

# METODOLOGÍA DE ESTUDIO Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN EN ESCULTURA POLICROMADA EN EL IAPH (II)

**M<sup>a</sup> José González López**  
Jefe del Departamento de  
Tratamiento del IAPH

## Criterios de Intervención

Los criterios de intervención que se aplican en el IAPH no difieren de los aceptados a nivel internacional para la disciplina de la conservación-restauración de obras de arte. Estos criterios han sido ampliamente debatidos y aceptados y aún hoy siguen vigentes. Se ha de tener en cuenta que es la propia obra la que condiciona el criterio o criterios a adoptar siguiendo una metodología específica para cada tipo de bien. Partimos de la premisa, que cualquier intervención en una obra de arte, con independencia de su tipología, debe realizarse partiendo del mayor respeto hacia la obra. Esta regla se complementa con unos conceptos básicos como son:

- **Necesidad de la intervención.** La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- **La importancia de la interdisciplinariedad** y del trabajo en equipo de todos los especialistas que, directa e indirectamente, intervienen, estudian e investigan el bien cultural. Esta metodología está encaminada no sólo a establecer una diagnosis de la obra, sino también a valorar la propia metodología de intervención y a garantizar la validez de la actuación.
- **Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro** que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

## La intervención mínima

Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra en cuestión. Cada bien cultural plantea una problemática concreta que se debe individualizar a fin de actuar exclusivamente sobre sus necesidades:

- **La intervención ha de respetar la doble polaridad que plantea una obra de arte.** La actuación sobre el aspecto histórico y estético, y la acción directa sobre su materia original, de tal forma, que todo tipo de testimonio del pasado, siempre y cuando no interfiera su conservación, sobreviva el máximo tiempo posible. Se ha de entender el bien cultural no sólo como objeto artístico que tiene un fin por sí mismo, sino también, porque representa la culminación de la

inteligencia humana en un determinado momento histórico.

- **Los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados** ampliamente en el tiempo. Nunca se debe experimentar su validez sobre un bien cultural porque cada uno de ellos es único e irrepetible.
- **La discernibilidad.** La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- **Cualquier intervención ha de quedar documentada** con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Es muy difícil actuar desde la deontología de la disciplina de la conservación, en obras de arte que todavía cumplen la función para la que fueron creadas, como ocurre con la imaginería procesional. En estos casos, hay que tener en consideración además de los criterios específicos que requieren, los derivados de la función que cumplen. Esta doble visión se hace necesaria a fin de que, sin interferir en la aplicación de los tratamientos que requieren, se planteen actuaciones preventivas que palien al máximo los riesgos derivados de la función que ejercen.

Este tipo de obras son las que requieren mayor adecuación de los criterios a las necesidades devocionales y funcionales que cumplen. Aun cuando somos conscientes de que son difícilmente compatibles, ya que indirectamente la función que ejercen es uno de los mayores factores de alteración de la propia obra y somos conscientes de que ciertas alteraciones con el tiempo volverán a manifestarse si no erradicamos las causas que las han producido.

En el IAPH abordamos las intervenciones sobre las esculturas policromadas, incluidas en esta casuística la imaginería procesional, aunando los criterios de intervención que demanda la propia obra con los valores históricos y estéticos de la misma, planteando la actuación desde las dos disciplinas: la histórica y la conservación-restauración. En este sentido es conveniente recordar que una imagen escultórica sobre madera normalmente está ejecutada sobre un soporte constituido por diversas piezas ensambladas entre sí con diferentes elementos según la época de ejecución. Los más tradicionales son el

encolado de piezas a unión viva con cola animal, encolado y refuerzo con espigas, clavos de forja, taco de madera y machihembrados. Con independencia del uso de estos métodos de ensamble en la actualidad se emplean diversos elementos metálicos de sujeción: grapas de tapicero, clavos, tornillos y puntillas. El soporte una vez configurado y tallado se reviste de una capa de preparación, normalmente sulfato de calcio aglutinado con cola animal, con o sin capa aislante, sobre la que se puede aplicar una imprimación blanca o coloreada constituida por un pigmento en un aglutinante oleoso (tradicionalmente blanco de plomo o minio, y actualmente blanco de zinc, titanio, etc.). Sobre este fondo aislado o no en su superficie, se policroma, dora o platea. Los pigmentos se aglutinan en un medio oleoso u acuoso o con una mezcla de ambos (emulsiones). Finalmente en función de la época de ejecución se pule la policromía, se deja en mate o se aplica una protección (barniz).

Este complejo conjunto de materiales y estratos evoluciona con el tiempo de manera diferente en función de su propio envejecimiento, de su comportamiento al entorno, de su respuesta a la manipulación y a los agentes de deterioro que inciden sobre ellos. Por este motivo a la hora de exponer los criterios de intervención que se emplean en el IAPH comenzaremos por exponer los criterios básicos que empleamos en el soporte:

1. Siempre que sea posible se respeta al máximo la morfología que presenta la obra en el momento de la intervención, con independencia de si en el transcurso de su historia ha sufrido modificaciones formales importantes (adiciones de piezas principalmente) ya que se contemplan como documento histórico y testimonio de la propia evolución de la obra. En este sentido respetamos y devolvemos a su función elementos como candeleros, brazos, articulaciones, etc., aportando las mínimas modificaciones posibles para devolverles su funcionalidad. Caso de que estos elementos estén alterados o no cumplan su función con seguridad (atacados de insectos xilófagos, rotura, fragilidad, etc.) se sustituyen por nuevos elementos realizados con la misma morfología y material que el original.

2. El desensamblado de piezas constitutivas siempre ha de estar ampliamente justificado por necesidades conservativas de la obra (riesgo de caída de piezas, desprendimiento, rotura, etc.) y nunca por

motivos ajenos a este fin, ya que esta intervención siempre entraña un riesgo para la obra que conviene evitar en lo posible.

3. Eliminación de materiales ajenos al original (elementos metálicos principalmente), siempre y cuando se compruebe que dañan a la obra, y que su remoción no implica peligro para la integridad del original en cualquiera de sus estratos (soporte y policromía).

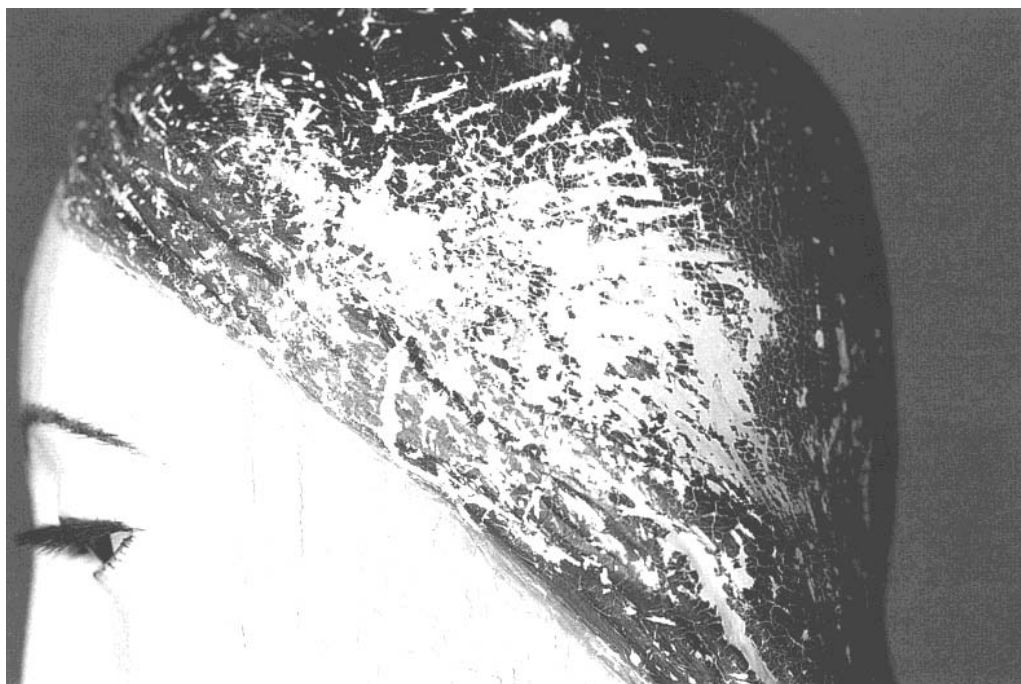
4. Se actúa desde la conservación preventiva eliminando en lo posible los factores de riesgos: medio ambiente, condiciones de exposición manipulación, iluminación, etc. En el caso concreto de imágenes que cumplen una función procesional, que es el caso que nos ocupa, se llevan a cabo acciones preventivas que disminuyen el riesgo de aparición de nuevas alteraciones o que paralizan deterioros ya estabilizados. Como por ejemplo, realización de estructuras autoportantes para las Vírgenes a objeto de evitar que el peso del manto o de la corona descansen sobre puntos vitales de la obra (cabeza). Interposición de un estrato de sacrificio entre la policromía y las vestiduras a objeto de que los alfileres que se utilizan en el acto de vestir a las imágenes no dañen a la policromía. Estudios de sistemas de sujeción de elementos adosados, como potencias, ráfagas, brazos, articulaciones, etc.

Los criterios de intervención aplicados en la policromía, quizás porque es la parte más visible y apreciable de la imagen, son los más difíciles de aceptar por el público en general y los que requieren un mayor esfuerzo por parte de todos, para que sin menoscabo de la deontología específica de esta profesión, se realicen siempre en función de las necesidades de la obra.

Los criterios relacionados con la presentación estética de la obra son los que plantean mayores conflictos. En la mayoría de los casos derivados de la falta de información del público en general, profano en esta materia, de la carencia de divulgación de intervenciones realizadas por especialistas de la conservación, o por experiencias negativas de pseudorestauraciones más o menos acertadas realizadas por técnicos ajenos a esta disciplina. Concretamente la limpieza de la obra y la reintegración, con independencia de si es discernible o invisible, son dos de los tratamientos más conflictivos y difíciles de aceptar para los depositarios de la custodia

*Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra en cuestión. Cada bien cultural plantea una problemática concreta que se debe individualizar a fin de actuar exclusivamente sobre sus necesidades*

*Particular de la cabeza, se aprecian las lagunas existentes de la policromía por abrasión de alfileres tras su estucado*



de las imágenes y para el público en general.

Por empezar con el primero de ellos, **la limpieza** de la obra. Comenzaremos por definir este concepto. Por limpieza de una obra de arte se entiende la eliminación de aquellos estratos superpuestos al original que enmascaran, ocultan o alteran la policromía subyacente. En ningún momento se puede confundir con el levantamiento de policromías superpuestas. Quedan incluidas en la limpieza las siguientes operaciones:

- **Limpieza superficial.** Eliminación de depósitos, polvo, humos, ceras, etc.
- **Desbarnizado.** Eliminación de barnices superpuestos alterados y oxidados.
- **Eliminación de patinas artificiales.** Aplicadas con intención de oscurecer intencionadamente a la imagen u ocultar alteraciones existentes.
- **Remoción de repintes,** siempre y cuando éstos estén alterados, desborden la pérdida existente, y causen alteraciones al original subyacente.

Conviene en este último punto aclarar un concepto muy confuso para el público en general y que ha dado lugar a mal interpretaciones y malentendidos por parte de todos: el concepto de patina. Citando a P. Phillipot **"La patina es el efecto normal del tiempo sobre la materia. La patina no es otra cosa que el conjunto de las alteraciones normales"**, refiriéndose a aquellas alteraciones propias del envejecimiento natural de los materiales constitutivos: craqueladuras, aumento de transparencias de capa de color rica en aglutinante (veladuras), evolución de ciertos colores en el tiempo (el resinato de cobre de color verde, vira a marrón), oxidación del barniz original (pérdida de translucidez y coloración amarillenta). Como podemos apreciar en ningún caso

podemos confundir **patina original** con **patina artificial**, entendiendo por este último concepto, la aplicación sobre el original de uno o varios estratos más o menos translúcidos, coloreados o no, con intención de oscurecer, ocultar alteraciones existentes o enmascarar aspectos originales deteriorados por intervenciones anteriores (por ejemplo una limpieza drástica). Normalmente responde a gustos o modas impuestas en un momento dado de la historia de la obra.

Se han utilizado para patinar artificialmente diversos materiales, los más usuales han sido pigmentos y colorantes (betún de judea, nogalina, tierras, etc.) diluidos en medios oleosos, resinas y gomas (barnices naturales y sintéticos, aceites secativos, goma laca, clara de huevo, etc.). Estos materiales, envejecen mal alterándose de forma rápida, provocando entre otras alteraciones: cuarteados prematuros, obscurecimiento del estrato, manchas en la policromía, irregularidades en los brillos, etc.). En función de su composición permanecerá más o menos soluble en el tiempo, es decir la reversibilidad y, consecuentemente la posibilidad de su eliminación, se reduce en función de los materiales aplicados y del tiempo transcurrido desde su aplicación.

La limpieza de una escultura, como la de otro tipo de bien cultural, se aborda en el IAPH desde el conocimiento de la estructura original y de las adiciones superpuestas a ella, mediante la metodología de estudios previos a cualquier intervención ya comentada. Para efectuar la limpieza de la obra de arte empleamos un método específico que permite poner a punto, tanto la técnica a utilizar (frotación, suspensión, mecánico, disolución, etc.), como el disolvente o la mezcla de ellos que se usarán en función de las necesidades de la obra y de las sustancias a eliminar.



*Mismo detalle anterior tras la reintegración*

Previo examen de la obra y determinación de las áreas más significativas y menos peligrosas, se inicia el proceso de limpieza con la realización de los microtests de solubilidad, siempre con la ayuda de la lupa binocular. El uso de este instrumento de aumento se justifica, tanto porque permite limitar el área de acción a la menor extensión posible de superficie policroma, como porque permite observar con precisión qué sucede y cómo se comporta tanto el estrato que pretendemos eliminar, como original subyacente. Los resultados de estos microtests se anotan en una ficha específica y se grapan los algodones resultantes. Cada uno de estos tests se documenta ya sea fotográficamente como en vídeo conectando a la lupa un adaptador fotográfico o una cámara de vídeo.

Una vez que se pone a punto el disolvente o disolventes necesarios se procede a la limpieza de la obra, en primer lugar abriendo catas estratigráficas para determinar la sucesión de estratos superpuestos al original y documentarlos. En segundo lugar efectuando la limpieza estrato a estrato, es decir, eliminación de depósitos artificiales, desbarnizado y eliminación de repintes. Este método de trabajo si bien es más lento permite conocer con gran precisión que sucede en todo momento, que se está eliminando, a la vez que permite documentar cada una de las secuencias del proceso.

El respeto al original (incluyendo en este término a su pátina natural) es el criterio básico que seguimos en la aplicación de este tratamiento. Ello no quiere decir que nuestro mayor objetivo sea descubrirlo, sino devolverle su lectura en lo posible, eliminando aquellas adiciones que son o puedan ser nocivas para su conservación.

La **reintegración** de la obra, es otro de los trata-

mientos que más conflictos plantean y más polémica suscitan. La reintegración de una obra se puede abordar desde diversas ópticas y con criterios diferentes en función del estado de conservación de la policromía original, del porcentaje que exista y de la función que cumple. Normalmente en conservación-restauración se aplican en esta operación tres criterios diferentes:

- **Reintegración arqueológica**, cuando el porcentaje original es muy escaso y no se tienen datos para reconstruir la imagen perdida sin recurrir a la interpretación o a la invención.
- **Reintegración discernible**, cuando el porcentaje de original es muy elevado y permite la reconstrucción con método apreciable fácilmente por el espectador a una cierta distancia de la obra (punteado, rayado, abstracción cromática, tinta plana, etc.).
- **Reintegración invisible**. Se aplica en los mismos supuestos que la reintegración discernible, sólo que ésta se realiza de forma mimética con el original, no distinguiéndose a simple vista de éste.

Con independencia del criterio que se seleccione, siempre hay unas normas básicas que respetar: se deben limitar exclusivamente a los márgenes de las lagunas, pérdidas y desgastes y se emplearán materiales reversibles, inoocuos y que presenten la mayor afinidad posible con el original. Es muy difícil dar una norma general para la reintegración de lagunas, ya que cada obra plantea una problemática concreta que se ha de individualizar en función de sus necesidades. No obstante somos conscientes que en el caso concreto de la imaginería procesional hay que hacer compatible la presentación estética de la obra con la función devocional que ejercen. Por ello, siempre y cuando el original lo permita



(posibilidad de reconstruir sin interpretar o inventar), empleamos la reintegración invisible siempre circunscribiéndonos a los márgenes de las lagunas y empleando materiales reversibles e inocuos. Estas reintegraciones siempre serán detectables por métodos físicos de examen (UV e IR).

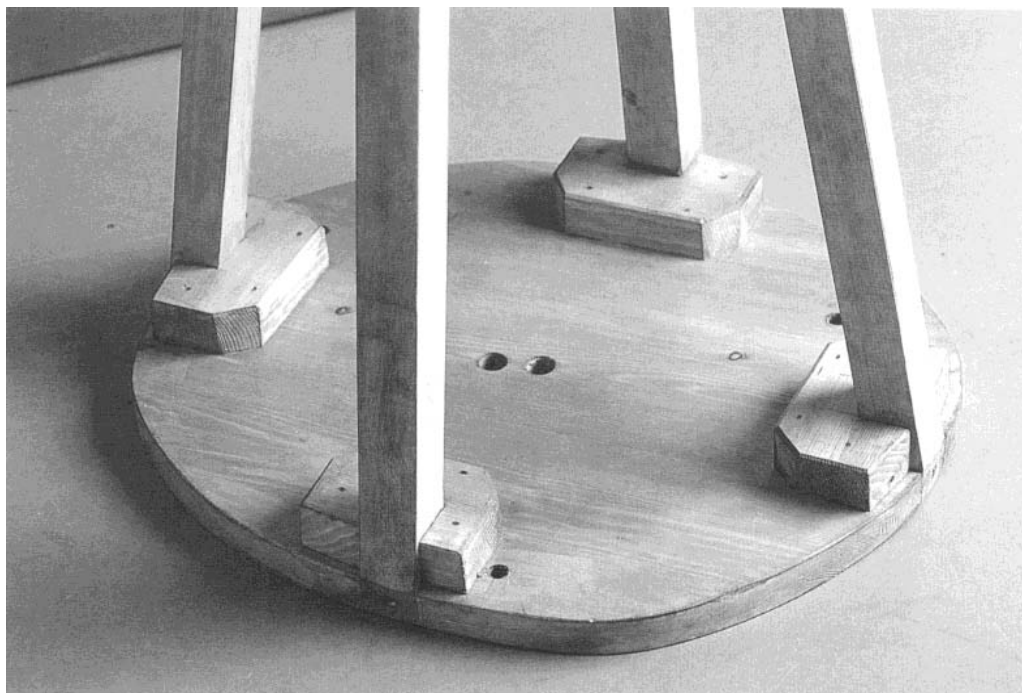
Norma básica en este Instituto es la elaboración de un dossier de la intervención, que recoge los resultados del equipo de especialistas que han intervenido, el proceso de conservación y restauración y las propuestas de mantenimiento. Este dossier no sólo deja constancia de la actuación y estudios efectuados, sino que también recoge dónde se ha intervenido, con qué método y con cuáles materiales. De tal forma que con el tiempo se convierte en un documento básico para futuras intervenciones o para futuras investigaciones sobre el bien.

Somos conscientes que intervenir sobre un bien cultural sin eliminar los factores de riesgos que han provocado las alteraciones, es una política efectiva a corto plazo pero condenada al fracaso en un futuro inmediato. También somos conscientes que en determinados bienes culturales, sobre todo los museales, seguir esta máxima es relativamente fácil, pero por el contrario en aquellos bienes que cumplen todavía la función para la que fueron creadas es muy difícil. No obstante intentamos en las intervenciones que realizamos en este Instituto actuar desde la conservación preventiva proponiendo aquellas acciones que limiten los riesgos sin menoscabo de la función cultural. En este sentido es muy importante establecer los mecanismos de diálogo que permiten con buena voluntad por parte de todos disminuir al mínimo los riesgos derivados de la manipulación de las obras, del acto de vestir y desvestir a las imágenes, de la iluminación más adecuada, de los sistemas de izado y descenso de pie-

zas desde su ubicación de origen al paso, etc. Situaciones que si en principio parecen triviales y sin importancia, con el tiempo derivan en alteraciones en algunos casos importantes sobre la obra (marcas de alfileres, sujeciones inadecuadas de piezas –tornillos, tuercas, pasadores de puertas, etc.–, fisuras, pérdidas de fragmentos por golpes, levantamientos, quemaduras, patinados y repintados, etc.). De igual forma, consideramos importante efectuar durante el primer año un seguimiento de la obra restaurada mediante visitas periódicas o en situaciones muy concretas, como la salida procesional.

Desde el IAPH creemos que la intervención sobre un bien cultural debe ser fruto del trabajo interdisciplinar de un equipo de técnicos, en el que cada uno de ellos desde su disciplina, contribuye a aportar los datos necesarios para documentar; estudiar; actuar y mantener el bien en las mejores condiciones posibles. Desde esta perspectiva, la acción de la intervención viene avalada por un equipo de profesionales cualificados, cada uno de ellos desde su formación específica, que permite a través de los estudios previos definir un diagnóstico y de consecuencia proponer los tratamientos más adecuados y las medidas preventivas idóneas para la conservación del bien cultural. Ello implica no sólo la disponibilidad del equipamiento técnico y científico necesario para lograr este objetivo, sino también y lo que es más importante, contar con el equipo humano necesario para desarrollar esta metodología de trabajo.

Como síntesis de esta exposición a través de la metodología y criterios de intervención de la escultura en madera policromada, las conclusiones que se pueden extraer son variadas y complejas pero, todas, convergen en una única, que es la necesidad de un profundo cambio de mentalidad que debe



*Detalles de la base inferior del candelero atacada por insectos xilófagos y su estado tras la restauración.*

*Vista general del reverso de la imagen tras la colocación de un corpiño y casquete de cuero para evitar la incidencia en la policromía del uso de alfileres en el acto de vestir.*

manifestarse tanto en los profesionales que trabajan en este ámbito, como en las personas encargadas de su custodia y mantenimiento diario. De aquí, se deduce la importancia que adquiere la formación profesional de los especialistas que intervienen e investigan el bien cultural, la necesidad de profundizar en su grado de especialización, y de hacerlos conscientes de la importancia de su participación, tanto si ésta es de carácter manual, como si se trata de la correcta interpretación de aquellos datos científicos y culturales, encaminados a la efectiva recuperación del bien cultural, entendido no sólo como objeto artístico, de colección o de devoción que tiene un fin por sí mismo, sino también, en cuanto que representa la culminación de la inteligencia humana en un determinado momento histórico.

Y por último, considero importante destacar la sensibilización del público al que se destina este trabajo. Si el público entiende lo que se puede aprender del pasado, no se tropezará con dificultades para obtener su apoyo a las acciones emprendidas para salvar el Patrimonio. La conservación debe hacerse en favor del público y no contra él. Si los profesionales no reaccionamos y seguimos olvidando que tenemos el deber de conservar el Patrimonio Cultural, que a diferencia del Patrimonio Natural, no se regenera, la próxima generación podrá acusarnos, con razón, de no haber asumido nuestras responsabilidades con el pasado y con el futuro. Como decía un poeta francés "los países que no tienen leyenda están condenados a morir de frío". No dejemos morir de frío a las generaciones futuras. Trabajando todos conjuntamente, historiadores del arte, restauradores, científicos, administración y público en general conseguiremos realmente garantizar un futuro a nuestro pasado.

