

LA CONSERVACIÓN DEL COLOR DE LAS IMÁGENES

Teresa Gómez Espinosa, *Museo de América*, teresag.espinosa@mcu.es

La escultura se ha revestido de color desde las primeras civilizaciones de la Antigüedad. El cromatismo confiere naturalidad a las imágenes y las acerca así al espectador intentando provocar en él diversos sentimientos. Sólo algunas de aquellas han conservado su color con el paso del tiempo, es el caso de la escultura egipcia; sin embargo, muchas pronto lo perdieron tras la descontextualización de los hallazgos, como ocurrió con la *Dama de Elche*. Pedro Ybarra se refería así a los restos de policromía de la *Dama* tras su descubrimiento: «Ostenta triple cinta de cascabeles superpuestas a una venda roja que ciñe la cabeza [...]. Descollando sobre esta extremidad superior del tocado, un disco, que conserva todavía el color rojo de su encarnación [...]. Cuyos labios conservan el color rojo con que el artista los animara...» (1). De estos rojos sólo conserva ligeros vestigios, así como de láminas metálicas, pero no del azul que debió de tener el manto (2).

Los hallazgos procedentes de los yacimientos arqueológicos corrieron diversa suerte. Muchos de ellos desaparecieron en aquellas expediciones aventureras y peligrosas que fueron las primeras excavaciones en el Próximo Oriente o en Egipto, y otros sufrieron un rápido deterioro al cambiar bruscamente de condiciones ambientales y ser manejados de manera indebida.

La percepción que el espectador tiene hoy de las imágenes se ve determinada por las transformaciones sufridas a lo largo de su historia. Con el tiempo, la estatuaria clásica en mármol terminó mostrándose desprovista de color, fue perdiendo su cromatismo e incluso el color se perdió en el recuerdo. Las reconstrucciones de policromías realizadas a través de dibujos o reproducciones de aquellas obras resultan sorprendentes por sus diseños y la explosión de colorido (3) (**Figura 1**). Por otro lado, hay imágenes, como las que son objeto de culto, que han llegado a nuestros días muy transformadas por repintes y repolicromías sucesivas.

Esto aún sigue confundiendo a bastantes historiadores al no estar familiarizados con los materiales y técnicas de las policromías. Las propias obras nos muestran lo que conservan de su historia y nos invitan a interpretarlo; para ello se requiere una formación que va más allá de las fuentes documentales y bibliográficas, se necesita un conocimiento directo de las obras, de los materiales empleados en la policromía, de las técnicas y de los procedimientos de ejecución. Esto no es tarea fácil por la inaccesibilidad a las imágenes y por su estado de conservación. Precisamente por este motivo, es de trascendental importancia el segui-

miento de las intervenciones de restauración que son ocasiones únicas para examinar las obras e intercambiar experiencias con profesionales de otras disciplinas. El conocimiento de la historia de la policromía es tan imprescindible para los estudios históricos y las investigaciones de laboratorio como para la conservación y restauración.

Conviene determinar qué entendemos por policromía; para ello sirva la definición adoptada por el Grupo Latino de Escultura Policromada: «La policromía es la capa o capas, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas pictóricas y decorativas, que recubre total o parcialmente esculturas o elementos arquitectónicos u ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. Es consustancial a los mismos e indivisible de su concepción e imagen». El color que reviste las imágenes tiene valores estéticos y simbólicos y se ve condicionado por imposiciones iconográficas. Determinados estilos artísticos se caracterizan por el hiperdecorativismo y presentan policromías de especial riqueza, como sucede en las obras del Gótico Final, una etapa en la que el colorido de los pigmentos ocupa un lugar secundario ante el predominio de los brillos metálicos, especialmente el del oro, que mantendría largo tiempo su protagonismo y su simbolismo.

La pintura no es el único procedimiento que se ha empleado para dar color a las imágenes. Se ha recurrido a materiales heterogéneos de acuerdo con los resultados y texturas que se quisieran obtener y, también, a los dictados estéticos de cada estilo artístico. El empleo de láminas metálicas (estaño, oro, plata) se documenta desde la Antigüedad; en las primeras civilizaciones urbanas ya se usaban como procedimiento de policromía con variantes en las técnicas de aplicación. Los artistas egipcios recurrieron a la inclusión de elementos ajenos a la pintura para dotar de mayor realismo y expresividad a las imágenes de madera, tanto a las de faraones y dioses como a las que muestran los aspectos más naturalistas de la vida cotidiana (**Figura 2**). Este recurso volvió a utilizarse en el mundo helénico y en época romana, pero en el arte occidental habría que esperar a la llegada del Barroco para encontrar la generalización de elementos de artificio. Las esculturas de culto muestran un amplio abanico de postizos, unas veces para motivar devoción, como sucede en la iconografía pasional de Cristo, otras, además, buscan deslumbrar, como la imaginería procesional sevillana, paradigma del realismo, que muestra una extraordinaria riqueza de labores textiles y de orfebrería entre las que sólo se ven el rostro y las manos de las figuras.

Ante el deterioro de las imágenes, se ha actuado de distintas formas a lo largo de la Historia. En Europa y en Iberoamérica, la mayoría de las obras policromadas son religiosas, obras que fueron de culto o lo siguen siendo, como la imaginería cristiana. En esta, la materialización de una divinidad debe ser acorde al decoro y, en consecuencia, los deterioros se reparaban del modo que se consideraba mejor en cada circunstancia, en la mayoría de las ocasiones repintando o repolicromando, en otras,

eliminando lo que había y procediendo a policromar de nuevo. Otro motivo para intervenir en las imágenes ha sido su adaptación a las modas o bien a nuevos postulados religiosos o estéticos. Desde la Edad Media hasta mediados del siglo XX ha permanecido un concepto similar ante la «restauración» del color, interpretado en torno a, fundamentalmente, estos criterios: volver a policromar o repintar, hacer limpiezas y reintegraciones selectivas creando falsos históricos o conservar exclusivamente los restos *originales*, acorde a un criterio arqueológico más moderno, pero que elimina fases históricas de la obra (**Figura 3**).

El panorama que encontramos en este nuevo siglo es bien distinto; el progresivo conocimiento de la policromía y el respeto de los tratamientos nos permiten admirar la belleza de los repertorios policromos de las imágenes una vez restaurados.

La policromía es vulnerable, las alteraciones más habituales que presenta son la falta de adherencia, las pérdidas y lagunas, las alteraciones de color, el oscurecimiento de barnices y otras capas de recubrimiento, la suciedad, el polvo, los repintes y las repolicromías. Indirectamente, es sensible a otros riesgos a lo largo de la intervención, a los derivados del tratamiento de su soporte y, desde luego, a los riesgos de su manipulación. De todos es sabido que la intervención ha de respetar los distintos valores que contiene la obra, descartando la intervención estética con fines efectistas, a favor de un tratamiento que garantice su perdurabilidad, dentro de los límites del paso del tiempo y de la natural degradación de sus elementos constituyentes. Para esto, es necesario buscar las causas y factores que inciden negativamente en su deterioro y la adopción de medidas preventivas en el entorno para evitar futuras alteraciones. Asimismo, es esencial aplicar productos de restauración compatibles con las cualidades específicas de cada policromía y que no modifiquen su cromatismo ni su acabado; de no ser así, nos encontramos con la pérdida de estos valores fundamentales para la interpretación histórica y artística.

Los procesos de restauración atienden mayoritariamente a la policromía de la escultura; el acabado de las obras es lo más visible y su tratamiento requiere conocimiento y un laborioso trabajo. Las limpiezas y reintegraciones alteran en más ocasiones de las deseadas el aspecto de las imágenes; algo tan común como el barnizado que se aplica tras la intervención puede convertir la encarnación mate de una imagen en brillante, y alterar así la concepción naturalista propia del Barroco contrarreformista. No hay, pues, un procedimiento válido para cualquier superficie policromada, sino que, de acuerdo con las características de cada una, se debe elegir la solución idónea. Hasta hace pocos años las repolicromías se han eliminado casi por norma, y así se ha perdido preciosa información para la Historia del Arte. La decisión de eliminarlas sólo puede justificarse tras la exposición de sólidos argumentos; su eliminación la debe discutir y aceptar una comisión interdisciplinar de especialistas y debe quedar siempre correctamente documentada (**Figura 4**).

Aunque es escasa la documentación escrita que refiera con cierto detalle las antiguas restauraciones en la escultura policromada, sí es abundante la información que nos transmiten las propias imágenes, sobre todo a través de sus procesos de restauración. Las intervenciones rigurosas, acompañadas de los estudios históricos y de las investigaciones de laboratorio, han aportado valiosísima información para los profesionales de la conservación del Patrimonio. Nos permiten conocer datos de la historia de las obras, desde su encargo y concepción hasta las sucesivas alteraciones y modificaciones de que han sido objeto: datos artísticos, técnicos, científicos e inmateriales. En el caso de la imaginería religiosa, nos encontramos ante la dualidad de las imágenes como obras de arte y como iconos devocionales. Esta refleja habitualmente las huellas de su uso y función, así como las técnicas y procedimientos de ejecución. Hay un gran número de obras que proceden de conjuntos perdidos y que se conservan descontextualizadas, bien en recintos culturales —me refiero a lugares de culto— bien en museos. Otras muchas se encuentran aún en los lugares para los que se concibieron, concentrándose el mayor número de ellas en los aún cuantiosos retablos que pueblan las iglesias y que se construyeron desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, principalmente.

Cuando se afronta la restauración de las obras de culto, hemos de tener en cuenta su función e intentar conciliar este aspecto con cualquier intervención que se vaya a realizar (**Figura 5**). El tratamiento se convierte en un reto que los técnicos han de afrontar combinando y equilibrando el máximo respeto hacia lo que supone la imagen como representación de la divinidad y el rigor científico que debe caracterizar a los técnicos autorizados. La mayoría de estas imágenes son patrimonio de la Iglesia, sin embargo, de su mantenimiento y culto se encargan hermandades y cofradías. A estos hay que transmitirles el porqué de los criterios de intervención adoptados y las nociones fundamentales de conservación preventiva. Estos conocimientos básicos consiguen que cada vez se recurra con más frecuencia al restaurador profesional, en detrimento del intruso aficionado, que en tantas ocasiones ha sido autor de irreversibles y desafortunadas restauraciones.

Reflejo de la importancia del cromatismo de las imágenes es la preocupación de los creyentes ante la posibilidad de que se opere cualquier cambio en su aspecto, lo que hasta cierto punto parece paradójico, pues sobre estas suelen encontrarse abundantes repintes y barnizados que, unidos a la suciedad, han alterado completamente lo que fue su color primitivo. Las denominadas vírgenes negras, como la *Virgen de Montserrat*, no lo son, sus encarnaciones son de colores naturales, sin embargo, se han oscurecido de tal manera que así lo parecen, y si ahora se limpiasen, el impacto visual que esto produciría sería rechazado o difícilmente asimilado. En una ocasión en la que se les preguntaba a unos cofrades colombianos por qué repintaban así sus imágenes, ellos aseguraban que debía ser milagro o cosa de duendes nocturnos, pero que allí se las

encontraban así de un día para otro; habían insistido en resaltar de tal manera los signos propios de la pasión, que las imágenes semejaban burdas caricaturas. Es en este tipo de obras sobre las que se ven las reparaciones —no pueden denominarse restauraciones— más descabelladas. No obstante, la experiencia nos ha demostrado que se puede dialogar con los responsables de estas obras e inculcarles la necesidad de conservarlas para futuras generaciones, aunque la metodología de trabajo que les implica aún debe difundirse suficientemente.

Este trabajo que nos ocupa trata del color de las imágenes; sin embargo, no se puede atender este aspecto de la escultura de forma individualizada, sino que se inserta en los conceptos y los criterios generales que afectan a la conservación de los bienes culturales.

Si se hace un recorrido histórico, se comprueba que la legislación relativa a la conservación y restauración del Patrimonio Histórico Artístico, tanto española como internacional, se ha referido fundamentalmente a los bienes inmuebles, pero resulta escasa en lo que concierne al tratamiento de los bienes muebles. Habitualmente se han traspuesto a estos últimos las normativas relativas a los inmuebles, interpretándose con distinta suerte. En España, desde la ley del año 1933 hasta la más moderna Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, no se les dedica apenas atención; quizás en la próxima reforma de la misma, actualmente en realización, se decida por fin contemplar la conservación y restauración de las obras de arte y otros bienes muebles.

El Instituto Central de Conservación y Restauración (ICCR) es en este caso el referente obligado por haber sido el pionero en el tratamiento científico de la escultura policromada española. Se puede decir que en España el mayor avance se produjo con la creación de este Instituto (4), que más tarde se denominaría Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA), definiendo más claramente sus funciones. Esto supuso la materialización de un nuevo concepto de la conservación de obras de arte, arqueología y etnología. Su creación se enmarcaba en un contexto de mayor alcance propiciado por la Unesco que incluía la creación de otros centros similares en diferentes países. Este Instituto se integraría en 1985 en un centro más ambicioso que se denominó Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC) y que se creó en respuesta al nuevo Estado de las autonomías en que se convirtió España, coincidiendo con la publicación de la Ley de Patrimonio Histórico Español. La transferencia de competencias a las diversas autonomías en materia de patrimonio cultural redujo las de aquel centro nacional de restauración e hizo que se ampliaran sus objetivos y atribuciones para atender a una gran variedad tipológica de bienes culturales. La experiencia y la infraestructura del ICRBC convirtieron esta institución de la Administración Central del Estado en un paradigma para los otros centros regionales que se crearon a partir de aquellas fechas. Estos gestionan la conservación de sus respectivos patrimonios y

se han desarrollado desde mediados de la década de 1980 con desigual proyección y fortuna, incluso algunas comunidades autónomas aún no cuentan con infraestructuras de esta índole; asimismo, las diferentes regiones han ido creando sus propias legislaciones de Patrimonio.

Debido a la trascendencia de este Instituto, con sus sucesivos cambios de denominación, este nos servirá ahora de hilo conductor. Los primeros restauradores no tenían una formación académica específica, sin embargo, eran artistas y artesanos que se habían formado en talleres tradicionales, en las facultades de Bellas Artes y en las escuelas de Artes y Oficios. Entonces ya se integraron junto a los restauradores otros profesionales de formación universitaria respondiendo por primera vez a un planteamiento interdisciplinar. No eran muchos, pero sí había historiadores del arte, arqueólogos y químicos.

Casi paralelamente y vinculada al ICCR se fundó la Escuela de Conservación y Restauración, con lo que se creó una formación reglada para esta disciplina. Los alumnos de esta escuela, promoción tras promoción, fueron componiendo un grupo profesional fundamental para el desarrollo de la profesión.

Las bases de la restauración de la imaginería policromada las sentaron en las primeras décadas de vida del ICROA aquellos que se vieron convertidos en restauradores con un nuevo concepto de esta disciplina.

El pionero laboratorio de Química aplicada a la Restauración de aquel Instituto se ocupaba del estudio de los métodos y de los productos de conservación y restauración, muchos de ellos nuevos y que empezaban a emplearse conviviendo con los tradicionales usados por los talleres de imagineros, pintores y doradores. Entonces se comenzaron a analizar los materiales constitutivos de las obras de arte y las técnicas de ejecución, estableciendo pronto una metodología sistemática de trabajo.

El químico y restaurador Alberto Recchiuto publicó el primer artículo referido al estudio y conservación de la policromía de la escultura en el año 1970, en la *Revista Informes y Trabajos del ICROA* (5). Este fue el primer intento de establecer una metodología rigurosa de trabajo y la primera incursión nacional de un científico en este campo de la Historia del Arte que los historiadores tenían entonces bastante desatendido, salvo excepciones como M^a Elena Gómez Moreno y Juan José Martín González, quienes fueron los primeros en manifestar interés por el estudio de la policromía en la escultura española. Dos años después, en el número 12 de la misma revista, se publicaban las comunicaciones presentadas en la reunión del Comité para la Conservación del ICOM, celebrada en Madrid (6); entre ellas se encontraba el trabajo de Recchiuto referido a la *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni, y otro de José María Cabrera, también químico del Instituto, acerca de la conservación y restauración de la *Dama de Baza*, obra señera del arte ibérico

cuya policromía corrió mejor suerte que la de Elche (**Figura 6**). Hoy resulta ilustrativo comparar aquel trabajo de Cabrera con el publicado en 2008 en el último número de la revista *Bienes Culturales*, del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), número dedicado a las Ciencias aplicadas al Patrimonio, que incluye un artículo realizado por el actual equipo de los Laboratorios del Instituto en el que se revisan y actualizan los análisis de la policromía de la *Dama de Baza* y se comparan con los realizados recientemente sobre los escasos vestigios de policromía de la *Dama de Elche* (7). Trabajo que deberá completarse con la inclusión de otros ejemplares de las esculturas pétreas orientalizantes e ibéricas que aún conservan restos de policromía. El avance en los métodos y procedimientos de análisis acaecido desde principios de 1970 hasta hoy permite un conocimiento más preciso de las policromías, y a ello hay que sumar los resultados de las nuevas experiencias adquiridas desde entonces.

El Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas (IRPA) fue un modelo para el ICROA; de hecho, algunos profesionales realizaron allí estancias de formación. Por lo que se refiere al estudio y tratamiento de la policromía, este centro belga ha sido determinante en su desarrollo. En 1967 se creó en Bruselas el primer grupo de trabajo para el examen y la conservación de esculturas policromadas. Este grupo presentó en 1969 una comunicación de sus actividades en la reunión del Comité del ICOM para la Conservación, en Ámsterdam.

Bien es cierto que antes de la creación del ICROA se atendía a la restauración en pequeños talleres de algunos museos, entre los que destaca el del Museo del Prado; sin embargo, la normalización de la presencia de restauradores como personal de los museos españoles es reciente y aún escasa. Hasta mediados de la década de 1980, en España, los trabajos de restauración se realizaban fundamentalmente en los talleres, sólo en raras ocasiones se llevaban a cabo intervenciones *in situ*. No había empresas particulares especializadas en esta profesión que se desplazasen para el tratamiento de las obras de arte, aunque sí seguían actuando a menudo los *restauradores* sin preparación específica que trabajaban al estilo tradicional, de forma individual y sin método científico, interviniendo en obras particulares y en bienes de la Iglesia.

En el ICBRC se creó un área específica para la información e investigación con objeto de planificar, integrar y coordinar las distintas investigaciones aplicadas a la conservación. A la tradicional realización de estudios y exámenes puntuales, se añadieron proyectos de investigación más ambiciosos dirigidos a ampliar los conocimientos sobre los diferentes aspectos que inciden directamente en la conservación y restauración de los bienes patrimoniales, incluyendo lo referente a materiales constitutivos, técnicas y procedimientos de realización y conservación preventiva. Entonces se introdujeron nuevos conceptos en la restauración, pronto se consolidaron metodologías de trabajo que respondían a

criterios más respetuosos con las obras de arte y en los que primaba cada vez más su conservación y estudio.

En aquel contexto se contemplaba ya de forma habitual el estudio de la policromía, documentándola y analizándola con ocasión de su tratamiento. Además, se empezó a revisar la recopilación de muestras del Laboratorio de Química que había ido reuniendo Alberto Recchiuto desde 1968, muestras de obras de Juan M. Montañés, Alonso Cano y Alonso Berruguete (8).

A la vez se acrecentaron las intervenciones *in situ* para el tratamiento de retablos. Surgieron entonces las cooperativas de restauradores que se ocuparían de la praxis de la restauración, bajo la dirección del Instituto. Este sería el germen del desarrollo de las empresas privadas de restauración que comenzaron a crearse en la segunda mitad de la década de 1980.

Los proyectos interdisciplinarios destinados a intervenciones en conjuntos conservados *in situ* se perfeccionaron durante esos años hasta llegar a normalizarse a principios de la última década. Se ha establecido una metodología de trabajo que comienza con la realización de estudios previos, continúa con la redacción del proyecto y prosigue con la intervención propiamente dicha.

Los proyectos de mayor interés para el estudio de la policromía son los relativos a retablos, esos monumentales exponentes del mobiliario litúrgico en los que convergen diversas artes: la arquitectura, la pintura y la escultura, combinadas con la conveniente dosis de teatralidad, en la que el color desempeña un papel protagonista. Estos son los que conservan los más ricos repertorios policromos.

El Instituto, en respuesta a sus funciones, ha sido decisivo en la implantación de los criterios y las metodologías adoptados por diversos países y que hoy rigen en el tratamiento de conservación de los bienes culturales. El estudio y la conservación de la policromía se trataron en un monográfico de la revista *Bienes Culturales* dedicado a los retablos (9), edición que supone una declaración de principios.

El panorama actual en los centros regionales en lo que se refiere a la atención a la policromía es desigual, son aún escasos los que se preocupan por este tema. Cabe destacar el trabajo que se está realizando en el País Vasco en las dos últimas décadas y el esfuerzo que están dedicando al conocimiento de la policromía. En este sentido, ha sido fundamental la línea de investigación iniciada por el historiador Pedro L. Echeverría Goñi a partir de su tesis doctoral acerca de la policromía renacentista en Navarra (10), trabajo en el que introduce la novedad de interesarse por los materiales y técnicas de ejecución. Sus numerosas publicaciones y los trabajos de investigación que ha dirigido son referencias obligadas para cualquier estudioso de la policromía (11).

Resulta imprescindible referirnos a la labor del Grupo Latino de Escultura Policromada (GLEP) para el estudio y conservación de la policromía. En el Congreso del ICOM celebrado en 1991 en Dresde (Alemania), algunos de sus miembros propusieron la creación de grupos regionales para el estudio de la escultura policromada, en un intento de progresar en las investigaciones dedicadas a este campo. En este contexto surge el GLEP, con intención de avanzar en el conocimiento y conservación de este género tan prolífico en el área geográfica mencionada. Pronto este Grupo se desvincularía del ICOM al no aceptar este organismo los grupos regionales. Así, quedó integrado por varios profesionales expertos —restauradores e historiadores del arte del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, de la Universidad del País Vasco, del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del Museo Marés, del Instituto José de Figueiredo de Lisboa y de otras instituciones latino americanas—. La primera reunión del Grupo tuvo lugar en Vitoria en 1992, así como la última, celebrada en 1997 y en la que se generó un Proyecto Europeo RAPHAEL dedicado a la Policromía. Muchos de los objetivos del Grupo se materializaron en este Proyecto. Es el trabajo de conjunto de mayor relevancia acerca del color de las imágenes. Por primera vez se acometió un amplio estudio interdisciplinar e internacional dedicado a la policromía de un periodo concreto de la Historia del Arte, el Barroco. La iniciativa la presentó Portugal y en él participaron también España y Bélgica. Las importantes conclusiones obtenidas de este trabajo se presentaron en un congreso internacional que tuvo lugar en Lisboa en el año 2002 (12).

Promovido por la Junta de Andalucía y The Getty Conservation Institute, se realizó, en el año 2002, en Sevilla, un taller internacional dedicado a los retablos cuyas conclusiones se publicaron posteriormente; sin embargo, no se trató específicamente la policromía, sino que se extrajeron unas conclusiones generales respecto a su conservación y restauración de los mismos (13). Asimismo, en la actualidad se ha creado un grupo de trabajo dedicado a los retablos en el GEIIC, grupo que evidentemente deberá ocuparse de la policromía.

Este es el concepto que hay que seguir para progresar en el estudio de la policromía, sólo la colaboración de profesionales en proyectos de amplio alcance permitirá ampliar conocimientos en este terreno en el que aún falta mucho por andar.

Hoy se encuentra cada vez más consolidada la idea de que es necesario actuar a través de equipos profesionales interdisciplinares y, en líneas generales, así se acepta en España; sin embargo, aún hay que seguir trabajando en este sentido, pues si bien es cierto que se crean estos equipos, también lo es que no se trabaja de forma coordinada y que no hay una óptima relación interprofesional, ni una comunicación fluida, y eso se nota en las conclusiones de cada trabajo. Son pocas las ocasiones en que las memorias cuentan con unas conclusiones generales; se incluyen

informes que adolecen de una puesta en común de las deducciones objetivas obtenidas.

A partir de la última década del siglo xx, se han logrado grandes avances. Sin embargo, la realidad es que aún quedan numerosos escollos que superar en el tema concreto que nos ocupa. Durante este tiempo han proliferado las intervenciones de restauración y ha sido escasa la inversión en conservación preventiva, si exceptuamos los museos y algunos otros casos, como el esfuerzo que ha hecho el IPHE implantando planes de mantenimiento en lugares de culto. También hay una proliferación de exposiciones temporales que propician la restauración y requieren el traslado y aclimatación de las obras. En este campo es donde la conservación preventiva ha adquirido mayor atención y desarrollo en los últimos años, especialmente en las promovidas por organismos estatales, pero fuera de este ámbito no suelen observarse las elementales medidas de prevención. Lo primero que se puede comprobar es la disparidad de criterios en el tratamiento de las obras y la falta de condiciones adecuadas de conservación. Al encontrarse la mayoría de las policromías en la escultura en madera, el comportamiento de esta ante los cambios ambientales resulta decisivo para su conservación. Además, parece que se ha convertido en costumbre prestar obras a cambio de que se restauren, un proceso que no siempre está controlado y que a menudo es superficial e incluso contraproducente, especialmente para las policromías; la «recuperación» del color de las imágenes es lo que más llama la atención.

En la mayoría de estos casos deberían aplicarse solamente medidas de conservación preventiva; sin embargo, encontramos intervenciones realizadas con mayor o menor premura y distinto resultado. En estas ocasiones suelen intervenir numerosos conservadores y la coordinación de los diferentes equipos y talleres deja bastante que desear.

El cromatismo de las imágenes es muy atractivo y suele tratarse con criterios estéticos, determinados también por el plazo y el presupuesto de la intervención, que con frecuencia resultan escasos. Por desgracia, se ve cómo en demasiados casos estas intervenciones quedan insuficientemente documentadas, pues las memorias de intervención contemplan poco más que lo referente al tratamiento de restauración y, desde luego, no se ocupan del estudio de las policromías. Se están desperdiciando así ocasiones únicas de acceso a su conocimiento a lo largo de los diferentes estilos artísticos. También es cierto que escasean los expertos capacitados para hacerlo y que, cuando se interviene sin conocimiento, los tratamientos aplicados de forma generalizada no garantizan su conservación e incluso pueden incidir negativamente en su deterioro. Por tanto, no sólo es necesario aún atender a la correcta formación de los restauradores, historiadores y químicos implicados en el tratamiento de las policromías, sino que es preciso regular y controlar la profesionalidad de quien lleva a cabo las intervenciones. Mientras se ve un aumento de centros oficiales de formación de restauradores en los que se va notando un mayor interés por

el conocimiento de la policromía, se siguen sucediendo las intervenciones realizadas por personal sin la adecuada formación; sirvan de ejemplo los trabajos realizados en talleres particulares, entre los que se encuentran algunos talleres diocesanos, donde se tratan importantes obras policromadas sin el rigor que requieren tales actuaciones.

Todo esto pone de manifiesto la disparidad que se encuentra acerca de las metodologías y de los criterios básicos de intervención en policromías y, por tanto, la necesidad de adoptar una normativa que sea reconocida por todos los profesionales y que se mantenga, con las necesarias actualizaciones, por encima de los intereses políticos y de otra índole que determinan ciertas intervenciones en aspectos importantes de ellas.

Actualmente, se debe contemplar el estudio de la policromía desde una visión más amplia. No hay que limitar estos estudios a los casos asociados a la intervención en las obras —que indudablemente es la ocasión más favorable—, sino que desde los museos y los centros de conservación y restauración se deben planificar estudios normalizados de colecciones y de conjuntos de obras policromadas con el objetivo de avanzar en su conocimiento, lo que supondrá grandes ventajas también a efectos de su conservación.

No podemos terminar sin mencionar la riqueza de policromías que encontramos en países fuera del ámbito europeo, concretamente en los países iberoamericanos, donde tan notable ha sido la influencia del arte español. Si exceptuamos el caso de México, donde en la actualidad están comenzando a trabajar en este sentido, encontraremos un panorama desolador en el que destacan la falta de técnicos especializados y de recursos, lo que se refleja en desgraciadas intervenciones irreversibles carentes de método y de criterio que provocan la alteración o pérdida de las policromías. Además, no se hacen planificaciones coherentes para la inversión de los escasos recursos ante los riesgos derivados de las catástrofes naturales y de los numerosos factores que inciden en el deterioro de las imágenes. Recordemos aquí el caso de la magnífica iglesia de La Compañía de Quito: uno de sus retablos quedó destruido por un incendio originado mientras se estaba llevando a cabo su restauración —evidentemente no se cumplían las mínimas condiciones de seguridad— y en vez de aprovechar sus recursos para la protección y conservación de otros bienes de su rico patrimonio artístico decidieron construir un nuevo retablo, igual que el que se perdió, para cuyo dorado y policromado destinó una partida la propia Unesco. No obstante, en América aparecen casos aislados que muestran interés por el conocimiento de la policromía de sus imágenes y que abren un camino a la esperanza.

NOTAS

1. P. Ybarra y Ruiz, «Hallazgo en Íllici», *La Correspondencia de Alicante*, Elche, 8 de agosto de 1897.

2. M. L. Gómez González *et al.*, «Revisión y actualización de los análisis de la policromía de la *Dama de Baza*. Comparación con la *Dama de Elche*», *Bienes Culturales*, Madrid, 2008, pp. 211-221.
3. Musei Vaticani, 2004.
4. Este Instituto fue fundado en Madrid por Decreto 24157 de 16 de noviembre de 1961.
5. A. Recchiuto Genovese, 1970. Este número de la revista se dedicó a las comunicaciones presentadas por los técnicos del Instituto al XXIX Congreso Hispano-Luso para el progreso de las Ciencias, celebrado ese mismo año en Lisboa.
6. Auspiciada por la Dirección General de Bellas Artes y el ICROA.
7. M. L. Gómez González *et al.*, *Op. cit.*
8. En 1968 se celebró en Granada una exposición conmemorativa de la muerte de Alonso Cano. También reunió muestras de obras de Juan Martínez Montañés y otros artistas andaluces, aprovechando otra exposición dedicada al maestro sevillano y a la escultura de su tiempo.
9. «Retablos», *Bienes Culturales*, nº 2, Madrid, IPHE, 2003. Al ser numerosas las referencias bibliográficas generadas por los especialistas de este Instituto, no se incluirán todas en la Bibliografía (por límites de espacio), sin embargo se remite a las publicaciones realizadas por A. Carrassón López de Letona, T. Gómez Espinosa y M. L. Gómez González.
10. P. Echevarría Goñi, 1990.
11. Como no se podrán referir en esta ocasión todas las publicaciones realizadas en el País Vasco, se remite además de a la bibliografía de Echeverría a la de otros autores como F. Bartolomé, J. J. Vélez, R. García, E. Ruiz de Arcaute, M. Barrio y J. Berasáin.
13. Participaron en este proyecto equipos interdisciplinares de instituciones portuguesas —Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), Museo de Aveiro, Museo Machado de Castro de Coimbra, Centro de Estudo, Conservação e Restauração dos Açores (CECRA), Universidade Nova de Lisboa—, españolas —Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y Servicio de Restauración de la Diputación de Álava— y belgas —Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Musée de Louvain-la-Neuve y Université Catholique de Louvain.
14. *Metodología para la conservación de retablos en madera policromada*, Junta de Andalucía y Getty Conservation Institute, Sevilla, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas do Congresso Internacional A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 2002.
- BARRIO, M.; BERASAÍN, J., «Agustín Conde, policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani», *Ondare*, 19, 2000, pp. 443-453, *Los retablos de la parroquia de San Esteban de Oiartzun*, 2001.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Evolución de la Policromía Barroca en el País Vasco», *Ondare*, 19, 2000, pp. 455-470, *La policromía Barroca en Álava*, Vitoria, 2001.
- CABRERA J. M.; RECCHIUTO, A., «Study of the materials and technique of the polychromed sculpture. Virgen de la Oliva (by Alonso Cano. Spanish XVII century)», *The International Council of Museums. Committee for Conservation*, Madrid, 1972.
- CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A., «El trabajo de campo para el estudio e intervención en la policromía de los retablos en madera», *Actas II Congreso del GEIIC Investigación en Conservación y Restauración*, Barcelona, 2005, pp. 251-258.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Escultura del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990. *Policromía renacentista y barroca*, *Cuadernos de Arte Español*, nº 48, Madrid, 1992. «La policromía del retablo calceatense», *Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1996, pp. 215-230.
- GARCÍA RAMOS, R.; RUIZ DE ARCAUTE, E., «Aproximación al brocado aplicado en Es-

- paña. Desarrollo y extensión», «La técnica de correspondencia de policromías y el tratamiento de imágenes por ordenador en la escultura policromada», *Actas XI Congreso Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, pp. 747-746, 757-762.
- GÓMEZ ESPINOSA, T., «Contribución de la Ciencia al estudio técnico de la escultura en madera policromada», *Actas Congreso Nacional Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, t. II, Madrid, 1994, pp. 1341-1355. «Policromía del gótico final. El retablo mayor de la Catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe», *Actas Congreso Internacional Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 1999, pp. 573-582.
- GÓMEZ ESPINOSA, T.; GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L., «Policromía Tardogótica Española», *Actas Congreso Ao Modo de Flandres*, Lisboa, 2005, pp. 265-278. «Policromía», *Retablo mayor de la cartuja de Santa María del Paular*, IPHE, 2007, pp. 141-163.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L., *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, 1994.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L.; GÓMEZ ESPINOSA, T., «Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura en madera policromada», *Arbor*, nº 667-668, Madrid, 2001.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. *et al.*, «Revisión y actualización de los análisis de la policromía de la *Dama de Baza*. Comparación con la *Dama de Elche*», *Bienes Culturales*, Madrid, 2008, pp. 211-221.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943.
- HASBACH LUGO, B., *Escultura policromada del siglo XVI en España. El «Entierro de Cristo» de Juan de Juni en Valladolid*, México, 1980. «Technique and restoration of three sculptures by Pedro de Mena», *Actas Congreso IIC Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*, Madrid, 1992, pp. 68-71.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, vol. XXVI, 1953, pp. 295-312. *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959. *Escultura barroca en España, 1600/1700*, Madrid, 1983.
- MUSEI VATICANI, *I colori del Bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, De Luca Editori D'Arte, 2004.
- RECCHIUTO GENOVESE, A., «Metodología para el estudio, conservación y restauración de la policromía de la escultura española en madera», *Boletín del ICCR*, 1970, pp. 45-50. «La *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni. Estudio para su conservación y restauración», *Boletín del ICCR*, 1972, pp. 5-16.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «La policromía en las esculturas de Cano», *Estudios del III centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada, 1969, pp. 231-243. *Técnicas de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, 1998.

CURRÍCULUM VITAE

Historiadora del Arte, Arqueóloga y Conservadora de Museos. Ingresó en 1982 en el ICROA y ha seguido trabajando hasta 2009 sigue trabajando en el IPCE, del MCU. , como Jefa del Servicio de Difusión. De 2002 a 2007 ha sido ha sido Jefa de la Sección de Obras de Arte. Ha realizado diversas publicaciones e impartido cursos en España e Iberoamérica acerca del estudio, las técnicas y la conservación de la escultura en madera policromada y de los retablos, así como la documentación y gestión de Bienes Culturales. Actualmente es jefa del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de América.





TERESA GÓMEZ ESPINOSA



Fig. 1. *Kore* con restos de policromía, 510 a.C., Atenas, Museo de la Acrópolis.

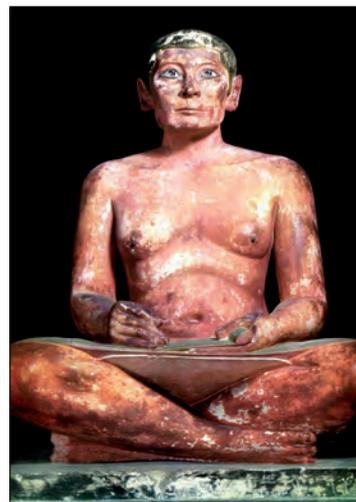


Fig. 2. *Escriba sentado*, Egipto, V Dinastía, París, Museo del Louvre.



Fig. 3. Pantocrátor con policromías de diferentes épocas.



Fig. 4. Crucificado, Siresa (Huesca). Rica policromía del siglo XIII que conservaba bajo una repolicromía más sobria, también medieval.



Fig. 5. *Niño del Dolor*; Alonso Cano, Madrid, San Fermín de los Navarros.



Fig. 6. *Dama de Baza*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

