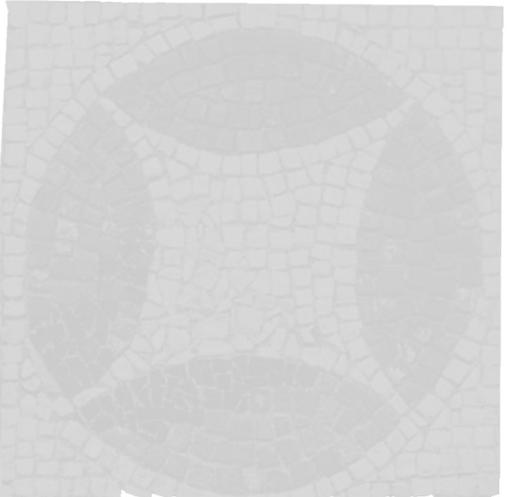


# COMUNICACIONES





## APORTACIONES A LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN

**Emilio Ruiz de Arcaute Martínez. Servicio de Restauración,  
D.F.A. eruizdearcaute@alava.net**

### INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que vivimos en una sociedad subyugada por la tecnología. Y nuestra profesión, en la que los especialistas poco a poco han ido mejorando su cualificación, se ha incorporado vehementemente al uso de las nuevas tecnologías y de los modernos equipamientos.

Hoy los esfuerzos de investigación en el campo de la restauración se dedican mayoritariamente a estas cuestiones técnicas, al desarrollo de analíticas más sofisticadas, a la adaptación a nuestro campo de muchos equipamientos diseñados originalmente para otros usos profesionales, como la medicina, la industria, etc.

Mientras, en la práctica, da la impresión de que los trabajos se llevan a cabo de forma rutinaria y mecánica y es evidente que, en demasiados casos, los tratamientos se deciden y aplican sistemáticamente de forma estandarizada. Como si la reflexión teórica sobre criterios y metodología hubiese desaparecido de nuestro entorno profesional, como si todo estuviese dicho y no se pudiera aportar ya nada a la «teoría de la Restauración».

Sin embargo, en los últimos años también se han desarrollado aportaciones en esta área, que, si bien no han pretendido establecer un corpus doctrinal global como hiciera Brandi, han planteado nuevas visiones y concepciones de la restauración adaptadas a la especificidad artística del Arte Contemporáneo o, como en el caso de la escultura policromada, han pretendido matizar y tratar de definir más correctamente algunos conceptos que daban pie a una cierta confusión, ambigüedad o a claros errores metodológicos.

Durante la década de 1990, el Grupo Latino de Escultura Policromada incluyó entre sus temas de trabajo la discusión sobre aspectos teóricos y metodológicos para delimitar el marco deontológico del estudio y tratamiento de la escultura policromada. Sus trabajos nunca se publicaron como tales, y por ello, aunque algunas de sus aportaciones teóricas se han incluido parcialmente en otras publicaciones, no han tenido una suficiente divulgación.

Parece llegado el momento de, haciendo una revisión histórica de los últimos años, dar a conocer y poner en valor estas aportaciones teóricas

que, si se generalizaran, podrían tener una influencia positiva, tanto en el enfoque y desarrollo de los estudios históricos como en la práctica de la restauración.

#### **FORMACIÓN Y ACTIVIDADES DEL GRUPO LATINO DE ESCULTURA POLICROMADA**

Durante la celebración del noveno Congreso de ICOM-CC, que tuvo lugar en Dresde, entre el 26 y el 31 de agosto de 1990, varios participantes hicimos un llamamiento al resto de los asistentes para reactivar el grupo de escultura policromada, inactivo desde hacía años. La convocatoria tuvo éxito y se organizó una reunión informal en la que decidimos retomar el trabajo del grupo, proponiendo al comité de ICOM-CC la formación de subgrupos regionales, en función de la zona geográfica y del idioma de contacto. Uno de ellos, en el que nos inscribimos, agruparía a los especialistas de algunos países del sur de Europa (España, Portugal e Italia).

La contestación del comité de ICOM-CC a esta propuesta fue que, aunque aprobaba la reactivación de los trabajos de Escultura Policromada, no veía conveniente la formación de grupos regionales. Por ello, decidimos seguir, de forma paralela a la del grupo de ICOM, como Grupo Latino de Escultura Policromada, abierto también a especialistas de centro y Sudamérica.

El núcleo del grupo estuvo formado por Rosaura García y Emilio Ruiz de Arcaute (del Servicio de Restauración de la D.F.A.), María José González y Raniero Baglioni (del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico), Teresa Gómez, Marisa Gómez y Ana Carrasón (del Instituto del Patrimonio Histórico Español), Ana Paula Abrantes, Gracelina Ramos, Isabel Ribeiro y Alexandrina Barreiro (del Instituto Português de Conservação e Restauro), Agnès Le Gac (de la Escola Superior de Conservação e Restauro, primero, y de la Universidade Nova de Lisboa, después), Pedro Echevarría (de la Universidad del País Vasco), Carmen Sandalinas (del Museu Frederic Marès de Barcelona), así como especialistas en restauración del campo privado (Bárbara Hasbach, Maite Barrio, Ion Berasain...). Se trataba, pues, de un reducido grupo de especialistas en restauración, historia del arte y química que participaban conjuntamente en las discusiones y trabajos, aportando y recibiendo información, con un enfoque interdisciplinar.

Como se ha dicho, sus actividades se desarrollaron en la década de 1990, con la celebración de seis reuniones: Vitoria (1992), Lisboa (1993), Sevilla (1994), Madrid (1995), Vitoria (1997) y Lisboa (1999).

Sus trabajos se centraron en el estudio de la policromía desde una triple perspectiva: el análisis e identificación de la composición de los

materiales, la descripción de las técnicas empleadas para la realización de las decoraciones y el estudio histórico de su evolución y distribución, mediante la revisión y comparación de casos concretos, de contratos y condicionados, la recopilación de terminología histórica, etc.

Pero también se trabajó en la definición y sistematización de metodologías de registro de motivos decorativos y en la normalización y definición de criterios para el estudio y tratamiento de policromías.

### **DISCURSO TEÓRICO Y APORTACIONES A LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN**

Dentro de esta revisión de la metodología, uno de los esfuerzos del trabajo del Grupo Latino se centró en la reivindicación de las diferentes policromías superpuestas, tan habituales en la escultura religiosa policromada en gran parte de Europa, como aportaciones históricas, ya que el uso tradicional de estas imágenes de culto suponía su periódica adaptación a las modas estilísticas.

Como sabemos, la evolución de nuestra escultura religiosa policromada se ha caracterizado por la incorporación de una manera natural de las transformaciones estilísticas al mobiliario litúrgico, que, en las tallas, se realizaba fundamentalmente mediante la adición de una nueva policromía.

Frente a los usos de esta extendida tradición que añadía policromías en cada intervención de puesta al día, por lo general sin destruir los niveles anteriores, acumulando capas que establecían una secuencia cronológica, la restauración de escultura en el siglo xx se ha caracterizado por la eliminación de estos estratos.

Y es que un discurso habitual de la teoría de la restauración se suele basar en argumentos como el de Argan cuando indica:

Il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni di ogni gener e fino a consentire di quel testo una lettura chiara e storicamente esatta (1).

Según esto, toda superposición ocultaría la obra real e impediría hacer una lectura histórica y estilística clara, por lo que una de las funciones de la restauración sería recuperar esa primera imagen que se corresponde con el momento en que el artista la realizó. Se entendería así como falso todo lo que no es original de aquel primer momento.

La extensión de ideas, que parten de una lectura excesivamente superficial de este tipo de textos, ha llevado a mucha gente a despreciar todo añadido histórico y a la práctica habitual de decapados en busca de la

policromía «original». De hecho, se sigue usando el término «repinte», cargado de un matiz claramente peyorativo, para denominar las policromías superpuestas.

Frente a los prejuicios que establecían que la actividad de la restauración debe ir encaminada a recuperar la lectura «original» de la obra de arte, el Grupo Latino de Escultura Policromada defendía una visión diacrónica de estas obras de arte, ya que están compuestas de una superposición de realidades históricas y artísticas igualmente originales.

Esta visión no entra frontalmente en contradicción con el texto citado de Argan, ya que se puede hacer una presentación estilística e histórica que permita una lectura clara de cualquiera de las fases históricas que se han superpuesto.

Además, desde una perspectiva teórica clásica tan aceptada como la de Cesare Brandi, sí se aceptan los añadidos históricos. Si bien su interpretación del tiempo histórico es compleja, con un momento de creación como tiempo de la obra y un momento de la contemplación como tiempo del espectador (2), Brandi entiende y acepta que la obra de arte se puede haber transformado con añadidos o superposiciones que la cubran.

Como hemos dicho, este es el caso de gran parte de las imágenes de culto que han integrado y asumido nuevos momentos creativos transformándose para adaptarse a cada nuevo estilo.

Pero, además, en la retabística española se da frecuentemente la circunstancia de que transcurra un periodo de tiempo importante entre la realización de la mazonería y la talla del retablo y la del policromado. En ocasiones, pueden pasar hasta cien años, pudiendo coincidir con una fase de transformación artística cuyo resultado final es una obra en la que no existe una coincidencia estilística entre la talla y la primera policromía, que para la gente sería la «original», sin que ello suponga un problema para la comprensión de la obra.

Para Brandi, los añadidos históricos, en principio, se deben conservar, porque son «nuevos testimonios del quehacer humano y, por tanto, de la historia» (3). De todas formas, resulta frustrante que, aunque las mencionadas reflexiones de Brandi se han integrado en mayor o menor medida en cartas, normas y textos legales, se sigan planteando numerosos errores y controversias en la práctica de la restauración, que continúa imbuida en la mencionada búsqueda del original. Y es que aún hay una gran confusión sobre la interpretación de las ideas de «original» y «falso».

El Grupo Latino de Escultura Policromada recalcó la «originalidad», el valor y el interés de las policromías superpuestas como momentos históricos de la evolución artística de las esculturas, y que por ello tienen en principio todo el derecho a ser conservadas. Pero también destacó su

interés como un caudal inmenso de información sobre la evolución de las técnicas pictóricas y decorativas, cuya secuencia estratigráfica ha pervivido en muchas de estas obras y que todavía no se ha estudiado adecuadamente.

De hecho, sabemos más de la evolución de los estilos que de la evolución de las técnicas pictóricas y su aplicación a la escultura. Estas técnicas deben ser objeto de estudio por sí mismas y también como referencia cronológica de la evolución de las piezas. Está por hacer la historia de las técnicas de policromía. Su mayor conocimiento permitiría usar la historia de la policromía como complemento a otros argumentos estilísticos o iconográficos a la hora de proponer cronologías, autorías, etcétera.

Por otro lado, aunque desde la década de 1950 el estudio de correspondencia de policromías (4) permite su registro y documentación, estableciendo una lectura cronológica de la evolución histórica de las tallas, la aplicación más extendida de esta técnica suponía normalmente la eliminación sucesiva de las policromías añadidas, estrato por estrato, hasta llegar a la primera. Se trata, pues, de una técnica destructiva, al utilizar un método arqueológico convencional que registra y destruye cada nivel estratigráfico, pero trabajando en este caso a una escala microscópica.

Sin embargo, no es aceptable, en principio, que la búsqueda de información justifique la destrucción de los añadidos históricos y resulta desolador que no considere en su justa medida estas aportaciones. De hecho, en estos estudios se sigue utilizando extensamente el término «policromía original» para denominar la primera decoración, y el de «repintes», para referirse a las decoraciones sucesivas. De todas formas, a pesar de estos errores que se deberían subsanar, hay que reconocer la utilidad de esta técnica de estudio.

Por ello, se planteó la necesidad de que el estudio de correspondencia de policromías se aplicara sistemáticamente, como uno de los estudios previos, para determinar el número de transformaciones que había sufrido la obra, su extensión y estado de conservación, etc., de cara a la posterior toma de decisiones sobre el carácter y alcance de la futura intervención; pero estableciendo, eso sí, unos límites en la aplicación del método: reducir al mínimo el número y la extensión de las catas, utilizando como ventanas de estudio principalmente las lagunas existentes y renunciar si era preciso al reconocimiento de los motivos decorativos ocultos si para ello fuese necesario abrir grandes catas. La realización de esta fase de estudio previo no puede consistir en llevar a cabo intervenciones que sólo pueden surgir como consecuencia de las conclusiones de dichos estudios. No resulta coherente que para decidir si se conservan o eliminan fases históricas de una imagen se destruya parte de ellas.

Este estudio, bien delimitado metodológicamente, se concibe como algo necesario para una toma de decisiones responsable y fundamentada en

el análisis ponderado de los datos aportados en él. Una cuestión de método, para evitar una práctica, excesivamente común, en la que los criterios suelen estar sujetos al albur y a los prejuicios de quien solicita la intervención o de la persona que realiza la restauración, y no en una reflexión científica, y a ser posible consensuada con otros especialistas, como consecuencia de los estudios previos.

### DEFINICIÓN DE TERMINOLOGÍA

Los sociólogos, los filólogos y otros especialistas conocen la importancia que pueden llegar a tener las palabras en la estructuración de las mentalidades, porque las palabras van cargadas de ideología, van asociadas a ideas positivas o negativas. Y no es indiferente cómo denominamos cada cosa.

Por ello, como herramienta metodológica, pero también como una forma de establecer un marco conceptual más adecuado para la valoración de las policromías, propusimos al Grupo Latino de Escultura Policromada la elaboración de una serie de definiciones que nos permitiese hablar con más propiedad al referirnos a las capas decorativas en escultura policromada. Cada una de estas definiciones debería describir y matizar los términos que se han usado habitualmente de forma confusa, errónea, y en algunos casos cargados de los prejuicios que comentábamos más arriba.

Se trataba de aclarar términos habitualmente muy usados por los restauradores e historiadores de todos los países. El problema consistía en que estas definiciones tenían que poner claramente en valor todas las policromías y en que, por otro lado, había que establecer definitivamente el uso correcto del término «repinte», empleado hasta ahora indistintamente para referirse a una policromía superpuesta, realizada dentro de una concepción estilística concreta, a una reparación, a modernas aplicaciones de pintura sintética o incluso a reintegraciones.

Para diferenciar estos conceptos, nos pareció necesario crear una palabra nueva, libre de matices peyorativos, para referirnos a las policromías superpuestas. Este término no es otro que el de «repolicromía», diferenciándolo del ya existente de «repinte» por su sesgo negativo, asociado a una mala factura. Finalmente, se elaboraron las cuatro definiciones siguientes: «policromía», «repolicromía», «repinte» y «reintegración», que suponen todo un discurso teórico, para intentar superar los problemas descritos.

La redacción final de estos términos, aprobada por el Grupo Latino, fue la siguiente:

*Policromía:* «Se entiende por policromía la capa, o capas, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas pictóricas y decorativas, que cubre, total o parcialmente, esculturas o ciertos elementos decorativos y ornamentales, con el

fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. La policromía es consustancial a los mismos y forma parte indivisible de su concepción e imagen».

Esta definición incluye una descripción del concepto «policromía» obligadamente genérica, dada la gran variedad de posibilidades técnicas y estilísticas de realización existentes, porque puede tener una o varias capas, ir con o sin preparación, estar realizada al óleo o al temple, cubrir total o parcialmente la obra, etc. También describe su finalidad: proporcionar una decoración o acabado de las esculturas o elementos decorativos. Y, finalmente, recalca que estos objetos han sido concebidos para ser pintados.

*Repolicromía:* «Debe ser considerada como una renovación, puesta al día o matización de los objetos, con intención de conferirles un nuevo uso o de adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía, total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece».

En este caso, se indica que también estamos hablando de una policromía, pero realizada en otro momento posterior, para renovar o adaptar el objeto a los gustos de la época. Y, por ello, se caracteriza por estar realizada con las técnicas y los métodos de trabajo que utilizaban los artistas del momento de su realización. Se recalca así su valor documental como realización técnica de otro momento histórico, independientemente de su calidad estética.

Básicamente, policromía y repolicromía son la misma cosa y tienen el mismo valor, aunque la segunda supone una transformación artística, y, por tanto, ambas serán decoraciones originales.

Por ello el texto redactado por el Grupo Latino de Escultura Policromada apostilla que, como consecuencia de todo esto, «hay que considerar la repolicromía como un elemento, en principio que hay que conservar, ya que debe ser entendida como una manifestación original de la época en la que fue realizada y, por tanto, es consustancial a la evolución histórica de la escultura».

*Repinte:* «Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitándola o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto».

A pesar de que se trate de capas de color aplicadas sobre la escultura, no podemos utilizar este término para referirnos a una policromía superpuesta. La repolicromía aporta a la escultura la decoración característica del estilo artístico propio del momento, hace que esta pase a ser de ese estilo. Pero el repinte trata básicamente de reparar o tapar defectos.

En este caso, estamos ante una intervención de reparación de una pieza deteriorada, pero realizada sin demasiado esmero y, sobre todo, sin un

planteamiento que desde nuestra óptica podamos considerar como de restauración, ya que no respeta las lagunas, etc.

*Reintegración:* «Se entiende por reintegración la técnica de restauración que permite, con métodos diversos, devolver a la policromía la unidad compositiva y cromática perdidas. Se cierne exclusivamente a los límites de la laguna y se realiza con materiales inocuos, reversibles y diferentes a los de la policromía que quiere reparar y, bajo ninguna circunstancia, deberá crear un falso histórico».

La reintegración sí que es una técnica de restauración, ya que reconoce el objeto tratado como una obra de arte y, por eso, respeta sus valores estéticos, artísticos e históricos. Y esa es la principal diferencia entre repinte y reintegración. Porque la restauración como la entendemos hoy es una disciplina basada en métodos científicos y no podemos considerar como tal una reparación intuitiva y poco respetuosa de los valores de la obra de arte.

Es importante recalcar aquí la mención que se hace al concepto de «falso histórico». Resulta habitual encontrarnos con tallas restauradas en las que se han eliminado repolicromías de forma parcial, con un criterio poco riguroso, atendiendo frecuentemente a un gusto estético personal, y cuyo resultado final es el de una combinación de estilos que no coexistieron en ningún periodo de su evolución histórica. Una escultura gótica con carnaciones de la primera época, esgrafiados renacentistas en la túnica y pedrerías y brocados barrocos en el manto, por ejemplo. Todas esas decoraciones pertenecen a policromías o repolicromías. Son, por tanto, originales. Pero la combinación aleatoria de ellas produce ese «falso histórico», que confunde a quien observe la pieza restaurada, ya que la interpretará como homogénea.

Hay que intentar por ello que la intervención de restauración tenga como consecuencia una presentación históricamente coherente y clara, independientemente de si se conservan o no las policromías superpuestas. Y en el caso de que, tras la reflexión y justificación necesarias, se decida eliminar aportaciones históricas, se tendrá que hacer con rigor científico.

## CONCLUSIONES

Vivimos cargados de prejuicios, que también trascienden a la vida profesional. Cuando observamos la evolución de la historia del arte, nos damos cuenta de que ésta ha sido consecuencia de los cambios de gusto estético a través del tiempo. Los estilos evolucionaron frecuentemente como consecuencia de prejuicios contra los anteriores: Renacimiento contra Gótico, Neoclásico contra Barroco, etc.

Pero la Restauración debe tomar una postura distante e independiente de los gustos estéticos de cada época y de cada persona. Quienes nos dedicamos a la historia del arte o a la restauración no debemos dejarnos

llevar por nuestros gustos personales o por las apreciaciones sociales de cada momento. Debemos valorar igual el Gótico y el Neogótico, por ejemplo, porque son dos estilos históricos, y este enfoque histórico debe marcar nuestros criterios y valoraciones. Tenemos que conservar el Patrimonio no sólo como producciones artísticas, como obras de arte, sino también como documentos. No sólo conservamos arte, también conservamos historia.

Como hemos visto, todavía hay campo para la reflexión. Podemos y tenemos que seguir desarrollando y mejorando las metodologías de trabajo. Pero, además, tenemos la obligación de que el fruto de este trabajo teórico se difunda y se discuta.

En las últimas reuniones del Grupo Latino de Escultura Policromada se recalcó la necesidad de transmitir nuestras conclusiones en todos los foros posibles (5), crear un estado de opinión, difundir y socializar el conocimiento. Últimamente, vemos cómo poco a poco se extiende el uso del término «repolicromía» entre los especialistas. Quisiera creer que es el reflejo de un cambio teórico profundo, como consecuencia de la interiorización de las ideas expuestas más arriba. Pero, si soy realista, creo que persisten todavía numerosos errores metodológicos que nos indican que aún queda mucho por hacer.

## NOTAS

1. M. Cordaro, «Argan e il restauro», *Cesare Brandi. Il restauro, Teoria e pratica*, Roma, Ed. Riuniti, 1994, p. 63.
2. C. Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 17 [Col. Alianza Forma, nº 72].
3. C. Brandi, *Op. cit.*, p. 36.
4. A mediados del siglo XX, algunos restauradores de Austria y Alemania empiezan a interesarse en el estudio de policromías originales. Poco después, en el IRPA de Bruselas y bajo la dirección de Agnès Ballestrem, se llevan a cabo los primeros estudios estratigráficos de policromías, siguiendo un método arqueológico.
5. Parte de las reflexiones del Grupo Latino se han incorporado en textos publicados por miembros y asistentes a sus reuniones, algunos de los cuales se enumeran a continuación:
  - \* D. Pardo *et al.*, «Estudio Microestratigráfico de las superficies y su aplicación», *Arqueología de la Arquitectura*, nº 2, 2003, Vitoria, UPV-EHU y CSIC, pp. 227-234.
  - R. García, «Le Portail Polychromé de l'église Saint-Pierre de Vitoria», *Actas del Coloquio La Couleur en la Pierres. Polychromie des portails gotiques*, Amiens, del 12 al 14 de octubre de 2000, París, Éditions Picard, noviembre, 2002, pp. 139-147.
  - R. García; E. Ruiz de Arcaute, «Estudio y tratamiento de las policromías de la portada de la iglesia de San Pedro de Vitoria», *Actas del Congreso Internacional. Restaurar la Memoria*, Valladolid, AR&PA, 2001, pp. 413-422.
  - R. García; E. Ruiz de Arcaute, «La Escultura Policromada. Criterios de Intervención y Técnicas de Estudio», *Arbor*, nº 667-668, Ciencia, pensamiento y cultura, Madrid, Ed. CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), julio-agosto, 2001, pp. 645-676.
  - R. García; E. Ruiz de Arcaute, «The Conservation and Restoration of The Polychrome Sculpture in Alava. The Main Alter-Piece of San Vicente de Arana and The Bust-Reliquaries of The Church of San Miguel de Vitoria», *Polychromie Skulptur in Europa*.

*Technologie -Konservierung - Restaurierung. Tagungsbeiträge*, Dresden, 1999, pp. 84-89.

Berasain; M. Barrio, «Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Guipúzcoa)», *Ondare*, nº 17, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1998, pp. 377-387.

R. García; E. Ruiz de Arcaute, «Técnicas de estudio de la escultura policromada», *Actas del 9º Congreso Nacional END*, Vitoria, del 19 al 21 de mayo, 1999, pp. 203-212.

Calvo, *Conservación y Restauración de la A a la Z. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1997 [Cultura Artística].

R. García; E. Ruiz de Arcaute, «Aportaciones al estudio de la “Correspondencia de policromías”. Criterios y técnicas», *KERMES*, nº 29, Florencia, Nardini Editore, mayo-agosto, 1997, pp. VII-XII.

R. García; E. Ruiz de Arcaute, «La técnica de la correspondencia de policromías y el tratamiento de imágenes al ordenador en la escultura policromada», *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, pp. 757-762.

R. García, «El estudio material de la obras de arte: la correspondencia de policromías», *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 12, Sevilla, 1995, pp. 52-57.

Mª J. González, «Metodología de estudio de correspondencia de capas policromas aplicado al conocimiento de la escultura en madera policromada», *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 8, Sevilla, 1994, pp. 10-13.

## CURRÍCULUM VITAE

---

Técnico Superior del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava. Licenciado en Bellas Artes por la UCM. Diplomado en Restauración por la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, de especialización en el ICRBC de Madrid y en el IRPA de Bruselas. Especialista en Arte Contemporáneo, pintura Mural, Escultura Policromada y tratamiento digital de imagen. Responsable de Conservación – Restauración de la colección del Museo ARTIUM de Álava.

Miembro de ICOM, GEIIC y Eusko Ikaskuntza. Desarrolla trabajos de investigación, asesoramiento técnico y formación en Conservación y Restauración, y participa en proyectos nacionales e internacionales.