

LOS COLORES DEL MEDIEVO. POLICROMÍAS SOBRE PIEDRA EN LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA*

Jorge Rivas López**

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

A lo largo de las últimas décadas hemos asistido a una decisiva toma de conciencia acerca de la importancia histórica del color sobre la piedra, circunstancia que ha venido, por lo común, de la mano de las campañas de conservación y restauración verificadas sobre nuestros monumentos. No obstante, la transmisión al público de los diferentes aspectos involucrados en las policromías sobre piedra se ha visto ralentizada en virtud de toda una serie de prejuicios históricos y culturales cuya influencia aún se deja sentir. Este proceso ha propiciado la persistencia de importantes lagunas cognoscitivas sobre la materia que, bajo determinadas circunstancias, podrían dar lugar a errores de interpretación capaces de generar pérdidas irreparables tanto en los valores tangibles como inmateriales inherentes a las policromías. Se ha de consolidar, por tanto, una aproximación a este fenómeno que contemple los aspectos tecnológicos y exegéticos involucrados en las policromías sobre piedra y se revele capaz de dar respuesta a los retos que plantea la conservación de estos testimonios artísticos.

PALABRAS CLAVE: Arte, Medievo, piedra policromada, exegesis, tecnología.

ABSTRACT

«Color in Middle Ages. Polychromies on stone in sculpture and architecture». In the course of last decades, we have become conscious of the historic importance of color layers for the medieval sculpture and architecture on stone. Very often, this fact has been possible by the hand of the works of conservation and restoration verified on our monuments. Nevertheless, there are still important lacks of knowledge in this subject that might generate irreparable losses both in tangible and in intangible values related to these polychromies. Thus, an effective approach to the technical and exegetic aspects involved should be consolidated, in order to face the challenges stated in the conservation of these works of art.

KEY WORDS: Art, Middle Ages, polychromy on stone, exegesis, technology.



1. ANTECEDENTES

La escultura en piedra desarrollada en la Europa medieval, así como los relieves arquitectónicos del románico y el gótico, presentaron con frecuencia un acabado policromo. De orígenes paganos, este hábito artístico fue adaptado a las necesidades litúrgicas del cristianismo y a las distintas corrientes intelectuales y estéticas del Medioevo, hasta el punto de ser indisociable de la arquitectura y la escultura del periodo. De este modo, numerosos elementos pétreos del exterior y del interior de los edificios religiosos (jambas, arquivoltas y tímpanos de las portadas, escultura exenta, retablos, sepulcros y un largo etcétera) recibirían un acabado policromo. La policromía sobre piedra estaría llamada, pues, a convertirse en un denominador común para diferentes territorios europeos¹ durante un intervalo temporal que abarca —al menos— desde comienzos del siglo XII y hasta las primeras décadas del siglo XVI².

Para el caso específico de la España medieval, son cada vez más frecuentes las intervenciones de conservación y restauración que arrojan luz sobre el particular, y sus resultados no dejan lugar a dudas: una parte significativa de la escultura monumental y los relieves arquitectónicos en piedra de nuestros monumentos conserva restos de policromía³. También en este aspecto se ponen de manifiesto las influencias de todo tipo que el arte surgido en torno a los monasterios, así como el trasiego de artistas a lo largo del Camino de Santiago, dejaron en nuestra escultura y arquitectura. La circunstancia de que buena parte de nuestros más influyentes talleres escultóricos y arquitectónicos del periodo gótico estuviesen directamente relacionados con el arte practicado en Borgoña y la Île-de-France contribuyó sin duda a la generalización de la policromía sobre la piedra⁴. Esta afinidad con la

* Fecha de recepción: 28.05.2009; Revisión referees: 22.10.2009; Aceptada (última corrección): 13.07.2010.

** Doctor por la UCM. E-mail: jrivaslo@art.ucm.es.

¹ Especialmente en aquellos enclaves ligados al desarrollo de la escultura monumental a partir del siglo XII. A la espera de nuevos estudios sobre el particular, las policromías medievales sobre piedra mejor analizadas hasta el momento son las pertenecientes a Francia, Sacro Imperio Romano Germánico, Piamonte, Véneto, Emilia Romagna, Inglaterra y los reinos de la España cristiana.

² No obstante, el desarrollo de este conjunto de prácticas distaría de ser uniforme para todos los lugares. En lo que respecta al periodo de vigencia de las mismas existieron significativas diferencias y otro tanto podríamos decir en lo referente a la estética y a ciertas características tecnológicas de las policromías. Información más detallada sobre estos aspectos puede encontrarse en (1).

³ Como demuestran las intervenciones llevadas a cabo en la Catedrales de León, Burgos, Salamanca (Catedral Vieja), Santiago, Santa María de Vitoria, Pamplona, en la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro o en la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria, por citar sólo algunos ejemplos señeros.

⁴ A este respecto, para Raffaella Rossi-Manaresi no existe duda de que el desarrollo «de la policromía total para la escultura monumental está ligada al nacimiento del arte gótico en la Île-de-France». En (2), p. 56.

corriente francesa se dejaría sentir, al menos, durante el periodo comprendido entre el último tercio del siglo XII y hasta fines del siglo XIV, momento en el que las influencias flamenca e italiana —en absoluto ajenas, no obstante, a la presencia del color sobre la piedra— comienzan a dejarse sentir con fuerza. Por otro lado, creemos que a la hora de comprender la naturalidad con la que el color se adueña de la estatuaria y la arquitectura españolas del periodo, se ha de tener muy presente el peso específico propio ejercido en estas manifestaciones del arte por parte de la tradición local, fuertemente condicionada hacia un general aprecio del color por intermedio de las culturas que fueron superponiéndose en la Península⁵.

En lo que respecta al terreno tecnológico, interesa aclarar que cuando hablamos de *policromías* sobre piedra nos referimos a la consecución del color mediante la superposición de un verdadero sistema de estratos, cada uno de ellos con funciones y características perfectamente definidas: tapaporos, preparación, imprimación, capas pictóricas, veladuras, láminas metálicas, decoraciones, etc. Hecha esta aclaración, resulta obvio que quedan fuera de este estudio las pátinas monocromas de protección de la piedra y otros recubrimientos coloreados que no comportan una verdadera estructura estratificada. Por semejantes motivos, nuestro foco se aleja del resto de posibilidades con que el artista contaba a la hora de proporcionar color a la escultura y la arquitectura (técnicas *acrolíticas*, *polilitismo*...).

De las consideraciones precedentes podría deducirse que tratamos sobre una materia suficientemente recogida por la historia del arte. Sin embargo, es un hecho que la desinformación acerca de las características de estas policromías e incluso sobre la propia existencia física de las mismas ha llegado prácticamente hasta nuestros días. Esto será la consecuencia natural de una interacción de factores de origen diverso (transformaciones socioculturales, acontecimientos religiosos y políticos, etc..) que han venido definiendo la historia de la cultura —y también la historia del gusto— occidental a lo largo de varios siglos⁶. Así, en determinados círculos artísticos de la Europa finisecular del siglo XV se constató un paulatino abandono del policromado de la escultura en piedra y los relieves arquitectónicos⁷. El color, que había estado presente en los monumentos durante siglos, cedería terreno en beneficio de la piedra acabada al natural. La creciente hegemonía de la *blancura* inmaculada de la escultura en piedra, que no hizo sino potenciarse durante los siglos siguientes, fue la causante de que desapareciera progresivamente de la memoria colectiva de los europeos todo un universo de formas pétreas policromadas. El resultado final de este proceso es fácil de deducir: para una inmensa mayoría, la idea

⁵ En este sentido, Vicente Lampérez y Romea, al tratar sobre la policromía arquitectónica de los templos góticos afirmaría: «Si esto [el hecho histórico de la policromía sobre piedra] no admite duda en la arquitectura extranjera, parece más natural en España, sujeta a la influencia y vecindad de los mahometanos, policromistas decididos de sus edificios». En (3), p. 154.

⁶ El retorno al pasado como fuente de inspiración, la Reforma protestante o la crisis del simbolismo, entre otros. Más información sobre el particular puede encontrarse en (1), pp. 43-110.

⁷ En el arte humanista de raíz florentina y en el de la Europa central, principalmente.



de que gran parte de la escultura y los relieves arquitectónicos en piedra de la Antigüedad y del Medioevo estuvieran vivamente policromados ha generado incompreensión, cuando no un abierto rechazo. Esta consideración resulta especialmente llamativa si pensamos que estas policromías fueron revestidas en su momento de igual relevancia, sino mayor, que la propia labor de talla⁸.

A pesar de que los estudios sobre esta materia tomaron impulso durante la primera mitad del siglo XIX, el principal foco de atención se dirigió hacia la escultura y la arquitectura policromadas del mundo antiguo⁹, que demostraron ser capaces de suscitar un debate intelectual muy superior al de sus correspondientes románicas y góticas. Así las cosas, el desarrollo de una metodología de estudio y recuperación de estas últimas no ha tenido lugar sino en una época muy cercana ya a la nuestra y ha venido de la mano de las campañas de conservación y restauración verificadas sobre nuestros monumentos medievales en piedra. Pues bien, a lo largo del presente trabajo pretendemos arrojar algo más de luz sobre los diversos aspectos, tanto tecnológicos como exegéticos, involucrados en las policromías sobre piedra de este periodo.

2. SENTIDO Y FUNCIONES DEL COLOR APLICADO A LA PIEDRA

En lo referente a la funcionalidad y a los posibles significados inherentes a nuestras policromías sobre piedra, podemos proponer, muy resumidamente, los siguientes:

Las policromías cumplan con una *función protectora de la piedra*. Es un hecho que en aquellas zonas donde las esculturas y los relieves ubicados a la intemperie conservan su revestimiento policromo, la piedra presenta mejor estado de conservación que donde aquél se ha perdido. Sin embargo, aceptar esta función protectora como la única posible entraría en contradicción con la frecuente adopción de técnicas pictóricas refinadas en lugares alejados de la visión del espectador¹⁰, o el recurso ocasional a artistas de reconocido prestigio para la ejecución de las

⁸ A este respecto, los pintores-policromadores de la piedra estaban mejor remunerados que los propios escultores.

⁹ Entre las obras del periodo que trataron directa o indirectamente la policromía escultórica y arquitectónica en el arte griego, podemos destacar, siguiendo un criterio estrictamente cronológico, las que siguen: Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture Antique*, París, 1814; Gottfried Semper, *Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Sculptur bei den Alten*, Altona 1834; Franz Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Arkitektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Stuttgart, 1835, y Jakob Ignaz Hittorf, *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*. París, 1851.

¹⁰ Que suponían con frecuencia el empleo de pigmentos y metales preciosos, tales como el azul ultramar, el rojo cinabrio, el oro y la plata.

mismas¹¹. Existen, pues, otras posibles funciones a desempeñar por estas policromías. Entre ellas destaca una función de *ordenación de lectura*, donde los colores estarían al servicio del conjunto de la composición para dirigir la mirada del espectador hacia los elementos de mayor importancia simbólica emplazados tanto en el interior como en el exterior de los templos. En este sentido, y por lo que concierne a la arquitectura ligada a la escultura, tanto las portadas de los templos como las galerías, gabletes, ménsulas, doseles y molduras de todo tipo dependían en muchos casos del color para ordenar la mirada de los feligreses y primar la contemplación de unos elementos por encima de otros. En la escultura figurativa, por su parte, se aplicaba el color como resalte de los personajes principales de las escenas representadas, estableciéndose por medio del color —y del brillo del oro en muchas ocasiones—, relaciones de jerarquía dentro de las composiciones. Hemos de hablar también de un *significado simbólico y de una función didáctica*. Así, la policromía actuaría como un elemento clave para resaltar el carácter de *majestad* de los edificios a los que es aplicada. Venía a funcionar, además, como un refuerzo del mensaje espiritual a transmitir. A este respecto, dentro del continente constituido por el edificio religioso, existiría un estrecho vínculo entre la policromía arquitectónica con la aplicada a la estatuaria y de ambas con la pintura mural, las vidrieras y los objetos muebles del interior, formando todos parte de un programa decorativo e iconográfico común de gran efecto sobre los sentidos de los feligreses, iletrados en su inmensa mayoría. En estrecha relación con lo anterior, podemos hablar de una *función iconográfica, identificativa y descriptiva*. Basta observar cómo en muchas representaciones y ciclos escultóricos, el papel asignado al color será el de identificar escenas y personajes concretos, afianzando la labor desempeñada parcialmente por la talla escultórica. El color podía sumarse, por ejemplo, al conjunto de rasgos definitorios de la efigie sepulcral de los personajes socialmente relevantes, de cara a dotarles de *realidad* y hacerlos perfectamente reconocibles por sus contemporáneos. En este sentido, el tratamiento policromo de los motivos heráldicos y de los ropajes pertenecientes a los personajes representados vendrá a reforzar los criterios sociales o religiosos evocados en parte por la obra esculpida, adaptándose a cada geografía y ámbito cultural. Evidentemente, el empleo del color para todos estos fines no es de propiedad exclusiva de la policromía sobre piedra, sino que viene a demostrar la continuidad para ésta de las convenciones aceptadas para otras disciplinas artísticas, así como la adecuación de todas ellas a un código simbólico que el espectador de la época era capaz de interpretar.

¹¹ Como informa Carl van de Welde, artistas de la talla de Rogier van der Weyden, Jan van Eyck o Robert Campin trabajaron ocasionalmente como policromadores de estatuas en piedra. En (4), pp. 40-41. En Valencia, el maestro Miguel Alcanyís, activo entre 1408 y 1447, y autor, entre otras obras, del *Retablo de la Santa Cruz* (Museo de Bellas Artes de Valencia) fue el encargado de reparar las policromías de la puerta de los Apóstoles de la catedral. En (5), pp. 287-302.



3. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LAS POLICROMÍAS SOBRE PIEDRA

3.1. EL ESTUDIO DIRECTO DE LA OBRA

El estudio pormenorizado de los restos de policromía presentes en nuestros monumentos está en la base del conocimiento de buena parte de los aspectos que conciernen a esta disciplina, tal y como acontece a propósito de otras técnicas artísticas. Un examen técnico-científico verificado sobre la obra permitirá obtener una valiosa información, que habrá de ser complementada y contrastada con el conjunto de aportaciones proporcionadas por los historiadores del arte. Como es lógico, el concurso de esta interdisciplinariedad es especialmente relevante en el caso de las intervenciones de conservación y restauración sobre piedra policromada.

Para la caracterización de los materiales, las técnicas y los procedimientos pictóricos empleados será preciso un completo estudio técnico-científico. Este comienza con el examen organoléptico de las policromías, complementado con la toma de fotografías generales y de detalle, material de referencia en el transcurso de ulteriores investigaciones. Por otro lado, en ocasiones se adoptan técnicas fotográficas relativamente sencillas¹² que permiten incluso evidenciar la huella dejada en la piedra por una policromía desaparecida y la extensión de ésta. Para conocer la secuencia de estratos que componen la policromía y dilucidar la naturaleza y composición de las cargas, los pigmentos y, en muchos casos, de los aglutinantes presentes en las policromías, será preciso realizar análisis puntuales que suelen implicar la toma de muestras, con el apoyo de la microscopía óptica y el concurso de diferentes métodos instrumentales¹³. El estudio estratigráfico permitirá además localizar eventuales repintes sobre el original o la presencia de policromías superpuestas. Todas estas investigaciones, convenientemente interpretadas, permiten identificar, como dijimos, el conjunto de técnicas y procedimientos empleados por los pintores-policromadores, lo que está en la base de futuras indagaciones multidisciplinarias que podrían posibilitar la datación de las policromías, el establecimiento de relaciones e incluso en determinados casos una aproximación a la autoría de las mismas.

¹² Como la fotografía con luz rasante concentrada y la fotografía con fluorescencia y reflexión UV.

¹³ Para una primera aproximación a la identificación de pigmentos y de aglutinantes se emplean métodos ya clásicos, como los test microquímicos y los ensayos de coloración. Para mayor precisión a la hora de caracterizar las cargas de las preparaciones y los pigmentos de la capa pictórica se adoptan técnicas instrumentales tales como el microscopio electrónico de barrido (*SEM* o *MEB*) asociado a una microsonda de dispersión de energías (*TEM* o *MET*), destinados a conocer la composición elemental de cada capa. Por su parte, para la identificación de aglutinantes están especialmente indicadas técnicas de análisis molecular, como la espectrometría de infrarrojos por transformada de Fourier (*FTIR*), o la cromatografía en fase gaseosa (*GC*) asociada a la espectrometría de masa, que en determinadas circunstancias posibilita la identificación de aglutinantes especialmente complejos.

3.2. FUENTES DOCUMENTALES

La búsqueda de documentación sobre esta materia, escasamente analizada hasta época reciente, plantea un serio reto a los investigadores. Los datos han de obtenerse de fuentes de muy diversa naturaleza: tratados y recetarios medievales, que recogen informaciones ligadas directa o tangencialmente a la policromía sobre piedra; bibliografía sobre cuestiones relacionadas con la historia del arte, la estética, la historia del gusto y la simbología; tratados sobre el color; textos bíblicos y litúrgicos; contratos mercantiles y libros de fábrica; por último, publicaciones específicas —muy escasas— sobre escultura y arquitectura policromadas e informes de conservación y restauración de este tipo de obras. Sin embargo, en este camino nos podemos encontrar con numerosas dificultades a la hora de interpretar los datos procedentes de estas fuentes, que nos hablarán de las profundas transformaciones acaecidas en el seno de nuestra cultura —también en lo tocante a la concepción del universo del color— hasta llegar al momento actual. Basta contemplar el colorido que los artistas aplicaron a la escultura monumental en piedra para comprender que son muchos los aspectos que separan nuestra actual apreciación de los colores de la que rigió para la sociedad medieval. En este sentido, habríamos de tomar en lógica consideración la evolución de nuestra sociedad a lo largo de los siglos para así tomar conciencia de todo lo que nos separa del Medievo. Actuando de esta manera evitaremos caer en los errores de interpretación en que incurriríamos si adoptásemos el punto de vista actual acerca de la consideración de los colores para aplicarlo a la sensibilidad medieval.

Por lo que respecta a los manuscritos y recetarios artísticos medievales, podemos constatar una llamativa parquedad de instrucciones a la hora de explicar la técnica del policromado de la piedra. Tan solo el tratado de Eraclius (6), en su Libro Tercero, receta XXV [262] y, en menor medida, el *Livre des Métiers* de Etienne Boileau (s. XIII) ofrecen recomendaciones a este respecto. Más información podemos obtener, en cambio, acerca de los procesos que rigen el dorado de la piedra, tanto por lo que concierne a un dorado auténtico: Petrus de Sancto Audemaro, *De coloribus faciendis*, receta 190 (ss. XIII-XIV); Cennino Cennini (7), Cap. CLXXIV (fin s. XIV); Manuscrito de Estrasburgo, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, 1ª parte (ss. XIV-XV); Manuscrito de Bolonia, *Segreti per colori*, receta 171 (s. XV), como en lo que respecta a sustitutos más económicos (estaño corlado): Eraclius (6), Libro Tercero, receta XLV [275]; Theophilus (8), cap. 24 (s. XII) y Petrus de Sancto Audemaro, *De coloribus faciendis*, recetas 205, 206, 207, 208 y 209. Incluso podrán encontrarse tratados posteriores —renacentistas y protobarrocos— que ilustren sobre la manera de dorar la piedra —Vasari, Borghini De Mayerne y Manuscrito de Padua—, lo que viene a demostrar que el hábito de iluminar la piedra excedió los límites del periodo medieval.

4. LOS ESTRATOS PICTÓRICOS. LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS SOBRE PIEDRA

Aún perduran ciertos prejuicios que adjudican a las policromías sobre piedra unos niveles de calidad inferiores respecto a sus homólogas en otros soportes. Si bien es cierto que muchas de aquellas adolecen de escasez de recursos y matices pictóricos, no son menos frecuentes los casos donde las posibilidades en este sentido han sido explotadas hasta sus últimas consecuencias. Aunque dependiente de otros muchos factores, uno de los aspectos que caracterizan el distinto nivel de elaboración es el periodo histórico dentro del cual se enmarca la policromía. Según esto, puede comprobarse que las policromías del periodo románico constan —salvo excepciones— de una gama tonal y una sofisticación menores que las que corresponden al gótico. Este hecho, que desde luego no es exclusivo de la policromía sobre piedra, era ya destacado por Viollet-Le-Duc, cuando afirmaba que raramente «en la primera mitad del siglo XII se encuentran estatuas coloreadas de tonos diversos [...] Es hacia 1140 cuando la coloración se apodera de la estatuaria, tanto de la colocada en el exterior como en el interior»¹⁴.

Será ya dentro del gótico cuando la policromía sobre piedra se perfeccione y despliegue toda la gama de posibilidades técnicas y riqueza de acabados que la harán equiparable a la practicada sobre madera. Esto se pone especialmente de relieve en la estatuaria ubicada en el interior de nuestras iglesias y catedrales, como queda patente a través de numerosos ejemplos de estatuaria exenta, sepulcros, retablistica, etc.¹⁵. A este nivel de calidad contribuirá el hecho de que el material lapídeo, correctamente tallado y preparado, ofrece un excelente material de base sobre el que poder ejecutar una esmerada labor de policromado.

4.1. ESTRATIFICACIÓN DE LAS POLICROMÍAS SOBRE PIEDRA

Como avanzábamos en líneas anteriores, la policromía aplicada sobre la piedra de nuestros monumentos constará de una serie de estratos que se suceden desde el soporte y hasta la superficie, tal y como acontece en buena parte de las

¹⁴ Ver (9), t. VIII, p. 273.

¹⁵ Sólo por lo que atañe al caso español, destacan los conjuntos sepulcrales de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia), Catedral Vieja de Salamanca, monasterio de Santos Creus (Tarragona) o del panteón real de las Huelgas de Burgos, entre otros, además de piezas exentas de especial interés, como el cenotafio protogótico de los santos Vicente, Sabina y Cristeta de la basílica abulense de la misma advocación, recientemente restaurado, o el sepulcro del obispo Pedro de Osma, de la Catedral del Burgo, que conserva gran parte de su policromía original. Entre los retablos, los pertenecientes a la denominada escuela *lleidatana*, obra de los maestros Jaume Cascalls, Jordi Johan y Bartomeu Robio, influenciados por la escultura del sur de Francia y del norte de Lombardía, o la pieza excepcional que constituye el retablo mayor de San Nicolás de Bari, en la ciudad de Burgos, llevado a cabo por Francisco de Colonia.

técnicas pictóricas tradicionales. En muchas ocasiones, este proceso técnico comienza con una imprimación previa del soporte pétreo¹⁶, realizada a base de un *tapaporos*, que a la vez que predispone a la piedra para recibir los siguientes estratos, aísla a éstos de la humedad de la piedra. Las capas siguientes estarán constituidas en la gran mayoría de los casos por una *preparación* —blanca o coloreada— que dará paso a sucesivos estratos pictóricos, frecuentemente matizados por veladuras. A continuación proponemos una secuencia lógica de este proceso comprobada en muchos de los casos estudiados:

- 1) Superficie de la piedra.
- 2) Tapaporos.
- 3) Estratos de preparación/imprimación.
- 4) Estratos pictóricos.
- 5) Veladuras.

Como veremos, esta sucesión «ideal» de capas o estratos, así como las características de las técnicas y los materiales empleados en su ejecución, se verá modificada en mayor o menor cuantía por diversos condicionantes, tales como la ubicación —exterior o interior— de la talla en piedra, el presupuesto destinado a su policromía, los determinantes iconográficos, la presencia de láminas metálicas y decoraciones sofisticadas, etc. A continuación analizaremos cada uno de estos estratos con mayor detalle¹⁷.

4.1.1. *Tapaporos*

Entre las sustancias tapaporos más frecuentes destaca la solución acuosa de naturaleza proteica —ya fuese a base de cola de pieles o de cola de caseína— detectada en los análisis realizados sobre varias muestras de policromías pertenecientes a portadas de ingreso de toda Europa¹⁸. En este mismo sentido, un aglutinante proteico mixto, constituido por cola animal combinada con yema de huevo, ha sido detectado en la portada de Platerías de la catedral de Santiago¹⁹. Es también frecuente el tapaporos constituido a base de aceites secantes, generalmente de lino, tal

¹⁶ Constituido por lo general por piedra caliza o arenisca, si bien en ocasiones podemos encontrar el granito e incluso el mármol blanco (este último casi exclusivamente en Italia).

¹⁷ Para una información detallada acerca del empleo de las láminas metálicas en las policromías y decoraciones sobre piedra, remitimos al lector a (1) pp. 413-436 y 611-616.

¹⁸ Caso de las esculturas de la portada sur de la Catedral de Bourges, tal y como se expone en (10) pp. 81/5/3-1 a 81/5/3-13. La portada de la Majestad de Sta. M^a. la Mayor de Toro ha sido tratada en (11) p. 83. En lo que respecta a Italia, las esculturas del pórtico del *Duomo* de Ferrara fueron descritas en *ib.*, pp. 81/5/3-1 a 81/5/3-13; los tímpanos del Baptisterio de Parma, por su parte, se trataron en (12) pp. 66-71.

¹⁹ En (13) pp. 357-366.



y como sucede en las policromías de determinadas portadas góticas españolas²⁰. Por otro lado, y a la espera de nuevos datos, permanece como una excepción el tapaporos constituido por goma laca encontrado en la policromía de ciertos ejemplares de esculturas exentas españolas²¹. Es frecuente, en cambio, la presencia de pigmentos aglutinados con cola animal, siendo el ocre amarillo y las tierras pardo-rojizas los pigmentos mayoritariamente empleados. No obstante lo anterior, y a pesar de que, como decimos, son numerosas las policromías en las que se ha detectado este estrato o baño previo aplicado a la piedra —de cuya utilidad hablaba ya Cennini en su tratado²²— resulta asimismo frecuente encontrar ejemplos de imprimaciones y capas pictóricas aplicadas directamente sobre la superficie pétreo.

4.1.2. *La preparación o aparejo*

La presencia de este estrato es de fundamental importancia, ya que desempeña diferentes funciones. En primer lugar, y en aquellos casos en los que no existe una película de tapaporos, la preparación aísla a la película pictórica del contacto directo con la superficie de la piedra, protegiéndola de la humedad de ésta. Por otro lado, impedirá que la piedra porosa absorba el aglutinante de los colores, cuya adhesión quedaría, así, debilitada. Pero además, y ante las irregularidades de todo tipo que pueda presentar la superficie de la piedra tallada, la imprimación contribuirá eficazmente a proporcionar una base suave tersa y uniforme sobre la cual aplicar las capas de color. En este mismo sentido, no hay que olvidar el papel fundamental desempeñado por la preparación en el modelado final de las tallas en piedra policromada. En efecto, las capas de aparejo aplicadas sobre el material lapídeo, al ser fácilmente trabajadas para ultimar los detalles de la expresión, permiten descargar al escultor de la pesada labor de realizar esta tarea directamente sobre la piedra. Incluso en determinadas ocasiones, una mediocre labor de talla podía ser enmendada por un buen trabajo sobre las capas de aparejo, lo que permitiría ofrecer una estética final depurada.

En cuanto a la composición de estas preparaciones, la gran mayoría están constituidas bien por blanco de plomo (albaya o cerusa), bien por carbonato cálcico, o por combinaciones de estos dos elementos, componiendo por lo general un estrato de escaso grosor. En cuanto a los aglutinantes, el aceite secante —general-

²⁰ Por ejemplo, en las policromías de la portada occidental de la Catedral de León, tratada en (14) pp. 313-317.

²¹ Como es el caso del tapaporos sobre dolomía de la Virgen con Niño presente en la nave de la Epístola de San Vicente, en Ávila, del siglo XIII. En (14) pp. 241-244.

²² «Es posible que llegue a tus manos una estatua de piedra [...] tú la quieres dorar y bruñir; sigue este procedimiento: limpia bien la figura; coge cola normal [...] y haz que hierva; cuando esté todavía hirviendo, dale una o dos manos a la figura y deja que seque bien. [...] En (6) cap. CLXXIV, p. 219.

mente de lino— será el más frecuente, aunque también se emplearon la cola animal, la yema de huevo mezclada con aceite o incluso las soluciones de caseína. Por otro lado, y en cierto número de casos, se ha constatado la presencia de sulfato cálcico (yeso), aglutinado con la cola animal²³. No obstante, para los relieves emplazados en el exterior de los edificios es infrecuente el recurso a estos materiales, circunstancia sin duda debida a sus propiedades higroscópicas, que podrían propiciar la destrucción de los estratos al absorber humedad. Será posible, asimismo, encontrar excepciones dignas de ser mencionadas, tal y como sucede en los relieves del claustro del monasterio de Silos, donde la preparación está constituida por *apatito* (fluorofosfato de calcio), mezclado con albayalde y aglutinado con yema de huevo. La presencia de este mineral²⁴ —componente fundamental de los huesos— en las carnaciones de los relieves del claustro del monasterio de Silos constituirá un hecho poco frecuente.

En lo que respecta a la presencia de pigmentos coloreados, era común que una imprimación, coloreada por lo general en tonalidades cálidas basadas en tierras ocre, sirviera como base de los estratos de metálicos —hojas de oro o plata principalmente— que participan en la composición de las policromías. En ocasiones, el propio médium de la imprimación puede desempeñar el papel del mixtión encargado de atrapar la hoja metálica.

4.1.3. *Capas pictóricas*

a) Aglutinantes

De la correcta elección del aglutinante ha dependido la conservación de buena parte de las policromías que aún podemos contemplar. Como es lógico, el acierto en esta elección era fundamental en aquellas policromías destinadas a estar expuestas a la intemperie. En cualquier caso, el efecto beneficioso que aportaba la elección de un apropiado aglutinante para los estratos pictóricos quedaba mermado si no se había tenido idéntica precaución a la hora de elegir un médium adecuado para las capas de imprimación, lógicamente expuestas también a los efectos nocivos de las inclemencias meteorológicas. En relación con este punto, y para las policromías ejecutadas al exterior, es muy frecuente la presencia de un aceite secativo —generalmente de lino— como medio aglutinante tanto de la imprimación como de los estratos pictóricos. No obstante, será posible encontrar determinadas policromías destinadas a permanecer a la intemperie, donde la cola animal ha sido el aglutinante empleado para ligar los pigmentos²⁵. Sin embargo, el hecho de estar constituido este

²³ Capitel 38 del claustro y restos del tímpano de la portada septentrional del monasterio de Silos, entre otros ejemplos. En (15) p. 595.

²⁴ De color blanco lechoso y procedente de la calcinación parcial de huesos.

²⁵ Caso de las esculturas de las portadas oeste y norte de la Catedral de Bourges, de los tímpanos del Baptisterio del Duomo de Parma y del portal principal de la Basílica de San Marcos en Venecia, entre otros ejemplos.



ligante proteínico, en la mayoría de los casos, por cola de caseína —sustancia mucho más resistente a intemperie que la cola de pieles o de pergamino— redundando en la idea del empleo mayoritario de aglutinantes capaces de resistir a los agentes de degradación medioambientales.

En ocasiones podemos encontrar policromías en las que, en función de la zona a policromar, se ha optado por la elección de un aglutinante u otro. Por ejemplo, y por lo que respecta a los aglutinantes empleados en las capas pictóricas de los personajes representados, es posible comprobar que, mientras para los ropajes se ha empleado una técnica al temple, las carnaciones han sido pintadas utilizando el aceite de lino como médium²⁶. Mención aparte ha de hacerse del caso de la azurita, cuya naturaleza no admite sino pigmentos al agua. Por este motivo, en las policromías donde el resto de los pigmentos empleados han sido aglutinados con medio oleoso, la azurita, en cambio, presentará invariablemente un aglutinante proteínico.

Por último, hemos de mencionar la posibilidad de encontrar aglutinantes constituidos por temple de yema de huevo para las policromías al exterior²⁷, o bien ligantes mixtos en los que el huevo constituye uno de los ingredientes²⁸.

Conviene advertir que la correcta identificación de los aglutinantes empleados en los diferentes estratos de las policromías puede presentar complicaciones. Los motivos de este hecho han de hallarse en la eventual migración de éstos a través de la película pictórica y la preparación. En efecto, la historia material de una policromía sobre piedra puede llegar a registrar varios repintes en el periodo medieval, enlucidos monocromos en los periodos barroco y clásico y tratamientos consolidantes a base de todo tipo de sustancias impregnantes en épocas más recientes. Todo ello podría dar lugar a migraciones de los aglutinantes pertenecientes a diferentes épocas de un estrato a otros, así como a posibles mezclas de diversos aglutinantes orgánicos difíciles de caracterizar mediante análisis. Este conjunto de situaciones redundando en la posibilidad de incurrir en frecuentes confusiones y genera, ante todo, una gran incertidumbre en la interpretación final de los resultados obtenidos²⁹. Así, a pesar de que la presencia de un aglutinante proteínico con las características de la caseína ha sido registrada en las muestras tomadas de varias policromías

²⁶ Por ejemplo, el retablo de Albesa, en Lleida (s. XIV), en (16) pp. 965-970. También del retablo de Bethléem, en la Catedral de Narbona, tratado en (17) p. 451.

²⁷ Caso constatado en las portadas del monasterio cisterciense de Tzebnica (Polonia), en (18) pp. 1537-1545.

²⁸ Localizado en la portada de la Catedral de Exeter (Inglaterra), en (19) pp. 7-14; también del mismo autor, en (20) pp. 105-110.

²⁹ Rossi-Manaresi refiere el caso de las esculturas de la fachada de la Catedral de Ferrara: en 1843 les fue aplicado un tratamiento a base de aceite de linaza que acabó impregnando completamente todos los estratos de la policromía, dificultando considerablemente la detección de los aglutinantes originales de la policromía. En (10) pp. 81/5/3-5.

sobre piedra, su utilización como aglutinante de los estratos pictóricos es puesta en duda por ciertos investigadores³⁰.

Por el contrario, en las contadas ocasiones en que se tiene la oportunidad de estudiar policromías apenas intervenidas a lo largo de la historia (caso de las que han permanecido ocultas por diversas circunstancias), el aporte de datos es lógicamente más fidedigno. En algún caso, incluso, podemos comprobar que en función del diferente acabado —mate o brillante— que se quería aportar a un determinado pigmento, el aglutinante empleado podía experimentar variaciones³¹. Según esto, para los acabados mates podía emplearse un aglutinante de tendencia proteínica, mientras que para un acabado más brillante se optaba por un aglutinante oleoso. En estas especiales circunstancias, la elección podía recaer, también, en algún tipo de aglutinante mixto (proteínico-oleoso), donde la proporción de aceite varía en función del aspecto final deseado.

Por lo que respecta a la lectura de la literatura medieval —recetarios y tratados concretamente— que nos podía ilustrar acerca de los aglutinantes empleados en los procesos del policromado de la piedra, no es demasiado lo que se puede poner en claro. Como quedó dicho, tan solo Eraclius y Etienne Boileau mencionan los procedimientos específicos que han de regir el policromado de estatuas de piedra, y ambos coincidirán en citar al aceite como único aglutinante de los pigmentos³².

b) Pigmentos

Los colores empleados en las policromías sobre piedra de los periodos románico y gótico se encuentran englobados dentro de la paleta medieval característica, limitada por una gama de pigmentos³³, donde el ultramar y el cinabrio natural se

³⁰ La presencia de la caseína en tales muestras podría tener su origen en su aplicación como aglutinante de repintes realizados en fechas muy posteriores a las de las policromías originales, e incluso a su empleo como consolidante de pinturas en una fecha tan cercana como los comienzos del siglo xx. Por otro lado, la ausencia de recomendaciones acerca de este medio en los antiguos recetarios de pintura desde el punto de vista de su empleo como aglutinante de pintura no haría sino acercar la fecha de su empleo para tal fin a épocas más cercanas a la nuestra.

³¹ Ver (17) p. 451.

³² Ver (6) vol. 1, pp. 230-231.

³³ Blancos: de cal (blanco de san Juan, creta alba, etc.); sulfato cálcico (yeso, blanco de alabastro, etc.); blanco de plomo (albayalde, cerusa, etc.); carbonato cálcico (blanco de España, tierra blanca, etc.). Amarillos: ocre amarillo (tierra amarilla); de plomo (*massicot*); de plomo y estaño (hornaza, *giallolino*, etc.). Rojos: de plomo (minio, naranja de plomo, etc.); de mercurio (cinabrio y bermellón); ocre de óxido de hierro (sinopia, tierra roja, etc.); laca roja (granza, alizarina, etc.). Azules: lapislázuli (ultramar natural, *bleu de lapis*, etc.); de cobre natural (azurita, *azzurro della Magna*, etc.); índigo (añil, *endeco*, *baguedel*, etc.); azules de cobre artificiales (cenizas azules, *aerugo*, etc.). Verdes: de cobre natural (malaquita, *verdetto*, etc.); de cobre artificiales (cardenillo, verdigrís, etc.); verde ocre (tierra verde, *viride terrenum*, verde de Verona, etc.). Pardos: pardo de hierro (ocre pardo) y tierra verde tostada (pardo de Verona). Negros: minerales (*terra nera*, *nero di schiume di ferro*, etc.); negro de carbo-



significan como los más preciados. Tan sólo en los ejemplos aportados por ciertos monumentos españoles e italianos es posible advertir variaciones puntuales con respecto a la paleta empleada en otras geografías europeas. Tal es el caso, para España, de la utilización de un pigmento azul, la *aerinita*, que sólo figura en un contado número de muestras³⁴. Italia, por su parte, registra el empleo de pigmentos negros de naturaleza inorgánica, con escasa presencia en otras latitudes.

4.2. TÉCNICAS DE APLICACIÓN DEL COLOR

Para la consecución de los diferentes efectos y matices de color, se empleó la superposición de estratos, característica común a todas las técnicas pictóricas medievales. El pintor-policromador de piedra, al proceder por medio de transparencias y veladuras superpuestas sobre un color de base, pone en evidencia la innegable vinculación de esta técnica con la ejecutada sobre los soportes lúneo y mural en el mismo periodo. Muy significativa será, en este sentido, la forma de aplicación de la azurita. El empleo de este pigmento, de escaso poder cubriente en su forma pura, ha de ser precedido del tendido de una imprimación coloreada generalmente en tonos oscuros —grises, negros o incluso azules— para darle profundidad, característica que encontraremos en ambos soportes, madera y piedra. También el empleo del azul ultramar puro (lapislázuli), otro pigmento poco cubriente, ejemplifica esta trans fusión de técnicas. Al precisar una base opaca, lo encontramos aplicado generalmente por medio de dos estratos: en primer lugar una capa previa más clara del mismo pigmento mezclado con el albayalde, sobre la que posteriormente se tiende el ultramar en estado puro, tal y como aparece en determinadas vestiduras³⁵. Para otras aplicaciones, podemos encontrarlo, asimismo, mezclado con albayalde sobre un estrato subyacente negro³⁶, gris o incluso rosado³⁷, con la evidente intención de variar su tono en función de cada necesidad³⁸. Para los pigmentos rojos, cabe destacar la presencia de la laca roja sobre el minio o el bermellón³⁹; en el caso de los

no puro (negro de lámpara, negro de hollín, etc.); negro de carbón impuro de origen vegetal (negro de vid, de sarmientos, etc.); negro de carbón impuro de origen animal (negro de huesos, de marfil, etc.).

³⁴ Concretamente en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. En (13) pp. 357-366.

³⁵ Caso de las pertenecientes a los relieves del Portail Royal de la Catedral de Chartres, en (21) p. 86.

³⁶ El empleo del azul ultramar sobre una base negra fue frecuente en la pintura mural. Para la policromía sobre piedra contamos con los ejemplos que nos aportan las policromías del portal sur de la Catedral de Bourges y en el portal oeste de Baptisterio de Parma. En (10) p. 69.

³⁷ Ver (22) p. 179.

³⁸ No obstante, tampoco es infrecuente la aparición del azul ultramar aplicado en estado puro o bien mezclado con albayalde sin el tendido de una base previa.

³⁹ Tal y como aparece en la portada sur de *Notre-Dame-du-Fort* de Étampes, en la portada de la Mère Dieu de Amiens, portada oeste de la Catedral de Angers y en la portada oeste de la antigua iglesia de Mimizan, todas ellas en Francia, en (21) p. 87.



verdes, la del resinato de cobre sobre una capa de malaquita⁴⁰. Todo ello por no hablar de las veladuras aplicadas sobre las hojas metálicas —de oro y plata, principalmente, aunque también de estaño— con la intención de matizar su colorido natural y adaptarlas a las distintas decoraciones.

No obstante lo anterior, es frecuente encontrar determinadas mezclas de colores a la hora de cumplir con fines concretos. Así, para las carnaciones, sería muy frecuente el empleo, constatado en ejemplos procedentes de toda Europa, del cinabrio mezclado con el blanco de plomo, o bien combinaciones de ambos pigmentos con el rojo ocre. Para esta misma finalidad se han registrado policromías donde el amarillo de plomo y estaño y el oropimente aparecen en diferentes combinaciones con los pigmentos ya citados⁴¹. La aparición de trazas de estos pigmentos amarillos está generalmente asociada a las carnaciones para las que se deseaba un tono final claro. En otros lugares, como vestiduras y cabellos, la presencia del color amarillo se verá sustituida en muchos casos por el oro sobre mixtión⁴². Para el rojo de los labios, por su parte, es frecuente la combinación del minio y el bermellón, bien sea mezclados o dispuestos en dos capas diferentes, según los casos. Otra combinación frecuente para este fin será la conformada por minio + ocre rojo. En lo que atañe a mezclas de otros colores, son frecuentes las combinaciones de malaquita + azurita para los verdes o de ocre amarillo + *masicot* para los amarillos. Estos últimos ejemplos tendrán como fin introducir variaciones en los tintes rojos, verdes o amarillos.

Por otro lado, en casi todos los casos en los que se requiere un rebaje del tono del color, es el blanco de plomo el principal pigmento blanco —por no decir el único— utilizado para tal fin. En la práctica totalidad de los casos, el blanco de plomo se encontrará aglutinado con aceite de lino.

4.2.1. *Efectos del color*

Las estatuas y los relieves arquitectónicos emplazados en el exterior de los edificios recibieron, por lo general, una policromía menos elaborada y más efectista que la desplegada en el interior de los templos. Este ahorro de recursos expresivos era comprensible teniendo en consideración la exposición continua de estos elementos a la intemperie —lo que hacía necesaria una labor periódica de repintado parcial o, incluso, total de los mismos— y el hecho de que estaban concebidos para contemplarse a una mayor distancia. Por semejantes motivos, estas esculturas y relieves no solían ser portadores de significados litúrgicos, culturales o iconográficos tan intensos

⁴⁰ En (21) p. 88.

⁴¹ Como acontece, para el amarillo de estaño-plomo en la *Madonna* del convento dominico de Friesach (Austria), en (23); el oropimente, por su parte, se encuentra en la policromía de los gabletes de la fachada oeste de la Catedral de Salisbury, situados a 30 m de altura, en (20) p. 108.

⁴² Ver (22) p. 178.





como los situados en el interior (retablos, imágenes de especial devoción, representaciones sepulcrales, etc.), destinados a ser contemplados larga e intensamente»⁴³.

Las portadas de ingreso a los templos van a constituir, en determinadas ocasiones, la única excepción a esta norma. En efecto, ciertas representaciones y ciclos iconográficos desplegados en arquivoltas, jambas, tímpanos y zonas alledañas participarían de la calidad de ejecución que caracterizó a las policromías ejecutadas sobre los elementos pétreos del interior. Este hecho, más frecuente en aquellas portadas que contaban con un porche o pórtico protector del contacto directo con las inclemencias meteorológicas, redundaba en la idea de que los colores dispuestos sobre la estatuaria y la arquitectura de las portadas habían de cumplir con una serie de funciones (didáctico-iconográfica, de ordenación de lectura, evangelizadora, disuasoria, etc.) que estaban en perfecta sintonía con el mensaje que los fieles habían de recibir al traspasar las puertas del templo. En este sentido, el esmero puesto en muchos casos en su retoque y repolicromado a lo largo de los siglos evidencia la importancia de que estaba revestida la buena conservación de estas policromías desde distintos puntos de vista. No obstante, podría resultar inútil y falso establecer una regla común, ya que, en efecto, de la documentación técnica consultada extraemos la conclusión de que cada caso está adaptado a sus circunstancias características. Por poner un ejemplo, en una misma iglesia pueden existir criterios diferentes a la hora de policromar la piedra en función de la época, o en razón del presupuesto con que cuenta el cabildo que ordena su policromado. Según esto, en ocasiones los colores más vibrantes y costosos podían ser destinados para aquellas superficies —caso de los pórticos— que estaban destinadas a ser vistas desde el suelo, mientras que las claves de las bóvedas y otros elementos arquitectónicos a gran altura se policromaban con una mayor parquedad de recursos. En otros casos, sin embargo, a una misma campaña de policromía podían corresponder colores y técnicas semejantes, independientemente de dónde fueran a ser emplazados.

CONCLUSIONES

De lo expuesto hasta ahora deducimos que la sociedad medieval asumía como un hecho cotidiano el policromado de los relieves en piedra, tanto de los presentes en la arquitectura y en los bienes muebles del interior de los edificios religiosos, como también en elementos significativos del exterior de los mismos. La belleza de las formas escultóricas y arquitectónicas en piedra, al recibir el complemento del color y del brillo del oro, se integrará plenamente en las corrientes estéticas y en el universo simbólico del pensamiento medieval. En cuanto al alcance de esta disciplina artística, creemos poder afirmar el carácter general —en lo temporal y en lo geográfico— del policromado de la estatuaria y la arquitectura en piedra

⁴³ Ver (24) p. 45.

para Europa central y occidental, al menos para un intervalo —aproximado— comprendido entre el segundo tercio del siglo XII y las últimas décadas del XVI⁴⁴. En el caso español, podemos hablar de un riquísimo patrimonio pétreo con presencia de policromías y ubicado tanto en el exterior como, muy especialmente, en el interior de nuestros monumentos. Esto se cumplirá hasta el punto de que la imagen tradicional que teníamos de estos edificios ha de ser constantemente revisada ante la aparición de continuos hallazgos⁴⁵.

En lo que respecta a los aspectos técnicos, las policromías sobre piedra se constituyen en un conjunto de técnicas y procedimientos pictóricos con personalidad propia, depositarias en ocasiones de una sofisticación igual —en determinadas circunstancias superior— a la de sus contemporáneas sobre otros soportes. La policromía de la piedra escultórica y arquitectónica tomaría, así, carta de naturaleza propia dentro del sistema de las técnicas decorativas del periodo medieval, formando en muchas ocasiones parte indisoluble de la talla escultórica, a la que servía de complemento y acabado.

Tal y como sucede con la escultura en madera, las obras en piedra han sido objeto frecuente de repintes y repolicromados sucesivos, aplicados en ocasiones con productos y técnicas muy similares a los correspondientes al periodo medieval. En determinadas circunstancias esto ha propiciado la desaparición de todo rastro de la policromía original, o bien la presencia simultánea de varias policromías en la misma obra, con las consiguientes complicaciones deontológicas que este hecho puede plantear de cara a su conservación. Por otro lado, el hecho de que en ocasiones y muy especialmente en las portadas de los templos, las policromías hayan sido renovadas incluso en periodos de hegemonía de la piedra acabada al natural⁴⁶ viene a redundar en la importancia de que las mismas estaban revestidas desde distintos puntos de vista (didáctico, evangelizador, iconográfico, etc.)

En lo concerniente a la recuperación histórica de la memoria de estas policromías, queremos destacar el hecho de que a pesar de que los estudios acerca de la policromía en la escultura y la arquitectura medievales proliferaron desde el siglo XIX, la verdadera toma de conciencia de la importancia histórica del color para la piedra medieval no ha tenido lugar sino en fechas muy recientes. En las últimas décadas hemos asistido, en efecto, a una verdadera revolución en el conocimiento, no sólo de los aspectos técnicos de las policromías sobre piedra, sino también de los que hacen referencia a su exégesis o interpretación histórica, circunstancia que ha venido asociada a las numerosas campañas de restauración de monumentos con presencia de estas policromías.

⁴⁴ En nuestra nación, la costumbre de dorar y policromar la piedra rebasó ampliamente el límite superior.

⁴⁵ Sirvan como ejemplo en este sentido las intervenciones llevadas a cabo en los últimos años en el crucero sur de la Catedral Vieja de Salamanca.

⁴⁶ Como las policromías que presentan en la actualidad las portadas de Santa María de Laguardia (s. XVII) y Santa María de Deba (fines s. XVII), por citar sólo algunos ejemplos españoles.





A la hora de valorar correctamente el papel desempeñado por las policromías sobre piedra en el Medioevo, resulta, a nuestro juicio, indispensable realizar una serie de consideraciones previas. La primera de ellas es la que hace referencia a las diferencias de toda índole que existen entre nuestra sociedad actual y la sociedad medieval. En lo tocante a la percepción de los colores, estas diferencias se reflejan —entre otras muchas cuestiones— en la importancia de las asociaciones simbólicas tanto de la piedra como, muy especialmente, de los colores, en las diversas esferas de la sociedad medieval (esfera profana, esfera religiosa...). El paso siguiente consistiría en analizar la relevancia de las relaciones piedra-escultura-arquitectura-color a la hora de cumplir con una serie de funciones: simbólica, iconográfica, litúrgica, etc. Por otro lado, consideramos que el enfoque de estudio correcto ha de ser necesariamente multidisciplinar, y a que a pesar de que las policromías sobre piedra engloban una serie de técnicas y procedimientos directamente ligados a la pintura, en la mayoría de los casos vamos a encontrar una perfecta sintonía y adecuación entre escultura, arquitectura y policromía. En este sentido, el análisis de los múltiples aspectos relacionados con la exégesis o interpretación de las policromías sobre piedra presentes en los monumentos, cambia radicalmente nuestra percepción del arte del periodo y pone en evidencia que el conocimiento acerca de los mismos ha sido, hasta ahora, incompleto. Creemos que la toma en consideración de todos estos aspectos por parte de los diversos agentes involucrados en la salvaguarda del patrimonio puede contribuir a una mejor toma de decisiones de cara a enfocar las actuaciones de conservación y restauración de las policromías sobre piedra de nuestros monumentos en piedra.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) RIVAS LÓPEZ, Jorge: *Policromías sobre piedra en el contexto medieval europeo. Aspectos históricos y tecnológicos*. Tesis doctoral. Disponible en <http://eprints.ucm.es/8732>.
- (2) ROSSI-MANARESI, Raffaella: «Observations à propos de la polychromie de la sculpture monumentale romane et gothique». *La Couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque, Amiens 12-14 octobre 2000*. Picard. París, 2002, pp. 57-64.
- (3) LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid, 1908.
- (4) VAN DE VELDE, Carl: «La relación entre la pintura y la escultura de la Alta Edad Media en los Países Bajos». *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1999, pp. 39-43.
- (5) CHAPAPRÍA, Julián Esteban: «La restauración de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia». *Restauración Arquitectónica*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 287-302.
- (6) MERRIFIELD, Mary P.: *Original treatises on the arts of painting. Vols. 1 y II*. Dover Publications, Inc. New York, 1967 (Original publicado por John Murray, Londres, 1849).
- (7) CENNINI, Cennino: *El Libro del Arte*. Ediciones Akal, Col. *Fuentes de Arte*, 5. Madrid, 1988.
- (8) THEOPHILUS: *On divers arts*. Dover Publications Inc. New York, 1979.

- (9) VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVII^e siècle*. Morel Éditeur, París, 1866, tomo. VIII.
- (10) ROSSI-MANARESI, Raffaella: «The polychromy of the 13th century Stone sculptures in the façade of Ferrara Cathedral». *ICOM Committee for Conservation, 6th Triennial Meeting, Ottawa, ICOM, París, 1981*, pp. 81/5/3-1 a 81/5/3-13.
- (11) AA.VV: *Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. The Samuel H. Kress Foundation y Junta de Castilla y León. El Viso, D.L., 1996.
- (12) ROSSI-MANARESI, R., TUCCI, A., GRILLINI, G.C. y NONFARMALE, O.: «Polychromed sculptures by Antelami in the baptistry of Parma». *Case studies in the conservation of stone and wall paintings: preprints of the Contributions to the Bologna Congress, 21-26 Sep. 1986*. IIC, London, pp. 66-71.
- (13) CABRERA GARRIDO, J.M.: «Restauración da portada das Praterías». *Actas del Curso: As actuacións no patrimonio construído: un diálogo interdisciplinar*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, pp. 357-366.
- (14) ESCUDERO, C.: «Estudios de los problemas de conservación del pórtico occidental de la Catedral de León». *Catálogo de obras restauradas 1999-2003*. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, Valladolid, 2004, pp. 313-317.
- (15) NAVARRO GASCÓN, J.V., GÓMEZ GONZÁLEZ, M.^aL. y GAYO GARCÍA, M.^aD.: «Estudio de la policromía y pátinas de los relieves del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)». *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Diputación Provincial de Castellón, Castellón de la Plana, 1996, pp. 589-602.
- (16) GILART BARRANQUERO, N. y BALAUST CLAVEROL, L.: «Retablo gótico de piedra policromada de Albesa (Lleida)». *Actas XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Castellón de la Plana 3- 6 de octubre de 1996*. Diputación Provincial, Castellón de la Plana, 1996, pp. 965-970.
- (17) RAGIER, Geneviève y PAYRE, Marie: «Un ensemble monumental en pierre polychromée du XIV^{ème} siècle dans la cathédrale de Narbonne», *12th Triennial Meeting, Lyon 29 august 3 september 1999/ICOM, París, pp. 449-454*.
- (18) POKSINSKA, Maria: «Polychrome Romanesque sculpture from a Cystersian church at Trzebnica». *Procs. 7th Int. Cong. on Det. & Cons. of Stone, Lisbon 15-18 June 1992*. Laboratorio Nacional de Engenharia Civil. Lisboa, 1992, pp 1537-1545.
- (19) SINCLAIR, Eddie: «Exeter Cathedral: exterior polychromy». *The Conservator as art historian*. Londres: United Kingdom Institute for Conservation, London, 1992, pp. 7-14.
- (20) SINCLAIR, Eddie: «The polychromy of Exeter and Salisbury cathedrals: A preliminary comparison». *Historical painting techniques. Materials and studio practice, Preprints, University of Leiden, the Netherlands 26-29 june 1995*, pp. 105-110.
- (21) PALLOT-FROSSARD, Isabelle: «Polychromies des portails sculptés médiévaux en France. Contributions et limites des analyses scientifiques». *La Couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques* Actes du Colloque, Amiens 12-14 octobre 2000. Picard. París, 2002, pp. 73-90.
- (22) ROSSI-MANARESI, Raffaella: «Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica», *Bollettino d'Arte* (41). Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma, pp.173-186.



- (23) KOLLER, M.: *The Madonna of Friesach and her early and late Gothic polychromy*. International Centre of Conservation, 1972.
- (24) KNIPPING, Detlef: «Le portail ouest de l'église du Saint-Esprit à Landshut. Réflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif». *La Couleur et la Pierre*. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque, Amiens 12-14 octobre 2000. Picard. Paris, 2002, pp. 43-53.

