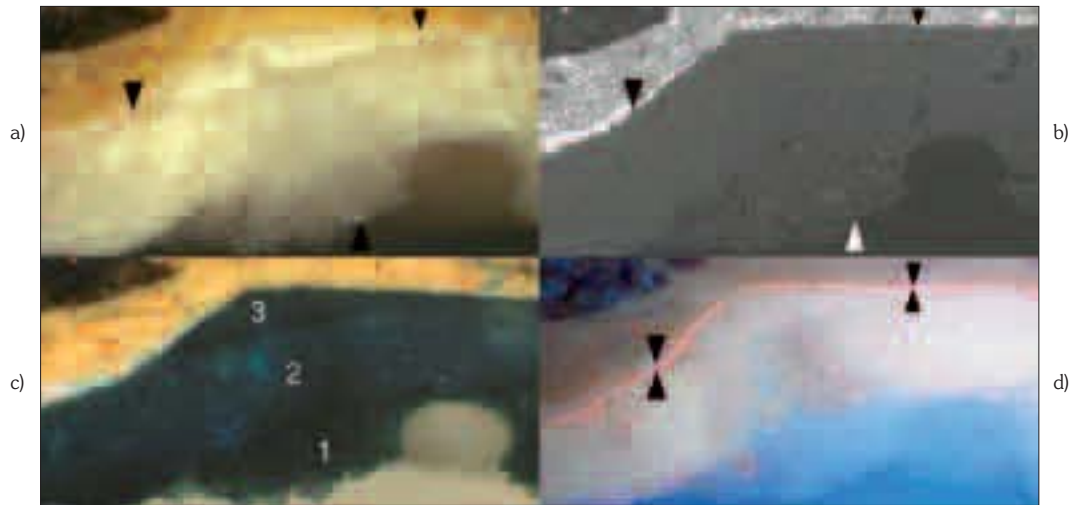


Figura 24. Estratigrafía de la preparación: a) en luz normal (indicada entre flechas); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) donde se aprecia la composición de la creta (entre flechas) a base de microfósiles en forma de conchas huecas; c) en luz normal y después de aplicar Negro de Amido 2 la preparación se tiñe de azul intenso revelando dos líneas de un azul aún más intenso; esto significa que la creta está aglutinada en una cola proteínica dispuesta en tres capas selladas con cola salvo el estrato de preparación superior; d) en luz ultravioleta (UV) y tras teñir con el reactivo para lípidos Rodamina B, se descubre que la capa superior de la preparación está sellada con un estrato fino de aceite (entre flechas). Este tipo de preparación ha sido hallada en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos del tríptico de Rentería.

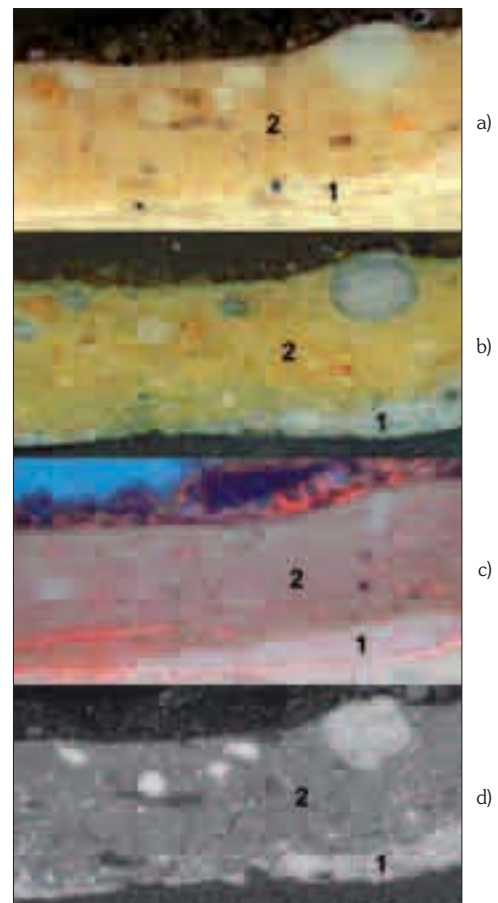


Figura 25. Estratigrafía de la doble imprimación: a) en luz normal se identifica el estrato blanco (1) y el estrato amarillo/naranja (2); b) en luz normal y tras aplicar Negro de Amido 2 los dos estratos se tiñen ligeramente de azul revelando la presencia de material proteínico en sus medios aglutinantes; c) en luz ultravioleta (UV) el reactivo Rodamina B descubre que los aglutinantes de la doble imprimación también incluyen material lipídico (aceite probablemente) debido a la tinción naranja/roja brillante de los dos estratos; d) las dos capas de la imprimación vistas en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB).

Imprimación o base de color

Se han podido observar imprimaciones como base de las dos tipologías de brocado aplicado.

Las variedades detectadas debajo de las decoraciones creadas con brocados aplicados yuxtapuestos son:

- Estrato amarillo/naranja compuesto de blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración), inclusiones de azurita y aceite o aceite con presencia de un material proteínico (60-220 μ m).
- Dos estratos (de abajo a arriba): estrato blanco a base de blanco de plomo aglutinado en aceite y un material proteínico (20-50 μ m); y estrato amarillo/ naranja constituido por blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración), inclusiones de cuarzo y de azurita y aceite con presencia de un material proteínico o aceite y un material proteínico (130-150 μ m) [Figura 25].

Las imprimaciones sobre las que descansan los brocados aplicados sueltos son las siguientes:

- Tres estratos (de abajo a arriba): bol naranja de tierra roja rica en óxido de hierro y cola proteínica (5-15 μ m); lámina de plata (2 μ m); y corladura roja consistente en un colorante orgánico rojo aglutinado en aceite con presencia de un material proteínico (30-70 μ m) [Figura 26].
- Dos estratos (de abajo a arriba): estrato blanco a base de blanco de plomo aglutinado en aceite y un material proteínico (10 μ m); y estrato amarillo/ naranja elaborado con blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración) y aceite y un material proteínico (110 μ m).

Basándonos en los estudios organolépticos in situ y los análisis en laboratorio podemos determinar que todos los ejemplos de brocado aplicado yuxtapuesto están dispuestos encima de una imprimación constituida por uno o dos estratos de color diferente. Este descubrimiento contradice lo recogido de las fuentes documentales sobre el tema que establece como práctica más común la aplicación de los brocados yuxtapuestos directamente sobre la preparación blanca de la obra, reduciendo a una minoría los casos asentados sobre una base de color de una capa.

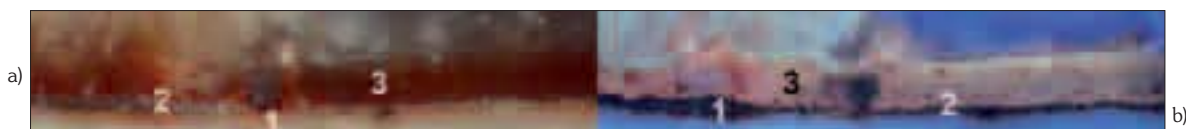


Figura 26. Estratigrafía de la triple imprimación: a) en luz normal se identifica el bol naranja (1), la lámina de plata (2) y la corladura roja (3); b) en luz ultravioleta (UV) se siguen apreciando los tres estratos, aunque con mayor dificultad los dos inferiores (bol -1- y lámina de plata -2-) por presentar una fluorescencia oscura.

Sin embargo, los resultados obtenidos en el examen de las imprimaciones detectadas debajo de las piezas de brocado aplicado suelto coinciden con lo mencionado en la bibliografía consultada. De este modo, el tipo de imprimación más frecuente es bol, lámina de plata y estrato de color traslúcido, generalmente, corladura. La siguiente variedad de imprimación que más se emplea es más sencilla que la anterior al constar de dos capas pictóricas como sucede en el tríptico de Rentería.

Los pigmentos, cargas, colorantes y láminas metálicas analizados en las imprimaciones son: blanco de plomo, tierra roja rica en óxido de hierro, rojo orgánico, naranja orgánico, cuarzo, azurita y lámina de plata. Todo este elenco de materiales es característico en la pintura española del siglo XVI –centuria en la se circunscribe el tríptico–.

Los medios aglutinantes son aceite y un material proteínico, cola proteínica (probablemente cola animal), aceite con presencia de un material proteínico y aceite.

El empleo de aglutinantes que combinan aceite y proteína, así como pinturas formadas por estratos con diferentes aglutinantes –oleosos, proteínicos o una mezcla de ambos– es extensible a toda la península ibérica y Europa de los siglos XV y XVI. Concretamente y ateniéndonos al listado de aglutinantes incluido, los más numerosos son los que contienen aceite. El predominio del aceite en las mezclas es propio del siglo XVI, cuando se construye el tríptico de Rentería.

Cuando las imprimaciones tienen más de una capa, la capa pictórica superior tiende a superar en espesor a la capa pictórica inferior.

El uso de aglutinantes a base de aceite con blanco de plomo sólo se ha observado en las imprimaciones del tríptico de Rentería. Es interesante esta combinación de materiales ya que es muy parecida a la creada con blanco de plomo y aglutinante óleo-resinoso que los primitivos flamencos empleaban¹²⁶. Este nexo refuerza la hipótesis de la procedencia flamenca del tríptico de Rentería.

Adhesivo

En ocasiones encima de la imprimación se ha registrado un estrato de adhesivo para fijar las piezas de brocado a la obra.

En el caso específico de los brocados aplicados tanto yuxtapuestos como sueltos del tríptico de Rentería no se ha detectado ningún tipo de capa adhesiva.

Según la bibliografía especializada, lo más común era aplicar las piezas sueltas de brocado sin adhesivo sobre una corladura roja o verde aún mordiente asentada sobre una lámina de plata bruñida a su vez dispuesta sobre bol. Semejante disposi-

126. DÍAZ MARTOS, Arturo. Op. cit. p. 87.

ción se ha comprobado en el tríptico de Rentería donde los brocados sueltos están aplicados directamente sobre corladura roja.

En base a la documentación especializada, es menos frecuente la adhesión de brocados sueltos sobre imprimaciones opacas y en tales situaciones se tendía a emplear adhesivo. Contrariamente, el brocado aplicado suelto que decora el frente de la mesa de altar de una escena del tríptico de Rentería aparece dispuesto sin ningún tipo de adhesivo sobre una base de pintura opaca.

En lo que respecta a los brocados aplicados yuxtapuestos y de acuerdo a las referencias documentales revisadas, era habitual adherirlos con una capa adicional de adhesivo sobre la preparación blanca o la imprimación de color y también, aunque puntualmente, sin adhesivo alguno tanto sobre preparación como sobre imprimación. Esto último sucede en Rentería.

En la bibliografía consultada se concluyó que sólo se había encontrado en retablos del siglo XVI fabricados fuera de España brocados aplicados yuxtapuestos adheridos sin adhesivo tanto sobre preparación blanca como sobre base de color. De algún modo, esta circunstancia podría ser indicativa de la procedencia flamenca del tríptico de Rentería.

El brocado aplicado

Masa de relleno

Uno de los estratos principales de la técnica tridimensional del brocado aplicado es la masa de relleno, ya que, entre otras funciones, es la responsable de aportar consistencia al relieve de los motivos de brocado. Esta particularidad la convierte en un estrato característico y siempre presente en la composición de un brocado aplicado, siendo de gran ayuda en el reconocimiento de otros ejemplares aún no identificados de la técnica.

Los rellenos se dividen en dos categorías de acuerdo a su naturaleza material básica: rellenos de naturaleza lipídica y rellenos de naturaleza proteínica. Los rellenos de naturaleza lipídica son aquellos en los que el componente principal es cera o aceite. Los rellenos de naturaleza proteínica, en cambio, están mayoritariamente constituidos por una cola proteínica que puede ser bien cola animal o bien clara de huevo.

Tras el análisis y caracterización de las masas de relleno del tríptico de Rentería hemos concluido que en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos se ha utilizado la misma mezcla a base de material lipídico¹²⁷ con presencia de un material proteínico sin inclusiones (2-150µm) [Figura 27].

127. Cuando un estrato reacciona al entrar en contacto con el reactivo para lípidos Rodamina B sólo es posible afirmar que el estrato contiene un material lipídico sin poder concretar su naturaleza exacta, dado que el material lipídico puede ser aceite, cera o una mezcla de ambos (siempre con el predominio de uno de los dos). Para conocer la composición específica del material lipídico se deberán realizar exámenes analíticos más precisos.

Hemos de subrayar que rellenos compuestos de material lipídico con una pequeña cantidad de material proteínico no han sido documentados en la bibliografía especializada donde, en cambio, las masas imperantes son de cera. En cualquier caso, las dos composiciones son de naturaleza lipídica, precisamente escogidas por su elevada maleabilidad para un trabajo más efectivo y de mejor acabado.

Es interesante ver que por regla general los materiales aglutinantes de los rellenos coinciden con los de los estratos que tienen inmediatamente debajo, sea un adhesivo o una imprimación.

En Rentería hemos visto que los brocados aplicados carecen de adhesivo para adherirse a la obra y que como hemos mencionado en este apartado, sus rellenos son de naturaleza lipídica. Este tipo de rellenos pueden tener la función de adhesivo al aplicarse directamente sobre la imprimación, ya sea opaca o traslúcida (una corladura), aunque este último en estado mordiente también puede actuar como adhesivo.

Aunque era práctica habitual introducir diferentes clases de pigmentos en los rellenos lipídicos para acelerar su proceso de secado y conferirles cierto color, en nuestro tríptico no se ha identificado ningún tipo de partícula o pigmento.

Además, los rellenos de Rentería tienen un considerable espesor. Esto no extraña si tenemos en cuenta que los rellenos lipídicos generalmente son más gruesos que los proteínicos, seguramente porque el espesor de los primeros no interfiere en la maleabilidad de sus masas, mientras que en los segundos cuanto mayor es el grosor mayor es la rigidez de los rellenos.

Lámina de estaño

En los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos se ha detectado siempre una lámina de estaño sobre la masa de relleno. Este material y otros son característicos y, por lo tanto, imprescindibles para identificar ejemplos de brocado aplicado. De ahí que la lámina de estaño esté presente en todas las muestras analizadas de la técnica (de lo contrario no podríamos considerarlas brocado aplicado).

El único aspecto no constante en el estudio de este estrato está relacionado con el espesor.

Se ha observado que las láminas de estaño del tríptico de Rentería oscilan entre las cincuenta y cinco y las ciento treinta y cinco micras [Figura 28], superando con gran diferencia el grosor mostrado por las láminas de estaño del tríptico de Zumaya y los retablos de La Piedad, San Juan Bautista, Bidaurreta y Alzaga que cuentan con una medida mínima de siete micras y máxima de veinte [Figura 29].

Esta importante y llamativa variación en el espesor del estaño queda parcialmente justificada por el peor estado de conservación del mismo en el tríptico



Figura 27. Estratigrafía de la masa de relleno (entre flechas) en luz normal. Su componente predominante es un material lipídico y una pequeña cantidad de un material proteínico. Este mismo tipo de relleno se utiliza tanto en los brocados aplicados yuxtapuestos como sueltos del tríptico de Rentería.

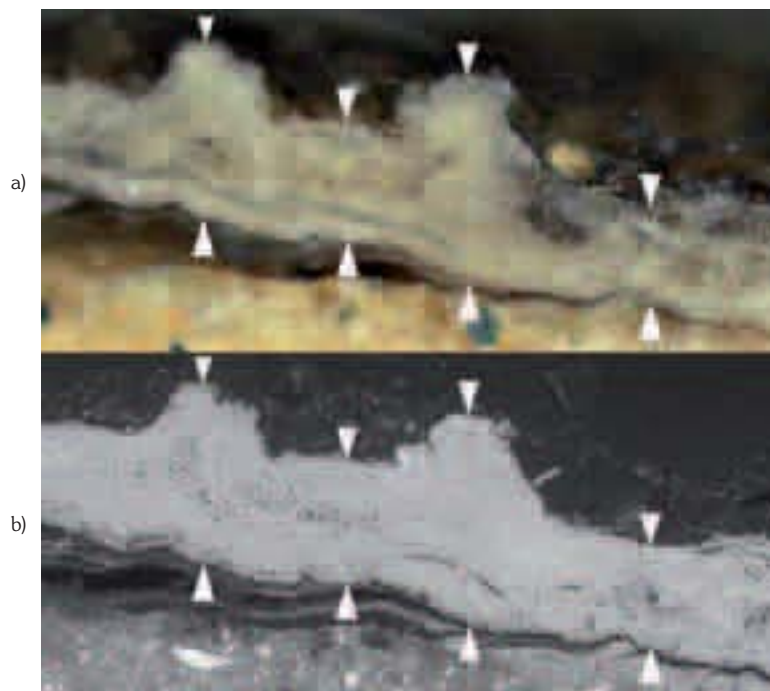


Figura 28. Estratigrafía de la lámina de estaño (entre flechas) que llega a alcanzar las 135 micras de espesor: a) en luz normal se aprecia el estado avanzado de oxidación del metal a través de su color predominantemente blanquecino que de acuerdo a la bibliografía especializada se trata de óxido estánnico y en consecuencia, su aumento de volumen (135 μ m máximo); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) se percibe con más detalle la estructura alterada de la lámina de estaño.

de Rentería en comparación con el hallado en los otros retablos. Por un lado la microscopía óptica y por el otro el microscopio electrónico de barrido han revelado que en todos los conjuntos retablísticos es frecuente que la lámina de estaño presente un mayor o menor grado de deterioro, el cual se identifica observando el color del estrato. Sin embargo, en el tríptico de Rentería es en el único donde la degradación del estaño está tan avanzada que incluso llega a invadir las capas adyacentes de la imprimación, la masa de relleno, el mixtión y la lámina de oro. La elevada alteración del estaño explica ya no sólo el aumento considerable del volumen de la lámina, sino también las múltiples roturas y levantamientos de los estratos contiguos.

No obstante, sigue llamando la atención el pésimo estado de conservación de las láminas de estaño del tríptico de Rentería así como su destacado grosor en contraste con el encontrado en los demás retablos.

Estas circunstancias nos hacen pensar en la posibilidad de que el tipo de estaño empleado en Rentería tuviera un espesor original mayor y una composición material en cierta medida diferente al de los otros cinco retablos. Esto explicaría el estado actual de las láminas de estaño de los brocados aplicados analizados de Rentería y su notable diferencia con el estado de las láminas de estaño examinadas de los restantes retablos.

Tal hipótesis cobra fuerza al considerar las múltiples referencias documentales que asignan al tríptico de Rentería una procedencia flamenca. Esta condición haría totalmente factible el hecho del uso de un tipo de estaño diferente al de los demás retablos –al ser posiblemente extraído de un yacimiento distinto– empleado en forma de láminas de considerable grosor –al estar trabajadas por artesanos con una formación artística distinta a la de los responsables de los otros cinco retablos que según la documentación revisada se ejecutaron dentro de nuestro país–.

En conclusión, el estudio de las láminas de estaño parece apoyar la teoría del origen flamenco del tríptico de Rentería.

Por último, el espesor de entre veinte y treinta micras señalado por la bibliografía para las láminas de estaño en su origen no es respetado por el tríptico de Rentería. En este caso concreto y como ya hemos mencionado antes, es probable que las láminas originalmente fueran más gruesas de lo habitual (por lo tanto, superiores a las veinte-treinta micras) lo que junto a una mala conservación de las mismas ha resultado en un incremento de su volumen y por lo tanto un elevado grosor.

Mixtión

El análisis de las muestras de brocado aplicado extraídas revela que en origen era práctica extendida dorar con lámina de oro la lámina de estaño utilizando para ello mixtión.

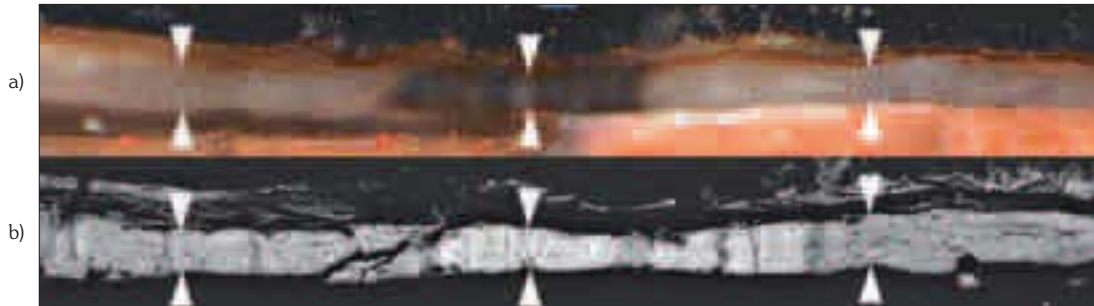


Figura 29. Estratigrafía de la lámina de estaño (entre flechas) perteneciente al retablo de Bidaurreta que llega a alcanzar las 10 micras de espesor: a) en luz normal se aprecia el estado de oxidación del metal donde el color gris parece indicar la presencia de óxido estannoso y el color blanquecino la de óxido estánnico, sin un aumento significativo de volumen (el grosor máximo detectado es $10\mu\text{m}$); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) se advierte con más detalle la estructura alterada de la lámina de estaño y también se puede ver que la zona gris oscuro en luz normal aparece más clara en el MEB (parte central de ambas imágenes) que las zonas blanquecinas las cuales en el MEB se muestran más oscuras (partes laterales de ambas imágenes).

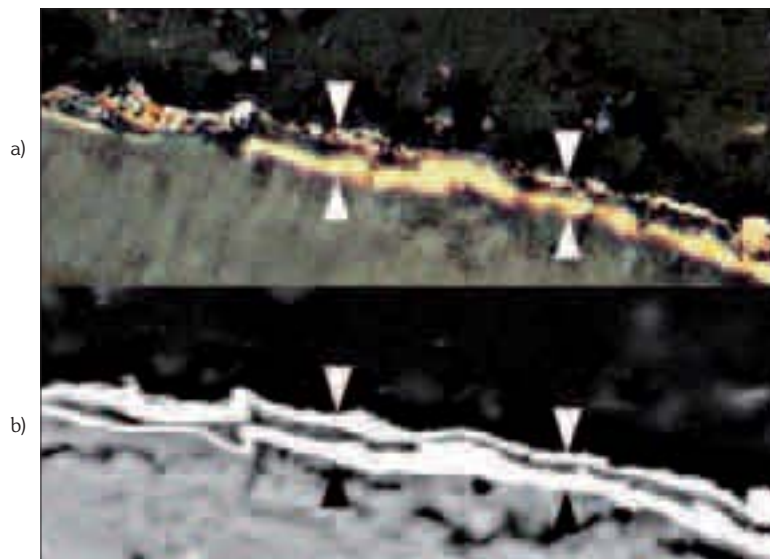


Figura 30. Estratigrafía de la lámina de oro doble (entre flechas) del tríptico de Rentería: a) en luz normal se observan las dos láminas de oro transcurriendo de forma paralela con un pequeño espacio entre ellas; b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) la doble lámina de oro (de color blanco intenso) es incluso más perceptible que bajo luz normal.

En concreto, los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos del tríptico de Rentería muestran aceite (<1-6µm) como mixtión.

Las fuentes escritas también mencionan que el componente principal de los mixtiones es el aceite.

Llama la atención que en Rentería los mixtiones a base de aceite no presenten ningún tipo de carga, puesto, como hemos insistido en anteriores ocasiones, los pigmentos tenían la función de acelerar el proceso de secado de las mezclas oleosas. Por el contrario, la documentación sobre el tema afirma que los mixtiones al aceite casi siempre llevan una carga de pigmentos.

Con o sin la adición de pigmentos, los mixtiones muestran un colorido final que abarca desde el pardo hasta el anaranjado/rojizo, en la línea de los colores de los mixtiones documentados.

De acuerdo a la bibliografía consultada lo más común es el uso de una sola capa de mixtión, tal y como sucede en Rentería.

En general, los mixtiones de aceite estudiados suelen mostrar un escaso espesor que oscila entre menos de una micra y seis micras. Tales medidas están muy por debajo de las quince y treinta y cinco micras de rango de espesor de los mixtiones de una capa recogidos por las referencias bibliográficas.

Lámina de oro

Tanto en los brocados aplicados yuxtapuestos como sueltos el material empleado para dorar la lámina de estaño (previamente cubierta con mixtión) es siempre lámina metálica de oro puro con acabado mate. En ningún caso se ha detectado “vermeil” (corladura amarilla que aplicada sobre la lámina de estaño ofrece la apariencia de oro) u oro partido (también conocido como oro intermedio –y por ello más barato que el oro puro–, consistente en una lámina metálica compuesta por oro por un lado y plata por el otro) en sustitución de la lámina de oro puro.

Es interesante destacar que en muestras puntuales de los brocados aplicados del tríptico de Rentería se ha observado, a través del microscopio óptico con objetivos de alto aumento y del microscopio electrónico de barrido, que la lámina de oro es doble [Figura 30].

El espesor de la lámina es mínimo y muy estable pudiendo medir menos de una micra y máximo dos. Estas medidas coinciden con las de las láminas de oro habitualmente producidas y empleadas en la decoración de brocados aplicados.

Pintura opaca y corladura

Una vez dorada la lámina de estaño lo propio era colorear, de un solo color, sobre la lámina de oro, bien con pintura opaca y/o corladura, las zonas lisas sin

relieve del brocado dejando al descubierto la lámina de oro situada en las líneas en relieve.

De este modo, hemos caracterizado en los brocados aplicados yuxtapuestos las decoraciones pictóricas que a continuación listamos:

- Corladura roja consistente en colorante orgánico rojo aglutinado en un material aglutinante no identificado (7-20 μ m).
- Estrato rojo a base de tierras rojas ricas en óxido de hierro, blanco de plomo, partículas de rojo orgánico y aceite con presencia de un material proteínico (60-110 μ m) [Figura 31].
- Estrato azul de azurita y aceite y un material proteínico (40-70 μ m) [Figura 32].

En los brocados aplicados sueltos los acabados pictóricos son menos numerosos que los citados en la tipología de los yuxtapuestos, puesto que sólo se ha identificado el siguiente recubrimiento:

- Corladura roja consistente en colorante orgánico rojo y un aglutinante no identificado (8-40 μ m).

Un estudio más minucioso nos descubre que en el acabado pictórico de los brocados aplicados yuxtapuestos predominan las pinturas opacas mientras que en los brocados aplicados sueltos son las corladuras las que más abundan. En el último caso, el uso habitual de corladuras se debe a que las superficies sobre las que se aplican los brocados sueltos están también generalmente acabadas con corladuras y sólo el empleo de esta misma técnica pictórica en el acabado final hace posible que las piezas de brocado y los espacios no cubiertos de la superficie encajen visualmente.

Las diversas técnicas de laboratorio utilizadas han revelado que los materiales que tienen la función de aportar el color a los estratos pictóricos finales pueden ser tanto inorgánicos como orgánicos.

Dentro de los que componen las pinturas opacas encontramos: el blanco de plomo, la tierra roja rica en óxido de hierro, el rojo orgánico y la azurita. El identificado en las corladuras es el rojo orgánico.

En definitiva el elenco de colores que podemos ver sobre los brocados aplicados son el rojo y el azul. Las fuentes documentales mencionan otros tres colores más al referirse a los acabados de los brocados aplicados: el blanco, el verde y el negro.

Sólo ha sido posible identificar el tipo de material aglutinante de los estratos pictóricos opacos en los que se emplea una mezcla de naturaleza oleosa (aceite) y proteínica.

Este empleo de aglutinantes es característico del siglo XVI; siglo en el que se enmarca el tríptico de Rentería. Es decir, el aceite se utiliza cada vez más como medio aglutinante en pintura ya sea sólo o mezclado con otros materiales.

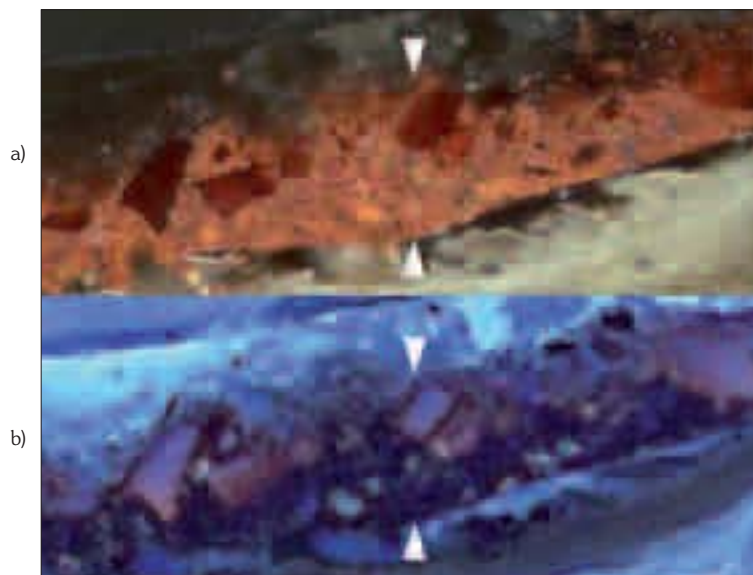


Figura 31. Estratigrafía del estrato rojo (entre flechas) cubriendo la lámina de oro: a) en luz normal se contempla una capa opaca roja/naranja a base de tierra roja rica en óxido de hierro y blanco de plomo completada en la zona superior por partículas traslúcidas con colorante orgánico rojo, siendo el medio aglutinante predominante de todo el estrato aceite y un material proteínico; b) en luz ultravioleta (UV) se puede distinguir entre el estrato opaco y las partículas traslúcidas.

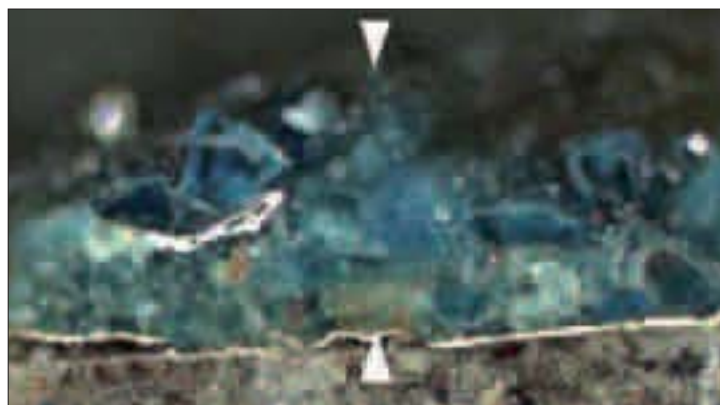


Figura 32. Estratigrafía del estrato pictórico opaco azul (entre flechas) que descansa sobre la lámina de oro en luz normal. Los materiales principales son azurita y aceite junto con un material de naturaleza proteínica.

Teniendo en cuenta que la documentación revisada y estudiada sobre los estratos pictóricos que colorean los brocados aplicados no es abundante, sólo podemos establecer comparaciones genéricas con nuestros resultados analíticos. De este modo, podemos afirmar que tanto la bibliografía consultada como nuestros resultados coinciden en gran medida en los pigmentos y colorantes así como en el hecho del uso de aglutinantes ricos en aceite. En concreto, estas materias colorantes a las que aludimos están dentro del repertorio de pigmentos y colorantes que los pintores emplearon con más frecuencia en nuestro país desde el siglo XIV hasta el XVI.

Lo habitual es que el estrato de color (opaco o traslúcido) que se aplica sobre la lámina de oro esté compuesto de una sola capa de un único color, igual que se ha venido observando en otras obras documentadas.

Barniz / Protección

Las muestras pictóricas de brocado aplicado que han sido analizadas en laboratorio no han mostrado ningún estrato ni fragmento de barniz o protección original.

En concreto, la policromía de todo el tríptico y más exactamente, los brocados aplicados, han sufrido al menos una intervención a lo largo de su vida material. Por consiguiente, la ausencia de cualquier tipo de protección original en estos brocados aplicados se desconoce si se debe a que en origen no se protegieron o si por el contrario, se protegieron y con motivo de la intervención sufrida perdieron las protecciones recibidas.

En cualquier caso y teniendo en cuenta la bibliografía sobre el tema, hasta el presente no se ha documentado ningún caso de brocado aplicado con protección original.

Conclusiones

A pesar de centrarse este trabajo en el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería, en este apartado de conclusiones vamos a analizar las características de los brocados aplicados presentes en este tríptico en conjunto con los localizados y estudiados en los otros cinco retablos ubicados en Guipúzcoa que también presentan la técnica pictórica en cuestión.

De este modo obtendremos una visión global del panorama actual de la técnica en el territorio de Guipúzcoa.

Entre los hallazgos o conclusiones a las que nos ha dirigido la investigación desarrollada destacan los siguientes.

Para comenzar, se han podido identificar nuevas combinaciones de materiales ampliando las incluidas en las fuentes documentales. Estas variedades inéditas han sido detectadas en la práctica totalidad de todos los niveles estratigráficos de la técnica del brocado aplicado, a saber: la preparación, la imprimación o base de color, el adhesivo, la masa de relleno, el mixtión y el acabado a base de pintura opaca y/o corladura.

En cualquier caso, los materiales pictóricos identificados son característicos de las primeras décadas del siglo XVI, época en la que se circunscriben los retablos estudiados.

Destacable es el descubrimiento llevado a cabo en el **retablo de San Juan Bautista** ubicado en la iglesia de San Miguel Arcángel en la localidad de Oñate. Previa a esta investigación algunos conservadores e historiadores del arte barajaban la hipótesis de la existencia de motivos de brocado aplicado bajo las repolicromías que recubren la policromía original de este conjunto retablístico. A través de nuestros estudios y analíticas ha sido finalmente posible confirmar esta hipótesis.

En concreto, los resultados obtenidos parecen indicar que únicamente los cuatro relieves inferiores –ubicados en el primer cuerpo representando escenas de la vida de San Juan Bautista– presentan brocados aplicados en sus fondos. Ni la hornacina junto con la escultura que contiene de San Juan Bautista ni la Crucifixión del ático (ambas piezas pertenecientes al retablo que narra la vida de San Juan Bautista), ni las tres obras del segundo cuerpo correspondientes a otro retablo (posiblemente dedicado a Santiago), muestran indicios de brocados aplicados en sus policromías.

Este hallazgo, por un lado, incrementa el valor histórico-artístico y el interés por la conservación y restauración del retablo y, por otro lado, sustenta el planteamiento de que esté compuesto por dos retablos diferentes atendiendo ya no sólo a diferencias en el estilo y la temática sino en la policromía, dada la presencia de la técnica del brocado aplicado sólo en los relieves de San Juan Bautista.

El análisis de los materiales identificados en las imprimaciones, los adhesivos y las masas de relleno de los brocados aplicados de los seis retablos ha derivado en una división de los mismos en dos grupos con marcadas características técnicas y materiales opuestas. Esta fragmentación, en consecuencia, ha provocado una interesante **división de los retablos**.

Por un lado, se encuentran los trípticos de Rentería y de Zumaya. Son los dos conjuntos retablísticos más antiguos (ejecutados entre 1505 y 1515) así como los únicos trípticos y los únicos ubicados en la costa guipuzcoana. Su característica más distintiva es que tanto las imprimaciones, como los adhesivos como los rellenos son fundamentalmente de tipo lipídico. Concretamente, las imprimaciones o bases de color son muy variadas siendo su medio aglutinante principal aceite y material proteínico. Además, en los brocados aplicados yuxtapuestos las

imprimaciones son estructuralmente complejas (al estar en su mayoría conformadas por varios estratos). Ni en el tríptico de Rentería ni en el de Zumaya se ha identificado capa de adhesivo para fijar las piezas de brocado a la imprimación. En los casos puntuales en que se ha hecho uso de adhesivo éste ha sido a base de aceite y un material proteínico. En cuanto a las masas de relleno, éstas son habitualmente de naturaleza lipídica.

Por otro lado, están los cuatro retablos con fecha de ejecución más tardía que los dos apuntados en el grupo anterior (1530-1555, aproximadamente): el retablo de La Piedad, el retablo de San Juan Bautista, el retablo de Bidaurreta y el retablo de Alzaga. Todos ellos son retablos de tipo casillero localizados en el interior de la provincia de Guipúzcoa. Su particularidad, a diferencia de los dos trípticos, es que sus imprimaciones, adhesivos y rellenos son predominantemente proteínicos. Para ser más precisos, cada uno de estos retablos (a excepción del de Alzaga que incluye dos variantes) presenta una sola variedad de imprimación que en la tipología de brocado aplicado yuxtapuesto tiende a ser más sencilla (compuesta por una o pocas capas). En todos los ejemplos estudiados, las imprimaciones revelan aglutinantes proteínicos. En contraste con el anterior grupo, en éste lo propio es utilizar adhesivo únicamente de tipo proteínico en la aplicación de los motivos de brocado. Asimismo, y en la línea de las imprimaciones y los adhesivos, las masas de relleno son ante todo de naturaleza proteínica.

Dentro de cada grupo se han registrado coincidencias en las composiciones de las imprimaciones, los adhesivos y las masas de relleno de los distintos retablos, reforzando la división planteada de los seis conjuntos retablísticos.

Esta división es bastante razonable ya que el espacio de tiempo (alrededor de quince años; de 1515 a 1530) que separa a un grupo de otro, es el suficiente como para que se impongan diferencias en el estilo (de retablo en tríptico a retablo de casillero), en la decoración pictórica (modificaciones técnicas y materiales en la elaboración de los brocados aplicados) y en la ubicación final de cada retablo (de la costa guipuzcoana al interior de la provincia). Todo este conjunto de modificaciones está muy posiblemente motivado por un cambio en los autores responsables de estas magníficas obras de arte.

Primeramente –y coincidiendo con la época en que se construyen los trípticos de Rentería y de Zumaya– los retablos, o mejor dicho, los trípticos, se importan de los antiguos Países Bajos meridionales (hoy día, Bélgica) y más tarde son los propios artistas foráneos llegados de Europa del norte los que realizan estas obras. En principio los artesanos extranjeros se asientan en puntos de la geografía de la costa vasca al igual que sucede con los trípticos debido a su tamaño y dificultad de transporte. Esto explica que los conjuntos de Rentería y Zumaya sean trípticos, que estén emplazados en la costa y que sus brocados aplicados tengan unas características muy particulares y diferentes a las de los

cuatro retablos de fecha posterior. Asimismo, la época en la que tienen lugar estos dos trípticos concuerda con la posibilidad (muy comentada en las fuentes documentales) de que uno de ellos (el de Rentería, específicamente) proceda de Flandes (en la actualidad una región de Bélgica). Esta hipótesis la estudiaremos más adelante.

En segundo lugar –en el período en el que se ejecutan los retablos de La Piedad, de San Juan Bautista, de Bidaurreta y de Alzaga– la continuada llegada y asentamiento de artistas extranjeros del norte de Europa provoca una fusión del modelo artístico norteño y local donde ambos artesanos tienden a trabajar juntos nutriéndose de sus respectivos estilos creativos. De ahí que los retablos resultantes tengan mayores dimensiones que los trípticos al no requerir de largos traslados, que se encuentren más repartidos por la geografía guipuzcoana y que la técnica y los materiales de los brocados aplicados que los adornan presenten unos cambios muy concretos con respecto a los elaborados en una época previa en la que se puede decir que los únicos autores eran extranjeros.

Es indudable que el discurrir del Arte con sus múltiples estilos, técnicas y materiales es inseparable de cualquier aspecto artístico. Por ello, el desarrollo que sufre el Arte en la primera mitad del siglo XVI influye y justifica el uso de la técnica del brocado aplicado en Guipúzcoa en concreto y también sus diferentes procesos de elaboración a lo largo de esa mitad de centuria, tal y como ha quedado reflejado en la división expuesta con anterioridad.

Una cuestión de elevada importancia que no hemos de olvidar y que ya mencionamos, es la conjetura suscitada por múltiples referencias bibliográficas que confieren al **tríptico de Rentería** una **procedencia flamenca**. En nuestra investigación, el estudio analítico técnico-material de sus brocados aplicados nos ha desvelado aspectos exclusivos a este tríptico que son clave a la hora de valorar la procedencia flamenca de este conjunto retablístico. Los aspectos a los que nos referimos son los siguientes:

Primero, el soporte detectado en los relieves es madera de roble que resulta ser el tipo de madera imperante en la producción de arte en Bélgica.

Segundo, muestra una preparación en los brocados aplicados a base de creta aglutinada con cola proteínica aplicada en varias capas selladas con cola (también proteínica) excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por un estrato de aceite. Esta variedad encaja con las preparaciones de los primitivos flamencos.

Tercero, emplea imprimaciones de blanco de plomo con aglutinantes principalmente oleosos, muy semejantes a las imprimaciones de los flamencos.

Cuarto, todas las piezas de brocado aplicado carecen de adhesivo para su fijación en la obra. Esta falta de adhesivo en la aplicación de los brocados

aplicados sólo ha sido documentada en retablos del siglo XVI fabricados y localizados fuera de España, lo que puede sustentar como mínimo la procedencia extranjera del tríptico y si tenemos en cuenta el contexto histórico-artístico en el que fue creado, incluso acotar la zona de procedencia a los antiguos Países Bajos meridionales.

Quinto, el pésimo estado de conservación de las láminas de estaño y su considerable espesor en comparación con lo observado en los otros cinco retablos, parece indicar que el tipo de estaño utilizado en el tríptico de Rentería es diferente en composición y grosor original. Esta suposición podría apuntar hacia una fuente de extracción del estaño fuera de nuestro país y hacia unos hacedores de brocado aplicado distintos de los locales al trabajar con láminas de estaño más gruesas. En definitiva y considerando de nuevo el contexto histórico-artístico que rodea al tríptico en cuestión, estos indicios podrían estar señalando un territorio donde proliferó abundantemente el brocado aplicado; los antiguos Países Bajos meridionales.

En conclusión, si añadimos estas cinco irrefutables averiguaciones al contexto histórico-artístico del tríptico, a sus rasgos estilísticos y tipología y a su localización en la costa guipuzcoana, nos encontramos frente a un panorama que se inclina por los antiguos Países Bajos meridionales como lugar de procedencia del tríptico de La Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería. No cabe duda de que serán necesarios más exámenes y estudios históricos como científicos para proporcionar una procedencia exacta y contrastada a esta pequeña gran obra de arte.

Desafortunadamente, el tríptico de Zumaya no muestra aspectos técnico-materiales evidentes que apoyen una procedencia flamenca, sino más bien un origen autóctono.

Como último dato conclusivo de elevado interés, sobre todo para el conservador-restaurador, hemos de apuntar que tan sólo ha sido posible confirmar que las piezas de brocado aplicado, tanto sueltas como yuxtapuestas, del tríptico de Zumaya no recibieron en un origen ningún tipo de protección final.

Es muy posible que tampoco los brocados aplicados de los otros cinco retablos analizados fueran originalmente protegidos –aunque no presentan ningún resto de protección superficial original se desconoce si se debe a que en origen no fueron protegidos o si por el contrario lo fueron y en una intervención posterior la protección fue eliminada–. Esta hipótesis se basa ante todo en el hecho de que ni en Zumaya ni en la bibliografía especializada se ha documentado ningún caso de brocado aplicado con protección original, aparte de que, sea por el motivo que sea, en ninguno de los cinco retablos referidos se ha identificado ni un solo fragmento de ningún tipo de protección original.

Bibliografía

- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II.
- BALLESTREM, Agnes. “Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVI^e siècle”. *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*. 1967/1968. vol. X. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique. pp. 36-45.
- BARRIO LOZA, J.A.; EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2.
- BARTL, Anna, et al. *Der “Liber illuministarum” aus Kloster Tegernsee: Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag y Germanisches National Museum, 2005.
- BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). “Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 377-387.
- BERG SOBRE, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1980. Tomo I.
- BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Los retablos. Conocer y conservar”. *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Retablos*. 2003. nº 2. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. pp. 12-47.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 157-166.
- ; MONTERO ESTEBAS, Pedro. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 309-320.
- CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Barja de Quiroga, Yago (dir.); Olmeda Latorre, Fernando (trad.). Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1988. Col. Fuentes de Arte; 5.

- DARRAH, Josephine A. "White and Golden Tin Foil in Applied Relief Decoration: 1240-1530". En: HERMENS, E. (ed.). *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Leiden, The Netherlands: De Prom and Archetype Publications, 1998. Col. Leids Kunsthistorisch Jaarboek. pp. 49-79.
- DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). "Brocado aplicado. Nuevas aportaciones". En: *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca: Andrés Escalera Ureña y María del Carmen Pérez García, 1994. pp. 281-291.
- DÍAZ MARTOS, Arturo. *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Arte Restauro, S.A., 1975.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 73-106.
- . "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 38-73.
- . "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 76-81.
- . "El retablo renacentista". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 178-225.
- . "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 330-357.
- . "Nuevos datos sobre el retablo de la Piedad". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (aut.); MARTIARENA LASA, X. (aut.). *Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula: Historia eta Zaharberritzea/Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: Historia y Restauración*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa-Dirección General de Cultura, 2006. pp. 24-28.
- EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. "Proceso de Restauración del Retablo Mayor del Santuario de la Encina". En: BARRIO LOZA, J.A. (aut.); EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. (aut.). *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. pp. 45-76.
- ESTRADE ALDA, María de los Milagros. "El Brocado Aplicado, una técnica insólita empleada en el retablo de Santa María de Galdakao (Bizkaia)". En: *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura y Turismo-Dirección de Patrimonio Histórico Artístico, 1991. pp. 126-136.

- FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 167-175.
- GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996. pp. 747-756.
- . "El "brocado aplicado", una técnica de policromía centroeuropea en Álava". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 409-421.
- . "The conservation and restoration of the polychrome sculpture in Álava. The main altarpiece of San Vicente de Arana and the bust-reliquaries of the Church of San Miguel de Vitoria". En: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge*. 11-13 November 1999. Dresden: Hochschule für Bildende Kunst, 1999. pp. 84-89.
- GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "El Retablo Mayor de la Catedral de Toledo. Estilo y policromía". En: *Actas Jornadas Técnicas de Conservadores de Catedrales. Las Catedrales en España*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- . "Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón"*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. pp. 573-582.
- GÓMEZ MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid; 16.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. "Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año VIII (Junio 2000). nº 31. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía-IAPH. pp. 67-77.
- JACOBS, Lynn F. *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*. United Kingdom: Cambridge University Press Editions, 1998.
- MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberritzea/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón"*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. pp. 367-380.
- MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. "El retablo gótico esculpido". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 121. pp. 116-145.
- NADOLNY, Jilleen M. "The techniques and use of gilded relief decoration by northern European painters, c. 1200-1500". Tesis doctoral. University of London, Courtauld Institute of Art, 2000.
- . "The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal: technical and stylistic context". En: MASSING, A. (ed.). *The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting*. Great Britain: The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge and Harvey Miller Publishers, 2003. pp. 174-188.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "El brocado aplicado en la retabística e imaginería vascas: materiales, técnica de ejecución y conservación-restauración. Las nuevas tecnologías y metodologías en el estudio y tratamiento de las técnicas de policromía de los retablos y las esculturas en madera". Directora: María Teresa Escohotado Ibor. Trabajo de investigación de doctorado. [Presentado para la obtención del Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en Criterios y Técnicas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales]. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sección de Conservación y Restauración, Lejona, 2004.
- . "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". *Restauración & Rehabilitación (R & R) - Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. 2007 (Noviembre). nº 105. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV). pp. 66-71.
- . "Planteamiento de un sistema general de estudio del brocado aplicado en los retablos de Guipúzcoa. Presentación de los primeros resultados". En: *XVII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, Vila-real, Burriana: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. pp. 325-329.
- , et al. "A protocol of analysis for the classification of painting techniques applied to brocades of the altarpieces of Gipuzkoa". En: *ICOM-CC 15th Triennial Conference New Delhi 22-26 September 2008*. New Delhi: Allied Publishers Pvt. Ltd., 2008. pp. 619-625.

- ; BAZETA GOBANTES, Fernando. “Classification of the Typologies, Techniques and Materials of the Applied Brocades of the Altarpieces of Gipuzkoa by Means of the Analytical Techniques of Laboratory”. En: *9th International Conference Art2008: Non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage. Jerusalem, Israel. May 25-30, 2008* [DVD]. Jerusalem (Israel): ISAS International Seminars, 2008.
- . “Classification of the Typologies, Techniques and Materials of the Applied Brocades of the Altarpieces of Gipuzkoa by Means of the Analytical Techniques of Laboratory”. *The NDT (Non-Destructive Testing) Database & Journal* [en línea]. Septiembre 2008, vol.13, nº 9 (contiene las comunicaciones del 9th Internacional Conference Art2008) [ref. de 8 abril 2009]. Disponible en <http://www.ndt.net> o concretamente en <http://www.ndt.net/article/art2008/papers/015Rodriguez-Lopez.pdf>
- . “El brocado aplicado en la retabrería renacentista de Guipúzcoa. Un estudio para su clasificación”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. 2010. nº 27. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. pp. 297-331.
- SÁENZ PASCUAL, Raquel. “El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 159. pp. 146-177.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. En: *Le Retable d’Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque de Colmar (2-3 Novembre 1987)*. Colmar: Musée d’Unterlinden, 1989. Bulletin de la Société Schongauer. pp. 90-97.
- . “Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment”. En: MILLS, J.S. y SMITH, P. (eds.). *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture. Preprints of the contributions to the thirteenth IIC Brussels Congress, 3-7 September 1990*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1990. pp. 36-40.
- WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series.