

LAS ENCARNACIONES DE LA ESCULTURA POLICROMADA FLESH-TONES IN POLYCHROME SCULPTURE

*Sculpture, polycromy and architectural decorations Working Group Interin meeting
Madrid, November 19-20, 2015*



LAS
ENCARNACIONES
DE LA ESCULTURA
POLICROMADA

- 0 -

FLESH-TONES IN
POLYCHROME
SCULPTURE

**LAS
ENCARNACIONES
DE LA ESCULTURA
POLICROMADA**

- 0 -

**FLESH-TONES IN
POLYCHROME
SCULPTURE**

ICOM-CC & SCULPTURE, POLYCHROMY AND ARCHITECTURAL
DECORATIONS WORKING GROUP INTERIN MEETING
MADRID, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2015.

ICOM-CC ICOM
international council
of museums – committee
for conservation

Ge GRUPO ESPAÑOL
de CONSERVACIÓN
International Institute for Conservation
of historic and artistic works

© ICOM-CC © 2018. The publishing committee Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations is a Working Group of the Committee for Conservation (ICOM-CC), an International Committee of the International Council of Museums (ICOM) network.

© Cubierta: Michel Erharts, *The Apostles*, High Altar, Blaubeuren Monastery Church. Fotografía: Harald Theiss, 2016.

Comité editorial / Editorial committee: Stephanie De Roemer (Coordinadora Grupo ICOM-CC), Ana Carrassón (Conservadora Restauradora, IPCE), Rocío Bruquetas (Conservadora Restauradora, Museo de América), Federico Lubrani (Investigador independiente), Mark Ritcher (Restaurador e investigador científico).

Conference proceedings of the International Council of Museums Conservation Committee (ICOM-CC) & Grupo Español del International Institute for Conservation (GEIIC).

ISBN: 978-92-9012-434-4

Printed in Spain

Índice

Presentaciones.....	11
Sanguis Christi: su percepción a partir del estudio de las policromías novohispanas <i>Pablo F. Amador Marrero</i>	21
La autarquía policroma barroca antequerana (Andalucía, España) <i>Beatriz Prado-Campos</i>	41
Córdoba: ¿Dorar, Pintar, Encarnar?: una cuestión de método <i>Sabina de Cavi</i>	59
“For those who are according to the flesh, set their minds on things of the flesh (...)” <i>Elsa Filipe de Andrade Murta</i>	77
The scientific examination of polychrome sculptures in Friuli (Italy): new insights into the materials and painting techniques of German workshops from the 17 th to the late 18 th century <i>Marta Melchiorre di Crescenzo, Giuseppina Perusini, Martina Visentin, Monica Favaro</i>	93

<p>El Pórtico de la Gloria: estudio y problemática de conservación de las encarnaciones <i>Ana Laborde Marqueze,</i> <i>Mercedes Cortázar García de Salazar,</i> <i>María Antonia García Rodríguez,</i> <i>Marta Gómez Ubierna, Pedro Pablo Pérez García,</i> <i>Andrés Sánchez Ledesma</i>.....</p>	113
<p>The creation of Verism - Carnation - painting on late medieval sculptures in South Germany <i>Harald Theiss</i>.....</p>	135
<p>La identidad de las esculturas góticas bruseleses del retablo de Laredo (siglos XV y XVIII) a través de su estudio y restauración <i>Laura Ceballos Enríquez</i>.....</p>	147
<p>The ‘polimento’ technique for rendering a glowing flesh-tone in polychrome sculpture. Insight into theory and practice <i>Agnès Le Gac</i>.....</p>	161
<p>Intervención pictórica de Valdés Leal sobre escultura policromada de la Virgen de La Caridad en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla <i>David Triguero Berjano</i>.....</p>	199
<p>De pulido a mate y de mate a pulido: distintos encarnados para un mismo retablo <i>Maite Barrio Olano, Ion Berasain Salvarredi</i>.....</p>	219
<p>Pinta aquí pinta allá: el repinte como un fenómeno social en la Mixteca Alta oaxaqueña <i>Yunuen Maldonado Dorantes, Luis Huidobro Salas</i>.....</p>	239
<p>Guess my Age! Evolution of Flesh Tones of Medieval Polychrome Sculptures and Issues for Conservation <i>Emmanuelle Mercier</i>.....</p>	253

Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo <i>María José González López</i>	273
Las encarnaciones: propuesta para su lectura <i>Ana Carrassón López de Letona,</i> <i>Teresa Gómez Espinosa</i>	301
Intervenciones en esculturas sevillanas de madera policromada y recuperación de policromías del siglo XVIII <i>Jesús Porres Benavides</i>	323
Recuperación de la policromía primitiva del Cristo de la Vera-Cruz de Lebrija intervenido por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). <i>Eva Villanueva Romero,</i> <i>David Triguero Berjano,</i> <i>María del Mar González González</i>	345

Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo

María-José González-López
Universidad de Sevilla.
Facultad de Bellas Artes

RESUMEN

En este trabajo se efectúa una investigación sobre los métodos, procesos y materiales empleados en la manufacturación, puesta en práctica y tratamiento superficial de las encarnaciones barrocas sevillanas. Para ello se contrastan datos provenientes de fuentes tradicionales, como el análisis de los tratados de la época que describen el proceso, con otras más novedosas, como el estudio terminológico en los diccionarios del momento, o los estudios científico-técnicos derivados de las restauraciones de esculturas significativas; sin olvidarnos, del estudio de la técnica actual, ya que en Sevilla a día de hoy se sigue policromando y pulimentando esculturas conforme a la tradición barroca.

Las conclusiones de este trabajo darán respuesta a muchas preguntas vigentes relacionadas con el aspecto técnico, material y conservativo de las encarnaciones, sobre todo de las denominadas de pulimento, a la vez que planteará nuevas hipótesis y líneas de trabajo.

PALABRAS CLAVE

Encarnación, carnación, técnica, pulimento, mate, policromía, conservación.

ABSTRACT

In this contribution observations from study and investigation concerning methods, processes and materials used in the manufacture, implementation and Surface decoration of flesh tones in Baroque Seville will be presented.

Comparison of traditional with more recent terminology from traditional and more recent documentation and scientific-technical studies derived from the restoration programs of significant sculptures are examined to provide a broad context into which current techniques of applying polychromy and polishing still practiced in Seville today are assessed.

The conclusions of this work are hoped to provide answers to the many questions associated with media, processes and practices and required conservation considerations in the restoration and preservation of the incarnations, in particular for the so-called 'pulimento'.

KEY WORDS

Flesh tone, technique, polish, matt, polychromy, conservation.

LAS ENCARNACIONES SEGÚN LOS TRATADOS

Las encarnaciones se asocian con la representación plástica de las zonas desnudas de los personajes representados en obras pictóricas y escultóricas, su conocimiento nos exige iniciar esta investigación estudiando los tratadistas que la describen en sus respectivos tratados [1]; concretamente, el tratado de Cennino Cennini, por significancia en la Historia de la Pintura; el manuscrito Anónimo de inicios del siglo XVI, por su interrelación con el tema de estudio; o los tratados de Filipe Nunes, Francisco Pacheco y Antonio Palomino, por ser coetáneos con el momento histórico de mayor desarrollo [2]. En ellos encontramos información sobre el proceso de manufacturación y los materiales empleados en cada una de las capas que la conforman, como veremos a continuación.

Iniciamos este análisis con los estratos que van a conformar los APAREJOS. Siempre realizado sobre el soporte previamente encolado con colas de diferente procedencia, las más recomendadas para este menester son las animales derivadas de pieles o restos de pencas, raeduras o retales de cabritilla, de desperdicios o de nervios (Cennini); aunque también describen, la de retazos de guantes (Nunes), o las vegetales, como las de harina (Anónimo y Nunes) o la giscola (Pacheco).

Sobre este encolado, se extiende el aparejo de color blanco que suele ser de naturaleza magra y estar compuesto por cola animal y sulfato de calcio (gesso grosso y gesso sottile –Cennini– o, yeso grueso y/o yeso mate –Pacheco–); por cola y harina o, por yeso y harina (Anónimo). Tras su secado, su superficie se pule con

raederas (Cennini), se alisa con piedra pómez (Anónimo) o se lija (Nunes y Pacheco).

Tras el aparejo se aplica la IMPRIMACIÓN, que varía en composición y color según la técnica de acabado. Mayoritariamente son coloreadas y de naturaleza oleosa, a base de tierra de Sintra o cualquier otro color aglutinado con aceite adicionado de secante, que se lija una vez seca (Nunes). Rosada, elaborada con una doble imprimación doble de naturaleza oleosa, la inferior del color que se quiera, y la superior de color rosa obtenida con albayalde, azarcón y negro; como en el caso anterior, su superficie debe ser muy lisa y homogénea mediante alisado con piedra pómez (Anónimo). Por último, de color carne, aglutinada con aceite de azarcón o litargirio (Pacheco, mate). En menor medida, predominan las de color blanco y naturaleza magra, ejecutada con albayalde aglutinado con cola de guantes, aislada su superficie una vez seca con cola de tajada (Pacheco, pulimento).

Sobre la imprimación alisada o impermeabilizada, se aplica la ENCARNACIÓN compuesta por pigmentos aglutinados en un medio oleoso adicionado de secativo. El análisis de su naturaleza evidencia importantes divergencias en el medio según la técnica de acabado, pulimento o mate y, significativas coincidencias en los pigmentos empleados.

Como aglutinante se mencionan: aceite de nuez con cardenillo o vidrio como secante (Anónimo); aceite graso con azarcón (Nunes, pulimento); aceite graso cocido con ajos, azarcón y miga de pan o, aceite de guadamacileros (Pacheco, pulimento); aceite cocido con azarcón y litargirio (Pacheco, mate) y por último, aceite de linaza (Palomino).

La paleta cromática sin embargo es bastante homogénea, en todos se constata el empleo de pigmentos del momento: albayalde, bermellón, carmín, cinabrio, tierra verde, verdacho, ocre, genulí o el negro carbón; aunque también refieren, pigmentos concretos indicativos del lugar de procedencia, como la almagra de Levante o la tierra de Sintra.

En la tonalidad de la encarnación existe plena coincidencia, color “carne”, que se obtiene a partir de una mezcla de albayalde y bermellón que denominan “encarnación”. Este color se enfría o calienta a voluntad, para obtener el tono más afín a la fisonomía o edad de los personajes representados. Por regla general, las más

rosadas reservadas para las figuras femeninas, los jóvenes y los niños, se obtenían con una mezcla de albayalde y bermellón o cinabrio; mientras que las más tostadas y sombrías, adecuadas para los personajes masculinos, ancianos, o personajes muertos o difuntos, se conseguían matizando el tono base anterior, con la gama de ocres, de tierras o, con el verdacho.

Mención aparte merecen la realización de los efectos finales, nos referimos a las frescuras o rubeolas obtenidas fundamentalmente con cinabrio puro o con carmín; a las heridas, acentuadas con cinabrio y sombreado de laca; a los realces, conseguidos con ligeros toques de luz para aumentar la sensación de volumen y luminosidad; al peleteado, para imitar el efecto pelo en pestañas, cejas, barbas o en la intersección con el cabello; al perfilado de los labios o la apertura de los ojos, cuyo tratamiento en fresco o en seco, varía ligeramente según el tratadista o la técnica descrita.

Del barnizado de las encarnaciones encontramos escasísimas referencias, las únicas detectadas mencionan para ello la sandáraca (Cennini), o la clara de huevo para barnizar exclusivamente los ojos en la policromía en mate (Pacheco). La tabla nº 1 describe los materiales empleados en la manufacturación de las encarnaciones y su puesta en obra (Tabla 1).

Por la delicadeza que requiere su ejecución, todos coinciden en que el momento ideal para realizar las encarnaciones de los personajes, es cuando las demás partes de la composición están totalmente acabadas.

Hasta el momento el estudio de los tratados seleccionados se ha abordado de forma conjunta, ello obedece a que en todos hemos encontrado referencias explícitas al proceso de elaboración de la encarnación en obras pictóricas y escultóricas. Este enfoque debemos cambiarlo, cuando pretendemos analizar las técnicas de acabado; en este caso, nos debemos centrar únicamente en aquellos tratadistas del siglo XVII que describen con precisión las principales técnicas empleadas en su ejecución: pulimento, mate, o mixta. El análisis se iniciará comparando la técnica de pulimento en los dos autores que la refieren (Nunes y Pacheco), para continuar con la descripción de la técnica en mate (Pacheco) y por último, haciendo mención a las escasas referencias encontradas sobre la encarnación mixta (Pacheco).

TABLA Nº 1 COMPARATIVA - TÉCNICAS DE ENCARNAIONES SEGÚN LAS FUENTES ESTUDIADAS. PUESTA EN OBRA Y MATERIALES			
PUESTA EN OBRA SEGÚN LOS TRATADOS			
1615: FILIPE NUNES.	1648: PACHECO, FRANCISCO.	1715-24: ANTONIO PALOMINO	
INICIO S. XVI: C. CENNINI	S. XVI: ANÓNIMO		
PINTURA TABLA Y RETABLOS.	PINTURA TELA Y TABLA. OLEO	ESCULTURA. OLEO	PINTURA TABLA. OLEO
TEMPLE DE NUEVO	PULIMENTO	PULIMENTO	MATE
<ul style="list-style-type: none"> • Encolado • Aparejo (pulido) • Encarnación (se deja para el final) 	<ul style="list-style-type: none"> • Encolado • Aparejo (alisado) • Y/o • Imprimitación • Encarnación (alisado) • Encarnación (bosquejo y retoque) 	<ul style="list-style-type: none"> • Giscola (lijado) • Aparejo (lijado) • Imprimitación (lijado) • Encarnados. • Pulimento de la encarnación y frescos y rubores después del pulimento • Se pintan ojos y cejas 	<ul style="list-style-type: none"> • Giscola (lijado) • Aparejo (lijado) • Imprimitación • Encarnación (base y acabado) • Barnizado de los ojos • Se pintan ojos y cejas (En fresco queda todo lustroso). En seco, si el pintor no es muy diestro
MATERIALES SEGÚN LOS TRATADOS: ORDEN Y SECUENCIA DE APLICACIÓN			
APAREJO			
<ul style="list-style-type: none"> • Sulfato de calcio (yeso moreno y yeso fino). 	<ul style="list-style-type: none"> • Gesso molido • Tierra de Sintra u otro color claro 	<ul style="list-style-type: none"> • Yeso grueso • Yeso mate, • Albayalde 	<ul style="list-style-type: none"> • Yeso muelto • Albayalde, • Color carne (no indica los colores)
<ul style="list-style-type: none"> • Cola (de pieles, pencas, riaduras, retales de cabritilla, pley y... • Harina, • Aceite de nueces. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cola de retazos de guantes • Aceite adicionado de secante 	<ul style="list-style-type: none"> • Giscola, • Cola no muy fuerte de guantes, • Cola de lijadas 	<ul style="list-style-type: none"> • Giscola, • Cola de retazo • Aceite con azarcón o litargirio
<ul style="list-style-type: none"> • Pulido: Raederas 	<ul style="list-style-type: none"> • Alisado: Piedra pómez 	<ul style="list-style-type: none"> • No indica con qué 	<ul style="list-style-type: none"> • No indica con qué
ENCARNACIÓN			
<ul style="list-style-type: none"> • Negro • Tierra verde, • Ochre claro, • Verdaccio (tierra verde+ albayalde) 	<ul style="list-style-type: none"> • Negro de Flandes • Albayalde • Azarcón (minio) • Bermellón • Cenizas • Lapis 	<ul style="list-style-type: none"> • Negro de • Albayalde • Ochre claro • Sombra de Sintra, • Verdaccio 	<ul style="list-style-type: none"> • Almagra de Levante, • Albayalde, • Bermellón, • Ochre, • Carmín de Florencia
<ul style="list-style-type: none"> • Almagra, • Ochre oscuro, • Cinabrio, • Laca fina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Carmín de tabilla • Genolí, • Negro • Ochre, • Tierra roja • Tierra verde 	<ul style="list-style-type: none"> • Negro de carbón, • Ochre claro, • Ochre oscuro • Sombra de Italia. • Sombra, • Bermellón, • Carmín • Génulul 	<ul style="list-style-type: none"> • Negro de carbón, • Ochre claro, • Ochre oscuro • Sombra de Italia. • Sombra, • Bermellón, • Carmín • Génulul
<ul style="list-style-type: none"> • Yema de huevo 	<ul style="list-style-type: none"> • Aceite graso: aceite cocido al fuego con azarcón molido, • Secante (cardenillo, vidrio en el carmin) 	<ul style="list-style-type: none"> • Aceite graso: aceite de linaza cocido con ajo, miga de pan y azarcón • Barniz: claro guadamacilero: <ol style="list-style-type: none"> 1.- aceite de linaza cocido con los ingredientes y sanrafa. 2.- aceite de linaza cocido con allicema con sanrafa 	<ul style="list-style-type: none"> • Aceite con azarcón o litargirio
<ul style="list-style-type: none"> • Barniz: Vernice líquida (sandfranca) o Clara de huevo 	<ul style="list-style-type: none"> • Barniz: falta la página 	<ul style="list-style-type: none"> • Barniz: clara de huevo (90%) 	<ul style="list-style-type: none"> • Barniz: <ul style="list-style-type: none"> • De clara de huevo. • De grasilla y aguardiente, • De menjul • De almásiga, (benjul)

Encarnación a pulimento

Se realiza cuando la escultura está aparejada e imprimada (Nunes) o “cuando los rostros y demás están labrados toscamente o en la pasta” (Pacheco 1982, 122). Ambos describen una encarnación de composición muy similar: color carne realizado con una base de albayalde molido con aceite graso y azarcón (Nunes), o de albayalde y aceite graso o, barniz de guadamacileros (Pacheco), mezclado con los pigmentos que quieras (Nunes) o, con bermellón u ocre y almagra (Pacheco).

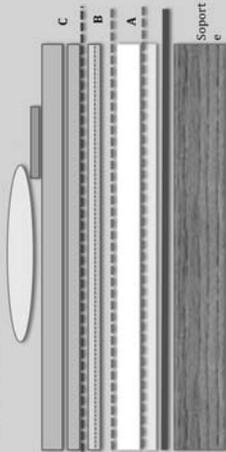
Sobre este encarnado, cuya tonalidad y denominación, cambia según la fisonomía y edad de los personajes, se ejecutan los acabados. Las encarnaciones mimosas (Nunes) o hermosas (Pacheco), se obtenían añadiendo una punta de bermellón al tono base anterior; mientras que las encarnaciones oscuras o rústicas, se realizaban con azarcón y una punta de sombra de Sintra (Nunes) o, con almagra y ocre (Pacheco).

Del pulimento encontramos significativas coincidencias en ambos tratadistas. Nunes nos refiere que se aplica en forma de pasta, y de forma ruda sobre la escultura preparada en la forma habitual, empleando para pulir la piel de guantes previamente humedecida en agua. El pulido lo realiza introduciendo la piel en el dedo humedeciéndolo con saliva para evitar que se adhiera. Tras lo cual se abren los ojos y las cejas.

Pacheco describe la aplicación de la encarnación con brochas ásperas y gesto crispado, igualando la superficie, para disimilar los efectos de una mala talla [3]. El pulido lo realiza con coretes de piel de color blanco que también se ha de tener previamente en remojo en agua al menos dos días; tras lo cual, se introduce en el dedo o en el cabo de un pincel para poder alcanzar todos los recovecos. Los ojos y boca se abren en fresco para obtener un lustre y secado uniforme, aunque si no se es tan diestro, también se puede realizar en seco. La tabla nº 2 describe de forma comparada las técnicas de pulimento en ambos tratadistas (Tabla 2) (Figura 1).

ENCARNACIÓN A PULIMENTO

1615. FILIPE NUNES.



SOPORTE: No se precisa

A: **Encolado:** 2 manos de **cola de retazos de guantes**.
Aparejo: Seco el encolado, se prepara el **gesso** con la cola muy ligero, y se aplica la primera mano, una vez seca se da otra mano mas cargada de gesso, tras su secado se lija para que quede muy liso y se aplica la segunda.

Lijado

B: **Impregnación: OLEOSA. COLOREADA-** a base de tierra de Sítira o de un color negro color claro molido con aceite adicionado de secante, EN DOS MANOS.

Lijado: una vez seca se lija muy bien.

C: **ENCARNACIÓN: GRASA**

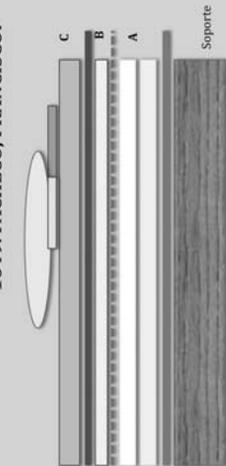
BASE de albayalde bien molido con agua, cuando esté bien seco, se muele muy bien con aceite graso y punta de bermellón.

PULIMENTO: Sobre escultura enyesada pulida e imprimada y dado los encarnados con una encarnación ligera, para que asiente bien el pulimento, que será grueso, como una pasta, se aplica de forma ruda. **PULIMENTO CON PIEL DE GUANTES PREVIAMENTE MOJADA EN AGUA** con la que cubres tu dedo, y vas extendiendo la tinta o el pulimento y vas puliendo, cuando el cuero se adhiera a la superficie lo humectas con saliva

Frescoses y rubores: Con el mismo aceite con el que has molido el bermellón añades una punta de laca para dar en las mejillas y boca, dando más rojo en el labio superior.

Ojos y cejas: Después del pulimento se abre (pinta) los ojos y las cejas

1649. PACHECO, FRANCISCO.



SOPORTE: cuando los rostros y demás está labrado toscamente o en la pasta

A: **Aislante.** A base de **giscola**.
Aparejo, Plasteceer y emparejar. Doble preparación magra **yeso grueso** las capas inferiores (2 o 3 manos) y **yeso mate** las superiores (2 o 3 manos) .

Lijado: posteriormente se lija la superficie

B: **Impregnación: MAGRA Y BLANCA.** 1 o 2 manos de **albayalde molido al agua y aglutinado con cola de guantes**, se aplica en **un mano de cola de tajadas** no demasiado fuerte, sobre esta, cuando está seca se encarna a pulimento

C: **ENCARNACIÓN: GRASA**

BASE: albayalde muy bien molido al agua y moléndolo con muy aceite graso o con barniz muy claro, como el de guadamacileros templada con bermellón

PULIMENTO: LOS CORETES PARA PULIRLA BLANCOS Y DE GUANTES se han de tener en agua siquiera dos días, haciendo uno como cabeza de dedo del que señala, hasta la mitad y otro suelto, que parte de él se pueda revolver en un pincel para pulir los hondos; antes de esto se **extiende y da con brochas ásperas, crispándola y poniéndola igual**, y es bien usarla en mala escultura, porque con las luces y resplandor se disimulan sus defectos

Ojos y cejas: si se abren en fresco, será mejor porque todo se seca y queda igualmente con lustre, y si no hay tanta destreza en esto, se abre después de seca la encarnación.

Tabla 2. Infografía comparativa de la técnica de la encarnación a pulimento según Felipe Nunes y Francisco Pacheco.

Encarnación mate

En esta técnica descrita por Pacheco, el soporte deberá estar perfectamente acabado y lijado, lo que permitirá simplificar el número de estratos de aparejo. La encarnación se efectúa al óleo en dos manos. La inferior, denominada “bosquejo o primera mano”, de color rosado o tostado sobre el que se ejecutan los frescores, el sombreado y el peleteado de los cabellos que se debe lijar una vez seca con lija blanda. La superior, designada “acabado o segunda mano”, realizada con los mismos materiales, tonalidad y orden.

Pacheco es muy prolijo en su descripción, así nos indica que se debe comenzar bosquejando suavemente la frente, los ojos y las cejas en fresco, difuminando los bordes, para conseguir una transición suave sobre la que ejecutar el peleteado; precisando además, que para que las figuras parezcan vivas, se barnizan los ojos con cualquier barniz o con clara de huevo. La tabla nº 3 compara ambas técnicas (Tabla 3: página 300) (Figura 2).

Encarnación mixta

Solo encontramos referencia en el tratado de Pacheco en relación con las esculturas en metal de crucifijos y niños, excusando su práctica por embotar la talla en las de madera (Pacheco 1982: 124). Siguiendo la descripción de Pacheco, en las encarnaciones mixtas, conviven ambas técnicas aplicadas en un orden concreto: encarnación a pulimento en la base y mate, en el acabado. La Tabla 4 reconstruye una hipotética encarnación mixta a partir de las descripciones encontradas en su tratado (Tabla 4).

Su similitud tonal, compositiva y de efectos, las hacen particularmente difíciles de interpretar de forma correcta, siendo fácil confundirlas, si nos fijamos en su secuencia estratigráfica y en su estructura material, con encarnaciones de diferentes épocas, sobre todo si la escultura se presenta repolicromada o repintada.

EVOLUCIÓN TERMINOLÓGICA

La segunda línea de investigación de este trabajo se centra en conocer los significados de los principales términos detectados en los tratados vinculados con las encarnaciones. Para ello se ha consultado la aplicación de la Real Academia Española *El Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), que nos permite efectuar una revisión simultánea de términos en más de 70 diccionarios de un periodo temporal comprendido entre los siglos XV al S. XXI [4] y el *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española* de Sebastián Covarrubias Horozco (1611); aunque es conveniente precisar que en este artículo, solo se hará referencia expresa a aquellos autores y/o diccionarios que han contribuido a aclarar el significado de los términos investigados.

Bartolomé García nos define el vocablo Encarnación como “el color carne con el que se pintan las partes desnudas de las imágenes policromadas” (2004, 8); significado que por el contrario, está más asociado con el del término CARNACIÓN que ya en 1786 era definido como “... el mismo termino usan los Pintores para significar todas la partes que semejan la carne (Terreros y Pando 1767-1786: 363,1), o en 1853, como “El color de la carne que presentan las figuras pintadas en un cuadro, como la cara, las manos, etc...” (Joaquín Domínguez 1853: 99, 4).

La definición del término Encarnación, mantenida casi inmutable por todos los especialistas del tema, tiene ligeros matices que se ponen de manifiesto cuando estudiamos la evolución de su significado. Si analizamos el vocablo ENCARNACIÓN en los diccionarios en los que aparece descrito, vemos que en los del siglo XVI solo aparece su significación latina “*Incarnatione*”. De igual forma que aparece conjuntamente con la entrada del verbo, ENCARNAR, y con su correspondiente designación en latín, “*Incarbare*” (De las Casas 1570: 75, 2).

Para encontrar una definición, tenemos que llegar a los diccionarios de finales de ese siglo, concretamente a 1591, y en este caso, será el verbo Encarnar el que se defina como: “*to be flesh, incarnire, carnem affumere*”, significado, como vemos, que poco difiere del concepto de Carnación que se tiene hoy día; mientras que en la voz Encarnación sigue apareciendo sus acepciones latinas, “*incarnation, incarnatio*” (Percival 1591: 80, 1. 1591).

PACHECO, FRANCISCO. ¿ENCARNACIONES MIXTAS?

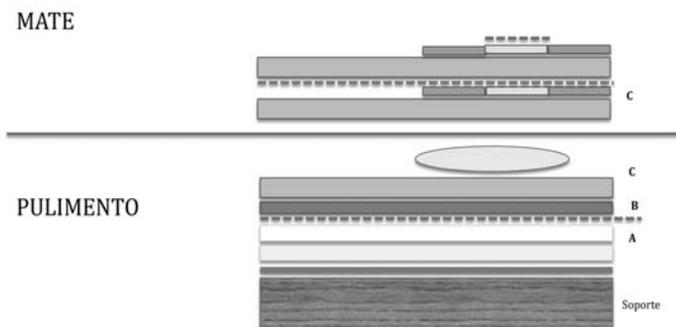


Tabla 4. Reconstrucción infográfica de la encarnación mixta según Francisco Pacheco.

Será en 1611, cuando encontremos precisiones interesantes sobre su significado, pero como en el caso anterior, dentro del verbo Encarnar; de él cuelgan los términos Encarnado, para denominar el color carne “Encarnado color de carne” y Encarnación, para describir la aplicación del color por parte de los pintores “Encarnación, cerca de los pintores, vale dar color carne: en las pinturas” (Covarrubias 1611: 347).

Posteriormente en 1620 se concretan más estos términos: Encarnar, “*encarnare, pigliar carne*”. Encarnado, “*Incarato o color incarnat*” o Encarnacion, “*fi dice da pittori il dar color di carne alla pittura*” (Franciosini Florentín, 301,1. 1620). Definiciones refrendadas por Sobrino que recoge la entrada Encarnación con una definición muy similar “Carnación, el efecto en pintura de colorear las carnes” (Sobrino 1705: 153,3).

No será hasta 1732 que encontremos descritos dentro de la voz Encarnación otros matices de interés para este trabajo, por estar íntimamente relacionados con la praxis ejecutiva de las encarnaciones en la policromía de las esculturas en el periodo histórico de este estudio. El primero, es que se relaciona, además de con su color, con el material con el que está realizado. El segundo, es que se especifica claramente como queda asociado a las esculturas: “Encarnación. Tinta de albayalde, rojo, y aceite graso de linaza o de nueces, de color carne, para encarnar las figuras de escultura”. El tercero, tan importante como los anteriores, es que aparece ligado a las técnicas policromas del momento coincidiendo plenamente con las descritas por Pacheco; de hecho, se distingue entre: Encarnación mate o

de paletilla, es decir sin pulimento, del latín “*Impolita, temperata, mollis incarnatio*” y Encarnación de pulimento (Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española 1732: 434,2-435,1).

Tenemos que llegar hasta 1791 para encontrar otra particularidad del término Encarnación, que se revelará esencial, cuando analicemos la práctica actual de la técnica. Esta particularidad no es otra que la descripción del tratamiento superficial que distingue la técnica de pulimento, de la técnica en mate o de paletilla. Precisión muy importante porque liga el tratamiento de su superficie mediante bruñido, con el aspecto liso y brillante característico de este procedimiento, así encontramos descrito: “Encarnación, el color de las carnes con que se pinta los rostros de las figuras humanas. Color *carneus, ruber*. Encarnación de pulimento. La que está bruñida. *Polita opicture incarnatio*. Encarnación mate, o de paletilla. La que no está bruñida. *Impolita picturae incarnatio*” (Diccionario de la Academia Usual 1791: 363, 2). Queda claro que el aspecto brillante de la encarnación a pulimento se asocia a su bruñido, y que la encarnación de paletilla es mate precisamente, porque adolece de este tratamiento “Encarnación de paletilla: la no está bruñida. Encarnación de pulimento. La bruñida y lustrosa” (Pagés 1931: 951, 2).

Llegados a este punto, conviene aclarar para la técnica de encarnación a pulimento, algunos términos usados en su definición, como pulir, pulido o pulimento. El término PULIR, se relaciona con un tratamiento final y superficial consistente en frotar una superficie para sacarle brillo o alisarla “Pulir, frotar para hacer relucir,…” (Oudin 1607: 424,2) o “Componer, alisar o perfeccionar alguna cosa, dándole la última mano, para su mayor primor y adorno” (Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Castellana*, 1737: 249,1). Mientras que los términos que más nos aclaran este concepto, como PULIDO o PULIMENTO además de incidir en que suministra un aspecto liso, se precisa que es un término de escultores “... , *Latine politus, à poliendo*, que vale alisar, que es pulir. Dar pulimiento, termino de estatuarios” (Covarrubias 1611: 600) y “La perfección del lustre que se da a algunas cosas que lo admite; como metáles, mármoles, &C... Son estatuas de admirable perfección y valentía, cuyos primores reciben el pulimento y última mano,…” (Real Academia Española 1737, 429,1).

Del análisis terminológico efectuado podemos deducir que en los diccionarios consultados se incluyen distintos términos que

ESTUDIO COMPARATIVO ENCARNACIONES ESCULTURAS BARROCAS SEVILLANAS SELECCIONADAS											
DATOS DE LA OBRA	REFERENCIA	APAREJO			IMPRIMACION			ENCARNACION		TÉCNICA	
		Carga soportada	Agruante	Carga aportada	Adornado	Carga soportada	Adornado	Agujunado	Pulido	Mate	
¿? Nido Jesús de pie. Manifestador. Retablo Mayor San Telmo. Sevilla.	VAAA. Memoria final de intervención. Nido Jesús. Anónimo. Retablo Mayor. Palacio De San Telmo, (Sevilla). Junio, 2007.	No se indica	No se indica	Bianco de Calcaíta	No se indica	Bianco de Plomo Bermellón	No se indica	Bianco de Plomo Bermellón	No se indica	X	
1600. La Virgen del Buen Aire. Palacio de San Telmo, Sevilla. Juan de Oviedo y la Bandera.	VAAA. Memoria final de intervención. "Virgen Del Buen Aire". Juan De Oviedo Y La Bandera Y Pedro Duque Cornejo. 1600-1724. Palacio De San Telmo. Sevilla 2006.	Sulfato de calcio	Cola animal	Bianco de Calcaíta	No se indica	Bianco de Plomo	No se indica	Minio Tierras	Oleosa	X	
1620. SIGLO XVII. El Gran Poder. Juan de Mesa y Velasco. Hermandad del Gran Poder, Sevilla.	VAAA. Informe diagnóstico y propuesta de intervención en la polícromía de la imagen de Jesús del Gran Poder, Febrero de 2006.	Sulfato de calcio (anhidrita)	Cola animal ASLANTE					Bermellón Azurita Negro carbón Anarrio de plomo y estano.	Acete de linaza	X	
1724. ARCANGELO SAN MIGUEL. Bartolomé García de Santiago. Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla	VAAA. Memoria final de intervención Arcángel San Miguel. Bartolomé García De Santiago. 1724. Retablo De Santo Tomás De Aquino. Palacio De San Telmo, (Sevilla). Junio, 2007.	Sulfato de calcio	Cola animal ASLANTE					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón,	Oleosa	X	
172 SIGLO XVII. Santiago Apóstol, Anónimo. Ermita de badén. Pilas.	VAAA. Memoria final de intervención. Santiago Apóstol. Pilas. Abril 2009.	Sulfato de calcio	Cola animal					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
SIGLO XVII (último tercio). 1653-1720? Cristo de los Vaqueros. Francisco Ruiz Gijón. Castilliblanco de los Arroyos, Sevilla.	Rubio Faure. C; Villanueva Romero, V; Martín García, L y Sameño Puerto, M. <i>Crucificado de los Vaqueros Investigación y tratamiento</i> . Revista PH nº 24, p. 25-32. 2009.	Sulfato de calcio	Cola animal					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
SIGLO XVII (último tercio) Cristo de la Oración en el Huerto, hermandad sevillana de Monte Sión, próxima al círculo de Roldán.	González-López, M; Gutiérrez Carrasquilla, E; Ferreras Romero, G y Martín García, L. <i>Imagen escultórica policromada de Jesús Orando en el Huerto. Investigación y Tratamiento</i> . PH nº 15, p: 25-40. 1995.	Sulfato de calcio	Cola animal ASLANTE					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
Siglo XVII (último tercio) Cristo de la Salud, Hermandad de La Vera Cruz, Olivarés	Rubio Faure. C; Villanueva Romero, V; Martín García, L y Sameño Puerto, M. <i>Cristo de la Salud Hermandad de la Vera Cruz. Olivares, Sevilla</i> . Revista PH nº 40-41, p: 75-85. 2002.	Sulfato de calcio	Cola animal					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
SIGLO XVII (último tercio) Cristo de Las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz. Taller de Pedro Roldán?	Rubio Faure. C; Villanueva Romero, V; Martín García, L y Sameño Puerto, M. <i>Cristo de la Salud Hermandad de la Vera Cruz. Olivares, Sevilla</i> . Revista PH nº 40-41, p: 75-85. 2002.	Sulfato de calcio	Cola animal ASLANTE					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
SIGLO XVII. San Francisco de Asís, atribuida a Luis Salvador Carmona, 1743-1746; Iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Estepa	VAAA. Memoria final de intervención. San Francisco de Asís. Luis Salvador Carmona, 1743 - 1746. Estepa, Sevilla, Diciembre, 2004.	Sulfato de calcio	Cola animal					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	
SIGLO XVII. Jesús de la Coronación de España. (Mitad de siglo) atribuido a Pedro Roldán. Iglesia del Salvador, Carmona.	VAAA. Memoria final de intervención. CRISTO DE LA CORONACION DE ESPAÑA. Iglesia del Divino Salvador, Carmona. Sevilla. Marzo 2009	Sulfato de calcio	Cola animal					Bianco de Plomo Calcaíta, Bermellón	Oleosa	X	

Tabla 5. Comparativa de encarnaciones en obras escultóricas barrocas sevillanas.

derivan de la misma raíz pero que plantean matices muy interesantes que nos aclaran su significado. En los diccionarios de los siglos XVI y XVII, la voz Encarnación aparece como una entrada del verbo Encarnar y su significado está ligado a los pintores y a la Pintura: En ellos se distingue los términos: ENCARNAR, refiriéndose a la acción de pintar de color “carne” las figuras; ENCARNADO para indicarnos el color “carne”; y ENCARNACIÓN, para denominar el efecto de colorear las carnes.

Siguiendo este análisis, precisar que los diccionarios del siglo XVIII ya recogen el término ENCARNACIÓN como una entrada independiente cuyo significado refleja la tradición artística del momento; de hecho, describen las mismas técnicas indicadas por Pacheco en su tratado quedando ligada a dos significados complementarios. El primero, relacionado con su color y composición material: color carne, realizado con una mezcla concreta de pigmentos (albayalde, rojo, y aceite graso de linaza o de nueces). El segundo, con la técnica de ejecución, ya sea a pulimento, en la que la superficie aparece pulida, bruñida y lustrosa, es decir brillante; o en mate.

Los términos PULIR, PULIMENTO Y PULIDO se refieren al último tratamiento superficial que recibe la escultura, y están relacionados con alisar, lustrear o bruñir su superficie para que brille y reluzca.

LAS ENCARNACIONES EN LAS INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS ASOCIADAS A LOS PROCESOS DE RESTAURACIÓN

La siguiente línea de trabajo, complementaria a las anteriores, ha sido el estudio de las encarnaciones en esculturas barrocas sevillanas intervenidas en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) con metodología científica. Para ello se ha efectuado una búsqueda de casos en la web del IAPH y se han consultado los informes y memorias publicadas de las obras en las que hemos encontrado referencias específicas a su composición material y a su técnica de ejecución. Se han seleccionado 11 esculturas barrocas sevillanas, 10 de ellas realizadas en madera y 1 en plomo. En todas ellas se han confrontado los datos materiales (pigmentos, aglutinante, barniz) con

la técnica (pulimento) a partir de la descripción tecnológica y de los datos derivados de los métodos científicos empleados (secuencia estratigráfica, análisis y documentación gráfica). Para facilitar su análisis se ha diseñado una tabla en la que se han volcado los parámetros considerados de forma sistemática (Tabla 5).

Las conclusiones que podemos deducir son las siguientes:

1. Las encarnaciones de la totalidad de las obras estudiadas de los siglos XVI y XVII, a excepción del Cristo de los Vaqueiros que no se indica en el informe, están realizadas al óleo con la técnica de pulimento.
2. La única que está realizada sobre un soporte de plomo, el Niño Jesús del retablo mayor de San Telmo, tiene por aparejo únicamente una imprimación oleosa de color blanco a base de blanco de plomo y calcita.
3. Todas las encarnaciones que están realizadas sobre soporte de madera sin excepción, están ejecutadas al óleo sobre un aparejo de sulfato de calcio y cola animal impregnado también de cola.
4. Solo en tres de las esculturas se detecta la imprimación sobre el aparejo anterior. En un único caso coincide en composición y color con la descrita por Pacheco para esta técnica, en la escultura Virgen del Buen Aire del siglo XVI (base de blanco de plomo y calcita), siendo por el contrario de color rosado, en los cristos de la Salud y de la Coronación de Espinas, ambos del siglo XVII (blanco de plomo y minio). En ambos casos, la naturaleza del aglutinante no se especifica en el informe.
5. Los pigmentos empleados en las encarnaciones coinciden en general con los recomendados por Pacheco y Nunes, a excepción de las trazas de amarillo de plomo y estaño detectadas en el “Gran Poder”.
6. La encarnación a pulimento normalmente aparece aplicada en varias manos, detectándose mayoritariamente dos capas en las estratigrafías.
7. A nivel material existe mayor coincidencia con la técnica de pulimento descrita por Pacheco, que con Nunes, aunque no aparezcan en la mayoría de ellas la imprimación que le sirve de base.

8. La encarnación en casi todas las esculturas es de color rosado, no apreciándose en demasía la incidencia de la fisionomía del personaje en su colorido, aunque se distingue una tonalidad ligeramente más amarillenta en algunas figuras masculinas como en los cristos de la Salud y de la Misericordia.
9. En todas las que conservan su policromía visible encontramos los efectos plásticos de acabado descritos por Pacheco y Nunes: rubores, frescores, peleteado, etc.

TRADICIÓN. LA ENCARNACIÓN A “VEJIGA”, UNA TÉCNICA VIVA

En Andalucía se sigue encarnando a pulimento aunque hoy día se la denomina como policromía “a vejiga” por lo que también abordaremos su estudio para completar esta investigación. Resulta al menos curioso que, en ninguna de las fuentes tradicionales consultadas, aparezca el término “vejiga” asociado a la escultura, ni a las técnicas de pulimento; aunque las actuales por el contrario, si lo constatan. Sánchez-Mesa describiendo el pulimento de las encarnaciones de Pacheco, especifica: “Para dar pulimento a estas pinturas, se empleaban los coretes o, como aparece también escrito, “vejiga” debían de ser blancos y de guantes,…” (Sánchez-Mesa 1971:53). La mayoría de los autores que han tratado este tema citan esta referencia dando por sentado su veracidad que, sin embargo debemos desmentir, puesto que no hemos encontrado ninguna indicación a la vejiga en el tratado de Pacheco. También conviene señalar la asociación errónea que algunos autores realizan del término corete descrito por Pacheco con la vejiga, “Corete o vejiga. Muñequilla o vejiga de cabritilla o cordero empleada para pulimentar la policromía oleosa en estado mordiente” (Bartolomé 2004: 18), o “...para ello se pasa la tripa también llamada vejiga o corete” (Gañán 1999: 182).

Siguiendo la metodología efectuada hasta el momento nos parece oportuno analizar los significados de ambos términos, Corete y Vejiga en los diccionarios de la época.

Constatamos que el vocablo CORETE aparece por primera vez en 1786, desde esta fecha y hasta 1956 aparece descrito como “entre guarnicioneros, circulíto de cuero, que ponen debajo de un

clavo para se junte bien, y no roces lo que se coloca sobre esta pieza” (Terreros 1767-1786: 522,1). Será en 1956 cuando en su segunda acepción, encontremos referencias directas con la encarnación a pulimento, “Pint. Muñequilla de cabritilla con que se frota la encarnación de las esculturas para darle pulimento” (Diccionario Academia usual 1956: 367,2). Es interesante esta definición porque se describe el material con el que está realizado, la piel de cabritilla, la forma que debe adoptar para este menester, la muñequilla, y el modo de obtener el pulimento, mediante frotado.

Idéntica búsqueda efectuamos de la voz VEJIGA asociada a prácticas artísticas, y comprobamos que no aparece hasta 1931 como “Bolsita de tripa de carnero en la que se conservaba un color para la pintura al óleo”, significado que se ha mantenido hasta nuestros días (Pagés 1931: 669,2) y que ya Palomino describía como contenedor para guardar los colores molidos que no pueden conservarse en agua (Palomino 1988: 138). La vejiga era un material común en los talleres de pintores y escultores ya que utilizada como recipiente para los pigmentos, que permitía tenerlos siempre a mano, no siendo de extrañar que sustituyesen a la piel de guantes para pulir las esculturas (Gañán 1999: 161).

Podemos deducir que los coretes y la vejiga a nivel material poco o nada tienen en común. Los coretes están elaborados a partir de piel curtida, mientras que la vejiga es el órgano urinario de los mamíferos vertebrados. Qué la vejiga pueda tener propiedades que la hacen idónea para efectuar el pulimento de las encarnaciones de las esculturas oleosas nadie lo duda, hay múltiples ejemplos de esculturas policromadas hoy día con vejiga en la imaginería del siglo XX y XXI en Andalucía que dan muestra de ello [5].

En este punto del trabajo conviene analizar cómo y para qué se usa la vejiga en la técnica de pulimento. La mayoría de los imagineros recomiendan para este menester la vejiga urinaria de cordero, y en menor medida la de cerdo (Gañán 1999: 182), aunque también puede pulirse con el buche de ave o con los de testículos de choto. Su preparación debe ser minuciosa, debe lavarse concienzudamente y dejarla en remojo en agua al menos dos días para que se sature y se hinche.

El pulido se efectúa por la cara interna introduciéndola en el dedo o en el cabo de un pincel para llegar a todos los recovecos, siendo necesario mojarla continuamente en agua y aplicarla con

movimientos circulares para que el peso de la vejiga o, la presión controlada, bruña la pintura y le confiera el lustre buscado.

De su función, los policromadores indican que el pulido con vejiga elimina las imperfecciones, disimula la huella de las pinceladas, funde los tonos entre sí con una transición imperceptible imposible de realizar a pincel, proporciona una superficie lisa, lustrosa y brillante y suministra un acabado que varía a voluntad, del satinado a brillante.

El brillo final lo regulan a voluntad combinando diversos factores:

- La absorción del aparejo, si se desea que sea muy brillante, éste no debe ser muy absorbente.
- El estado de la pintura, aplicando el pulimento en diversos momentos de secado, cuando aún está fresca casi recién aplicada (Zambrana 2011: 511); cuando está en ese punto crítico de secado en el que la encarnación está en tal estado que su frotado no arrastra el color, y que en Pintura denominamos mordiente, o en seco. Si se efectúa en fresco, el resultado final será más mate; por el contrario, si se efectúa en mordiente, será más brillante.
- Mediante el modo de aplicar el pulido, si se efectúa de forma completa, el resultado será más brillante; pero si por el contrario se limita a los bordes de las pinceladas, será más mate, curiosamente como nos indicaba Pacheco para la técnica en mate.
- A partir de aditivos o modificaciones que cada policromador imprime en la ejecución para configurar su propia técnica: aumentar el número de capas de encarnación aplicando entre 5 o 7 antes de pulir, extender el color con la vejiguilla y no con el pincel como es lo habitual, finalizar la encarnación con el policromado con acuarelas, témperas, o lápices acuarelables (Díaz Vaquero 1995: 150), realizar el pulimento con movimientos circulares, realizar pulverizaciones constante de agua durante el pulido (Romero 2004: 25-25), adicionarle pequeñas dosis de barniz, humectar con saliva la vejiga con o sin adición de pequeñas gotas de alcohol o, modificar la presión ejercida durante el frotado [6], entre otras de las posibles variantes personales constatadas

Por último, todos coinciden en que el pulimento no es la última fase de la encarnación, tras él la obra se patina para obtener los efectos finales o, se bruñe, normalmente con cera y talco, para controlar el brillo y protegerla.

Durante el desarrollo del proyecto “Policromía” tuve la oportunidad de reconstruir en 2002 la técnica de la vejiga [7]. La cabeza utilizada para ello siempre ha estado en las dependencias del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en la mesa del despacho del Departamento de Tratamiento y en los últimos 6 años en el interior de un armario metálico cerrado en la Unidad de Conservación Preventiva. A medida que pasaban los años, se podía comprobar como el brillo superficial se matizaba hasta parecer la policromía completamente mate o, como cambiaban los tonos, enfriándose la gama y atenuándose los realces finales. Estas Jornadas han sido la ocasión de comprobar algunas dudas surgidas leyendo a Pacheco en relación con el pulido y con el material con el que era realizado ¿qué sucedería si bruñía con pieles o coretes parte de la encarnación de esta pieza? ¿Se recuperaría el brillo? Dicho y hecho, la mitad de la cara se bruñó con pieles (de gamuza y de guantes). Con ambos materiales, el brillo surgía de inmediato en la mitad bruñida, aunque sin recuperar la brillantez inicial, siendo significativo comprobar cómo tras este tratamiento se realizaron los tonos y los frescores. En la actualidad, la mitad de la cabeza presenta un aspecto semisatinado generalizado, siendo la cabellera la parte de la obra que más brillante ha quedado. Transcurrido más de 10 meses de su bruñido parcial la cabeza sigue manteniendo su aspecto semibrillante (Figuras 3, 4, 5 y 6).

En este punto de la investigación es lícito preguntarnos ¿a qué se debe el brillo característico de la técnica de pulimento? ¿al tratamiento superficial que recibe la encarnación; es decir, a su bruñido?. ¿al material con el que se realiza: piel de guantes muy fina mojada en agua (Nunes), coretes blancos y de guantes (Pacheco), cuerecillos mojados (Palomino) y vejiga (actualidad)?, ¿o al estado mordiente o fresco de la encarnación en el momento de la aplicación? Despejar estas incógnitas no ha sido el objeto de este trabajo, sino todo lo contrario, poder constatar que los conocimientos que hoy día disponemos de esta técnica resultan del todo insuficiente para aclararlas, por lo que sigue siendo del todo necesario abrir nuevas vías de investigación sobre las encarnaciones y

sus técnicas de acabado que den respuestas válidas a las demandas que nos seguimos formulando sobre ella.

CONCLUSIONES

Los tratados recogen los procesos técnicos del momento existiendo importantes similitudes en la técnica de pulimento entre Nunes y Pacheco, no solo en el proceso o en el material con el que lo aplica; sino también, en los efectos finales y en la fase de ejecución de la obra en la que se debe elaborar. La técnica en mate descrita solo por Pacheco es mucho más compleja que la anterior, no solo a nivel estratigráfico, sino también, por la similitud compositiva y cromática existente entre la imprimación y la encarnación realizada en dos estratos superpuestos que duplican la base y los acabados tanto en el bosquejo, como en la segunda mano, lo cual desde el punto de vista conservativo, dificulta su comprensión, su correcta interpretación y su posterior intervención.

Las técnicas de acabado se verán reflejadas en la terminología de los diccionarios contemporáneos, que por su cotidianidad las recogen y describen. En este trabajo el estudio de los significados de los términos abordados nos han ayudado a cotejar procedimientos, verificar afirmaciones y despejar dudas.

El estudio de las encarnaciones de obras intervenidas con metodología científica confirma el predominio de la técnica de pulimento y su ejecución según los tratados, coincidiendo más en la gama cromática empleada que, en la secuencia y número de estratos descritos.

La encarnación a vejiga sigue hasta cierto punto la técnica de pulimento formulada por Pacheco, detectándose variaciones importantes en los materiales usados adecuándose éstos a los actuales y, en la forma y momento de efectuar el pulimento según se desee una policromía brillante, satinada o mate. En cierta medida, podemos presuponer que en la técnica a vejiga el pulimento en sí mismo no es del todo responsable de su aspecto brillante, puesto que éste no es el tratamiento final que recibe actualmente la encarnación, ya que tras él se patina y se bruñe su superficie. Situación que hemos podido comprobar de primera mano al efectuar el bruñido de la cabeza presentada en el proyecto

Policromía y también hemos constatado en la búsqueda terminológica efectuada.

La interpretación de las encarnaciones presentes en esculturas con superposiciones polícromas no siempre resulta fácil, sobre todo en aquellas en las que pueden coexistir varias técnicas, como en las mixtas o, en las que existe similitud en composición, tonalidad y efectos de acabados, como sucede en las mates; en ambos casos, pueden interpretarse erróneamente como repolicromías de diferente épocas. Su intervención aconseja prudencia a la hora de definir ciertos tratamientos que impliquen eliminación de estratos, como la remoción de repolicromías o de repintes; o que modifiquen sus características originales, como los barnizados. Nunca estará de más extremar las precauciones adoptando, en caso de duda, una posición más conservadora que restauradora.

Podemos concluir que el estudio de las encarnaciones no es un tema cerrado, por el contrario, siguen necesitando investigaciones sistemáticas encaminadas a despejar las incógnitas que a nivel técnico y material siguen existiendo con el objeto de garantizar su conocimiento e intervención. Las nuevas líneas de investigación que se arbitren se deben centrar en poner a punto métodos de estudios, y establecer pautas de actuación que garanticen una correcta actuación; sin olvidarnos, de fomentar una mayor especialización de los profesionales implicados.

NOTAS

1. Este artículo ha dejado al margen de forma intencionada otras líneas de trabajo complementarias a las abordadas, como pueden ser la evolución histórica de las encarnaciones, el estudio de los contratos o la fenomenología de su deterioro. Los motivos no son otros que optimizar el espacio asignado para su redacción y rentabilizar los esfuerzos, ya que esas líneas han sido hasta el momento las más estudiadas por los especialistas del sector.
2. En este artículo se han consultado las siguientes ediciones de los tratadistas estudiados:
Cennino Cennini, (Florencia, 1859 y Barcelona 1979)
De este último concretamente los capítulos:
De las colas y aparejos, capítulos CVIII al CXXI.

De las encarnaciones, capítulos CXLVII al CXLIX.

Anónimo. “Reglas para pintar (Bruquetas, 1998)

Reglas para pintar y primeramente como/se a de adereçar un lienço o tabla o papel o pared.

(5) La manera de gastar las colores. 1 C. D. Como as de hazer y templar/ las colores

Filipe Nunes, (Porto, 1982)

Arte da Pintura. 56: Modo pera aparelhar pano, & madeira pera a pintura.

57. As mezclas das cores como fe fazem. Sombras pera os roftos. Pera fazer olio graxo.

58. *Como fe fa o polimento*

59. *Pera perfilar*

Francisco Pacheco (Barcelona, 1982)

Libro tercero de la Pintura. De su práctica y de todos los modos de ejercitarla.

Capítulo V. Del modo de pintar al óleo en pared, tablas y lienzos y sobre otras cosas.

Capítulos VI. En qué se prosigue la pintura al óleo sobre otras materias y de las encarnaciones de pulimento y mate.

Antonio Palomino (Madrid, 1988)

Libro V. El copiante. Segundo grado de los pintores. Capítulos III, IV y V.

Libro IX. El Perfecto. Sexto y último grado de los pintores. Capítulo XV.

Por problemas de espacio y para evitar reiteraciones innecesarias, las referencias a los tratados en el artículo se realizarán citando entre paréntesis en orden cronológico el apellido del autor, a excepción del manuscrito anónimo, al que nos referiremos como Anónimo. Solo se harán citas expresas cuando se citen literalmente parte de los textos de estos autores.

3. Refiriéndose a la pintura el término “Crispir”, aparece definido como “Salpicar la obra con una brocha dura para imitar el pórvido y toda piedra de grano” (Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Quinta edición 1817, 254,1). Significado, que ha venido manteniéndose hasta la actualidad.
4. Véase: *El Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE). Disponible en: <http://www.rae.es/recursos/diccio->

- narios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexico-grafico#sthash.4ZwBn]ST.dpuf [Consulta 29 de mayo de 2016].
5. El uso de la vejiga en la técnica de pulimento no solo se limita al ámbito de la escultura, también se ha usado con éxito en pintura siendo uno de sus mayores exponente el pintor Antonio Zambra Lara.
 6. Información aportada por Ana Carrassón López de Letona.
 7. El proceso fue grabado en video y se puede visionar en el CD-ROM “Policromía”. Proyecto *Policromía Escultura policromada religiosa de los siglos XVII y XVIII. Estudio comparativo de técnicas, alteraciones y conservación en Portugal, España y Bélgica*. Lisboa 2000-2002.

REFERENCIAS

- Bartolomé García, F. 2004. Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía. *Akobe*. 5, 12-19.
- Bruquetas Galán, R. 1998. “Reglas para pintar” Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI. *PH*, nº 24: 33-44.
- Cantos Martínez, O. 2012. Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660), Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid.
- Carrassón López de Letona, A. 2006. Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos. *Pátina*. 13-14, 87-93.
- Casas, Cristóbal de las. 1570. *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Sevilla: Francisco de Aguilar y Alonso Escribano.
- Cennini, C. 1979. *Tratado de la Pintura (El libro del Arte)*. Barcelona: Edición Manuales Meseguer.
- Cennini, Cennino, 1859. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Florencia: Editore Milanese, Gaetano e Carlo. F. Le Monnier.
- Covarrubias Horozco, S. 1611. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luís Sánchez Impresor del rey (Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla).
- Díaz Vaquero, M. D. 1995. *Imagineros andaluces contemporáneos*. Córdoba: Cajasur.
- Diccionario de Autoridades Real Academia Española, 1726-1739. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*.

- Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro.
- Diccionario usual. Real Academia Española, 1791. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra.
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, 1817. Quinta edición. Madrid: Imprenta Real.
- Domínguez Ramón, J., 1853. Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española, 5ª ed. Madrid-París: Establecimiento de Mellado.
- Echeverría Goñi, P. L. 2003. Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos. *PH*, 45, 98-105.
- Franciosini Florentín, L. 1620. *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz* [...]. Segunda parte. Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni.
- Gañan Medina, C. 1999. *Técnica y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Manuales Universitarios, 161.
- Le Gac, A. 2009. Le retable majeur de la Sé Velha de Coimbra et la polychromie baroque dans le diocèse de Coimbra. Aspects techniques et esthétiques. Ph D. dissertation, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Nunes, F., 1982. (1ª ed. Amberes 1615). *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Oporto: Editorial Paisagem, (fac-simile da edição de 1615).
- Oudin, C. 1607. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. París: Marc Orry.
- Pacheco, F. 1982 (1ª ed. 1649, Sevilla: Simón Fajardo). *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Barcelona: Ediciones Leda.
- Pagés, A. de. 1931. *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos* [...]. Continuado y

- completado por José Pérez Hervás. Tomo quinto. Barcelona: Fomento comercial del libro, sin año [pero 1931].
- Palomino, A. 1988 (1ª ed. Madrid, 1715-1724), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo II. Práctica de la Pintura. Madrid: Aguilar.
- Percival, R. 1591. *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionary in Spanish, English and Latine*. Londres: John Jackson y Richard Watkins.
- Richter, M, Schäfer, S. y Van Loon, A. 2005. El Tratado “Arte de la Pintura” de Francisco Pacheco y su influencia en la técnica de ejecución de las encarnaciones en la escultura alemana del siglo XVIII: primeros resultados obtenidos de análisis avanzados realizados en micromuestras. Investigación en conservación y restauración. En *Investigación en Conservación. II Congreso del Grupo Español del IIC*, Barcelona: GEIIC y MNAC, 225-234.
- Rodríguez Simón, L. R. 2009. Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina. *Cuadernos de Arte de Granada*, 40, 457-479.
- Romero Torres, J.L. 2004. La producción de la imaginería pasionista de carácter procesional. En *Artes y Artesanías de la semana Santa Andaluza*. Vol 3. La imaginería procesional. Sevilla: Tartessos, 8-33.
- Sánchez-Mesa Martín, D., 1971. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada.
- Seruya, A. I. et al. 2002. *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII y XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Sobrino, F. 1705. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens.
- Terreros y Pando, E. de. 1767-1786. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]*. Tomo primero (1767). Madrid: Viuda de Ibarra.
- Zambrana Vega, M.D. 2011. Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana. *Laboratorio de Arte*, 23, 507-21.



Figura 1
Encarnación a pulimento. María Santísima de las Angustias. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Sanlúcar de Barrameda Cádiz.
Fotografía: M^a José González López.

Figura 2
San Ignacio de Loyola. Retablo Mayor. Iglesia de la Anunciación, Sevilla. Policromado en mate por Pacheco. Tras una reciente y desafortunada intervención restauradora hoy su encarnación aparece brillante. Fotografía: M^a José González López.

Figura 3
Infografía que ilustra el proceso de la reconstrucción de la encarnación a pulimento. Fotografía: M^a José González López.

Figura 4
Montaje infográfico, estado de la cabeza tras el pulimento, 2002 y en 2015. Fotografía: M^a José González López.

Figura 5
Montaje infográfico, estado de la cabeza tras el bruñido con la piel. Fotografía: M^a José González López.

Figura 6
Montaje infográfico, detalle de la cabeza antes y tras el bruñido. Fotografía: M^a José González López.

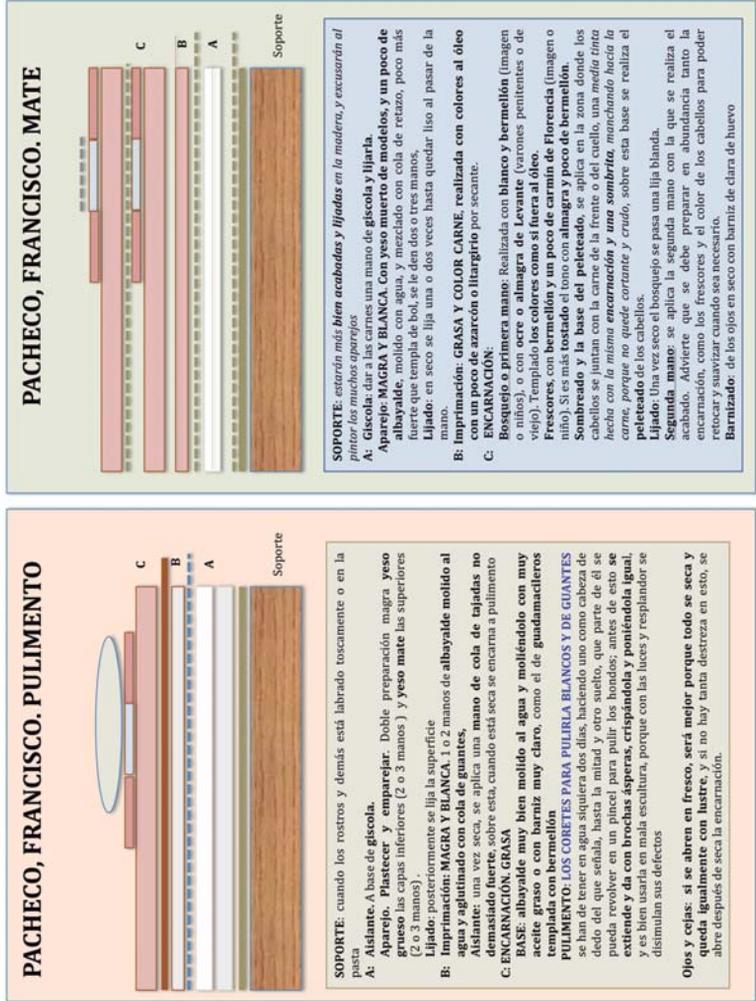


Tabla 3. Infografía comparativa de la técnica de la encarnación en mate o de paletilla según Francisco Pacheco.