

EL GADITANO VICENTE POLERÓ Y TOLEDO Y SU IMPORTANCIA EN LA HISTORIA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE

M^a DOLORES RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS

Vicente Poleró y Toledo fue persona polifacética, tornándose hoy en personaje interesante desde distinta perspectiva o puntos de vista. Pintor, académico, tratadista y restaurador, nació en Cádiz el 5 de abril de 1824 (1) y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y en la Academia de San Fernando de Madrid. Sus obras varían desde los escritos y tratados a los catálogos, desde las pinturas a las restauraciones. Como pintor son suyos: "*Vista del Coro del Monasterio del Escorial*", "*Interior del Salón de Cortes de Valencia*", "*Recuerdos del Paular*", "*Salón de la casa de Monsen Sorell*" y "*Cámara de Felipe IV*", además de numerosos retratos (2).

Fue autor de un catálogo de cuadros de El Escorial, de un tratado general de pintura, del catálogo de cuadros del Marqués de Santa Marta y del libro "*Estatuas tumularias de personajes españoles de los siglos XIII al XVIII*" (3).

Es sin embargo su labor como restaurador y sus escritos sobre el tema de Restauración lo que interesa destacar en esta ocasión. En primer lugar la obra por la que es considerado el primer teórico y tratadista de la Historia de la Conservación y Restauración española: *Arte de la Restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros* publicado en 1853. En segundo lugar por su obra *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, publicado en 1868, en la que recoge unas reflexiones fruto de su labor como restaurador profesional en el Museo

(1) BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres Sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Tomo VI, Mato Poussin, París, 1956, pág. 745.

(2) CUENCA, FRANCISCO, *Pintores y escultores andaluces contemporáneos*, Prólogo de Francisco Villaspesa, Habana, Imprenta y Papelería de Rambla Bouza y C^a, 1923, pág. 301-303.

(3) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Estatuas tumularias de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, Prólogo del Conde de Cedillo, Imprenta Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1902.

Nacional de Pinturas y Esculturas. En ambas manifiesta la coherencia de la disciplina de la restauración decimonónica y argumenta la defensa de la profesión.

Su amplia y diversa producción –artística, literaria y restauradora– lo sitúa en modelo de hombre ilustrado dedicado al arte en un sentido amplio aunque consagrado especialmente a la restauración.

Podemos decir brevemente y a modo de presentación que Vicente Poleró y Toledo es un notable gaditano pendiente de ser estudiado en sus diferentes facetas y cuyo estudio abordamos ahora por su significación en la Historia de la Conservación y Restauración.

Unas ideas fundamentales queremos destacar: su entendimiento de los conceptos “conservación” y “restauración”, su aportación a la difusión del Arte de la Restauración, su sentir profesional como conservador restaurador en el Museo Real de Pinturas y Esculturas en los años que siguieron a 1866 y la defensa que lleva a cabo del restaurador.

POLERÓ Y TOLEDO “CONSERVADOR Y RESTAURADOR”

Vicente Poleró y Toledo es el primer profesional que defiende la indisolubilidad de los conceptos de conservación y restauración en relación a la figura del restaurador y tal defensa resulta significativa especialmente en nuestros días, ya que hasta muy recientemente se planteaban dudas sobre como llamar al Restaurador ¿Conservador o Restaurador? (4). En este sentido sus apreciaciones se adelantan con mucho a lo que finalmente y a nivel internacional se considera debe ser llamado el restaurador: Conservador/Restaurador (5).

Poleró apunta la conexión alegando que una restauración con éxito es una conservación, de tal manera que ésta es el objetivo mismo de la intervención. Deja entrever que la conservación es consustancial a la buena restauración, entendiendo por ésta aquélla que es aplicada con pautas y criterios modernos. El verdadero restaurador no es una persona que conoce simples recetas más o menos novedosas o tradicionales, sino aquel que actúa con criterio medido de limpieza y estucado y que siendo cauto y respetuoso con las tintas, respeta el original y antepone la conservación a su propia intervención.

La existencia de malos restauradores que llevan a la obra a la ruina, es criticada por Poleró y le sirve de fundamento para que el término conservación se añada al de restauración, en la consideración de que existiendo malos restauradores que antes de conservar la obra la destruyen, el buen restaurador es un “conservador restaurador” (6).

(4) Tema expuesto en el IV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, celebrado en Mallorca en 1982: HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. *Conservador o Restaurador*, IV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Palma de Mallorca, 1982, págs. 45-48.

(5) I.C.O.M., *The Conservator/Restorer: A definition of the profession*, Copenhaghe. Septiembre 1984.

(6) El tema de los malos restauradores, “restauraciones poco acertadas o no bien dirigidas” fue tratado en POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo, los dos museos de pintura de Madrid, y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, Est. Tip. Eduardo Cuesta, Madrid, 1868.

VICENTE POLERÓ Y TOLEDO Y EL ARTE DE LA RESTAURACIÓN

Por otro lado, es el primer restaurador español que rompe con el silencio y la timidez tradicional. Partidario de la instrucción pública, como buen ilustrado, expone sus conocimientos, “atreviéndose a ofrecer al público una obra en la cual procura establecer en los términos más breves y adecuados, las reglas constitutivas del Arte de la Restauración”. La obra fue publicada en la fecha de 1853, con el título *Arte de la Restauración: Observaciones relativas a la restauración de cuadros* (7).

La ausencia de manuales y recetarios específicos sobre técnicas y procedimientos de restauración españoles, con anterioridad a este citado, confirma la existencia de la restauración como un bagaje de conocimientos adquiridos en el taller del pintor, recogidos ocasionalmente en manuales del Arte de la Pintura (8) o transmitidos de generación en generación, de artista a artista en un ámbito de misterio y ocultismo. Se recordará que fue Francisco de Goya y Lucientes quien a principios del siglo XIX, concretamente en la fecha de 1801, en un informe sobre la restauración de pinturas en el Buen Retiro, denunciaba este ambiente de ocultismo y misterio que rodeaba al restaurador, refiriendo el poco aprecio que le provocaba por este motivo (9). Poleró rompe el secreto y el misterio exponiendo las reglas constitutivas del Arte de la Restauración.

Es así como da un primer paso importante en la formación del artista-restaurador diferente a aquella tradicional que deriva de la práctica y la transmisión oral, posibilitando el estudio, la difusión de ideas y de los procedimientos, a la vez que la sistematización y concreción de las recetas tradicionales. A su manual de Restauración se uniría más tarde el libro de Mariano de la Roca y Delgado, titulado: *Francisco Pacheco: Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza, enriquecido con un nuevo tratado para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra* (10), publicado en Madrid en 1871, y de clara inspiración en la obra de Poleró. Es de la Roca quien establece la síntesis entre el manual del Arte de la Pintura de Francisco Pacheco y el manual

(7) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Arte de la Restauración. Observaciones relativas a la restauración de Cuadros* en “Aportaciones a la Historia de la Restauración. Reimpresión de los tratados de Poleró y de la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema”, DÍAZ MARTOS, en *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, núm. 12, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, pág. 101-145.

(8) PACHECO FRANCISCO, *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Impreso por Simón Faxardo, Sevilla, 1649.

(9) ZAPATER Y GÓMEZ, FRANCISCO, *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Fco. de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas*, Ed. Calleja, S.A., Madrid, 1860, pág. 63.

(10) DE LA ROCA Y DELGADO, MARIANO, *Francisco Pacheco: Arte de la pintura: su antigüedad y grandeza. Extractado y enriquecido con un nuevo tratado para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra*, Librería de D. León Pablo Villaverde, Madrid, 1871. Publicado por DÍAZ MARTOS, ARTURO, “Aportaciones a la Historia de la Restauración en España. Reimpresión de los tratados de Poleró y de la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema”, *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, núm. 12, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, págs. 101-145.

del Arte de la Restauración de Poleró (11).

Vicente Poleró y Toledo participa de esta manera en el proceso de profesionalización que sufre el restaurador español durante el siglo XIX decantándose claramente por una actividad respaldada por saberes y conocimientos, por cualidades y capacidades antes que por aquel sabedor de conocimientos tradicionales, dotado de cierto caudal de paciencia.

El "Arte de la Restauración" se constituye para Vicente Poleró y Toledo en una disciplina compuesta por tratamientos artesanales y mecánicos, saber teórico y dotes artísticas.

"Arte" es un término que hace alusión a la consideración de la actividad de la restauración en cuanto saber teórico y habilidad práctica, participando de lo uno y de lo otro. Las teorías del mundo del Arte filtran su significado cuando se aplica el término a la restauración. Se puede considerar que esta primera asociación "arte-restauración", no responde a la consideración de una labor ejecutada sobre un objeto artístico y en cuanto a tal artística también, sino a la concepción de una actividad que teniendo como resultado un producto estético y formal, requería de la elección atentísima del material, de la ejecución técnica, de la habilidad práctica, tanto como de un conocimiento teórico. *Episteme* y *techné*, es decir conocimiento teórico y conocimiento o habilidad práctica, en la consideración de que el arte, es producto de ambos.

Por otro lado la disciplina hace referencia a la Pintura entendiéndose por ésta tanto aquélla realizada sobre lienzo como sobre tabla, cobre o piedra. El concepto "Arte de la Restauración" lleva implícito la consideración de una actividad artística sobre un objeto con cualidades materiales, físicas y técnicas concretas. Apúntese en este sentido la diferencia entre Arte de la Restauración y Restauración de Obra de Arte, nacido en el siglo XX, donde el término "arte" de cualificar la acción de la Restauración pasa a ser cualidad del objeto sobre el que recae la intervención.

Las dotes y conocimientos que según Poleró deben reunir el restaurador se pueden sintetizar en los siguientes apartados:

a) Conocimiento de los procedimientos y operaciones del Arte de la Restauración.

b) Estar en posesión de dotes artísticas, especialmente relativas al dibujo y la mezcla de los colores.

c) Conocimiento del valor histórico de la obra de arte.

d) Dotado de experiencia.

a) Conocimiento de los procedimientos y operaciones del Arte de la Restauración.

Poleró resume estos contenidos en "conocimientos de todo lo relativo a forración", "conocimiento de las excelencias del estuco en la aplicación a las roturas del lienzo", "conveniencia de moler con barniz de almárga los colores destinados a la imitación de tintas".

(11) Sobre la reedición del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco en 1866 y relación con Mariano de la Roca y Delgado: VELIZ ZAHIRA, "Francisco Pacheco's comments on painting in oil" *Studies in Conservation*, 27, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londres, 1982, pág. 50.

Descrita particularmente en su obra la manera de proceder, algunos de los procedimientos son: la limpieza de los lienzos por medio del agua, el medio de hacer desaparecer el barniz de los cuadros, la limpieza de los lienzos por medio de alcohol en combinación con el aguarrás, limpieza de los lienzos restaurados por medio de colores molidos con aceite, limpieza de los lienzos que sin estar restaurados haya sido barrido su color al limpiarlos de antemano por mal empeño de esta operación, limpieza de los lienzos restaurados por medio de colores molidos al barniz hecho con aguarrás, limpieza de los lienzos por medio de la ceniza común, etc.

b) Estar en posesión de dotes artísticas, especialmente aquéllas relativas al dibujo y mezcla de colores.

Dice Poleró: “la mayor parte de los que a la restauración se dedican, por vastos que sean sus conocimientos artísticos, se encuentran embarazados y perplejos al ponerse en la operación del tapado o primera imitación de tintas, así por las inmensas dificultades con que tropiezan por necesidad desde el momento que pretenden fijar las nuevas tintas llamadas a sustituir las que en el original faltan, como por el escollo no menos temible que a sus ojos presenta el manejo de los colores que han de formarlas”. No es en verdad fácil conseguir una semejanza absoluta con las del original; más ha de preocupar, no obstante, al restaurador aproximarse a ellas en cuanto posible sea, procurando siempre formarlas con la mayor limpieza y transparencia”.

“... a no armarse de toda perseverancia, de toda fuerza de voluntad que es indispensable para acometer tamaña arriesgada empresa, y llevarla a cabo victoriosamente” (12).

A las dotes, principalmente perseverancia y fuerza de voluntad, y a las cualidades artísticas –mezcla de colores y dibujo– se suman al conocimiento de una técnica nueva, el uso de los colores molidos con barniz almáciga, preparados por el propio restaurador y su aplicación con criterio imitativo, imperceptible e indiferenciado con respecto al original.

El argumento suscita otra consideración, la dificultad de conseguir la entonación de las tintas y su delimitación propiamente a la laguna, apreciación que pone énfasis en el respeto absoluto al original. Dice Poleró “Lo más importante, lo que debe tenerse más en cuenta al acometer este trabajo, es la necesidad imprescindible de respetar siempre el original, circunscribiendo la acción del pincel a sólo aquellos lugares ocupados por el estuco”... “reponer con exactitud matemática las tintas perdidas” (13). En estos términos expresaba el criterio de restauración del siglo XIX español.

c) Conocimientos del valor histórico de la obra de arte.

Poleró reflexiona en la introducción de su tratado sobre la necesidad de conocimiento por parte del restaurador del valor de la obra, concretamente el conocimiento de las escuelas.

Imbuido en los aires de la Ilustración, expresa la necesidad y la utilidad de la

(12) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* pág. 127.

(13) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* págs. 127-128.

nueva disciplina, argumentando que el Arte de la Restauración “torna legible las ricas páginas del libro de la historia del arte”, que por causa del deterioro han perdido o perderían buena parte de su significado”.

Dice Poleró: “... y si la pintura, a semejanza de las otras artes nobles, sus compañeras, es la imagen fiel de las edades que nos precedieron; si su lenguaje expresivo nos revela la vida de los pueblos que ya no son, sus dogmas y sus ritos, sus hábitos y sus tendencias, sus virtudes y sus vicios, sus lágrimas y sus triunfos, sus altos techos y sus variadas vicisitudes; este gran libro, fuente caudalosa de amena enseñanza, raudal copioso de armonía y de belleza; este gran libro, cuyas primeras páginas, escritas por Zeuxis y Parrhasio, por Timantes y Apolo, fueron arrancadas y envueltas en los escombros de la antigua civilización griega; este gran libro, que continuaron siglos después Guido de Siena y Margaritón de Arezzo... y cien más inspirados artistas, gloria y delicia de su patria, este gran libro, decimos, perdería sin duda buena parte de su elocuente significación; las ricas páginas que aún nos quedan tornanse legibles, sin los rayos de viva luz que arroja sobre ellas el arte de que vamos a ocuparnos” (14).

La Historia de la Pintura es “fuente caudalosa de amena enseñanza”, es “raudal copioso de armonía y belleza”, de “elocuente significación”, no sólo por sus valores sensibles, como la armonía y la belleza, sino porque son documentos que nos revelan la vida de los pueblos. La afirmación del valor histórico-artístico del objeto de la restauración, paralelo a la valoración de aquellos estéticos confirma el espíritu nuevo que anima las ideas de Poleró.

Estas ideas conectan con las teorías de las artes plásticas heredadas del siglo XVIII sobre el arte y la belleza, pero enriquecida por las ideas decimonónicas y la visión del hombre ilustrado. La Historia de las Bellas Artes, constituye un libro de obras maestras y artistas ilustres, que tiene su origen en la Antigüedad, pasa de Grecia al Renacimiento, dando un salto al Barroco, la antigüedad más gloriosa nacional. Las obras de arte son en el siglo XIX obras significativas para la nación, gloria, delicia y enseñanza de su patria. Este es el criterio de valoración cultural de la Ilustración.

d) El valor de la experiencia.

La experiencia, es decir, horas de taller y trabajos realizados por el restaurador había sido una cuestión planteada en el taller de la colección real durante el siglo XVIII. Recuérdese que los artistas restauradores que aspiraban a ocupar la plaza de Andrés de la Calleja, argumentaban sus trabajos profesionales en el curriculum presentado (15). Si bien es cierto que el valor de la experiencia no había tenido peso suficiente frente a otro tipo de méritos alegados por los artistas de la Corte. Ahora Poleró lo refiere sin entrar en detalles.

Resumiendo podemos afirmar que Poleró ha argumentado en su tratado los fundamentos del Arte de la Restauración y además ha recogido los principios sobre los que se basa la profesión.

(14) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* pág. 102.

(15) Sobre el tema referido: BARRENO SEVILLANO, Mª LUISA, “La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, núm. 10-12, Madrid, 1980, págs. 467-490.

VICENTE POLERÓ Y TOLEDO, EL MUSEO DEL PRADO Y LA DEFENSA DE LA PROFESIÓN.

Debemos reseñar a la par que sus disgregaciones teóricas la experiencia profesional que sostiene sus argumentos.

Poleró y Toledo es durante el último tercio del siglo XIX restaurador oficial del Museo Real de Pinturas y Esculturas. A él le fueron confiadas la distribución y colocación de los cuadros bajo la dirección de D. Federico Madrazo en 1866 y en palabras suyas fueron muy pocos cuadros los que no pasaron por sus manos, bien por haberlos visto restaurar y bien por haberlos restaurado.

Así lo expresa en su libro *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, publicado en 1868 (16).

Encargado de la conservación y restauración de las obras del Museo del Prado lleva a cabo un análisis del estado de conservación de las obras, analiza las condiciones del edificio para la conservación y hace observaciones sobre las adquisiciones de obras que deben reunirse a las ya conservadas o existentes en la colección.

Es en esta obra donde Poleró expone con mayor detalle el significado del término "Conservación", cual es su actividad como conservador restaurador y donde claramente hace la defensa de la profesión.

El término conservación es utilizado por Poleró en tres acepciones fundamentales: por un lado alude al "estado de conservación" de la obra, por otro a las condiciones del edificio para la conservación de la obra en él contenido y finalmente hace referencia a la obra conservada.

La primera acepción se refiere a la nueva situación de la obra, es decir, al resultado provocado por el tiempo y por los agentes de deterioro. Hace por tanto referencia al estado en que se encuentra la obra en el presente, pero implica conciencia su conciencia como objeto en el devenir del tiempo, susceptible de cambios y transformaciones e implica la consideración de su estado original, estableciéndose un balance de daños y causas que provocaron su progresiva transformación.

Poleró penetra en el análisis de las causas de deterioro y enriquece aquella simple apreciación de "obra estropeada, sucia o maltratada" del inventario realizado por Nápoli a principios del siglo (17), al contemplar distintos factores de deterioro:

Los desperfectos naturales ocasionados por diversas circunstancias, tales como las condiciones de los parajes en las que fueron colocadas, las humedades recogidas

(16) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, Est. Tip. Eduardo Cuesta, Madrid 1868, pág. 4.

(17) VIGNAU, VICENTE, "Manuel Nápoli y la colección de cuadros del ex-convento del Rosario", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo IX, noviembre, 1903, págs. 372-376; tomo XI, agosto, 1904, págs. 192-199 y tomo XII febrero 1905, págs. 152-156.

das y el continuado calor de una temperatura demasiado alta; el mucho tiempo pasado sin que los lienzos ni el color percibieran la frescura o el jugo del barniz; el largo tiempo transcurrido sin la precisa operación del sentado del color; los desperfectos naturales ocasionados por siniestros y causas de decadencia imputables a los encargados de la restauración y entretenimiento de las pinturas.

Las causas de deterioro que explican el estado de conservación de una obra son tanto los agentes naturales, el propio envejecimiento, circunstancias imprevisitas, como la acción destructiva del hombre y del mal restaurador.

Es oportuno pararse a considerar esta última cuestión. Un tema que está latente en el aire de los tiempos que se analizan. En este sentido sería Claudio Boutelou, en 1883, quien expresaría con palabras claras la acción del negligente restaurador. Dice Claudio Boutelou: “el poco aprecio en que se tienen lo que es origen de abandono y destrucción: cuando se llega a fijar en ellos suelen ser para daño; pues las reparaciones y las restauraciones se hacen las más de las veces sin dirección competente y sin inteligencia” (18).

No es gratuita la relación, porque Poleró convierte su análisis sobre la conservación en un alegato en defensa del restaurador frente al ataque de críticos y aficionados que pretenden que muchos de los cuadros que en él se conservan, están mal parados, barridos o repintados, por consecuencia de las poco acertadas o no bien dirigidas restauraciones (19).

Hechas estas apreciaciones, su balance final del estado de conservación de las obras del Prado es positivo. En resumen Poleró al estudiar el estado de conservación hace una defensa de la profesión del Restaurador, defensa que había sido también recogida por D. Pedro Madrazo en su introducción del catálogo de los cuadros del museo, publicado en 1854 (20).

La segunda referencia y empleo del término “conservación” se refiere a las condiciones del edificio con respecto a la obra en él guardadas.

“El edificio consagrado hoy a la custodia y conservación de cuadros, aunque sin condiciones para el objeto al que fue destinado, es susceptible de mejoras y de aumento de local, mediante una dirección acertada... Con el aumento de los nuevos salones y galerías de paso, que sin grandes gastos pudiera fabricarse utilizando la parte no edificada del Museo del Prado, y con otros locales que en él existen como la galería de columnas de la fachada principal, habitaciones altas y salas de restauración, tendría espacio más que sobrado para dar cabida a casi un doble número de cuadros de los expuestos actualmente” (21).

El edificio, llamado museo y más propiamente “establecimiento” es el continente, el envoltorio o espacio que guarda y custodia las pinturas. En los finales del siglo XIX los más graves problemas referidos al mismo es la falta de espacio, coherente con la idea de un edificio cuyo fin es la exposición ordenada de los

(18) BOUTELOU, CLAUDIO, “Restauraciones de Obras de Arte y de objetos artísticos y arqueológicos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 6, 1882, pág. 178.

(19) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* págs. 9 y 10.

(20) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* págs. 14 y 15.

(21) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* pág. 8.

objetos de la colección, cuanto más mejor. En este sentido, el término “establecimiento” será sustituido en el siglo siguiente por aquel otro de “instalación” implicando cuestiones más complejas relativas a la conservación.

Finalmente señalar el uso del término “conservación” en su tercera significación, aquella relativa a la obra conservada.

Hagamos previamente una reflexión. La relación entre la parte y el todo, tan interesante en el tema de la conservación y restauración de una obra pone en conexión la parte deteriorada o laguna con respecto al todo de la obra. Esta idea es aplicable al sentido de la colección como un todo donde existen partes o elementos, no ya deteriorados, sino simplemente ausentes. El elemento u obra que falta se convierte en una laguna con respecto a la Historia del arte nacional y su ausencia debe ser restaurada, para presentar un todo coherente en su exposición. Conservar la colección es para Poleró por tanto “llenar estos claros y completar en cuanto sea dable (sic) el número de las escuelas conocidas” (22).

Una apreciación que se comprende en el contexto de la centralización artística sufrida tras la desamortización y el deseo de crear un museo de obras notables de la nación.

Téngase presente esta reflexión, porque el conservador restaurador de Museo recibe la obra de arte como páginas de la Historia del Arte y como tal concibe la colección en un sentido global y por otro lado, siendo conocedor de la misma, se plantea y es consciente de las páginas del gran libro del arte que faltan, bien por deterioro natural, pérdida o falta de adquisición.

El Museo que fuera antes Museo Real es en estas fechas legítimo Patrimonio de la Nación, el Museo Nacional, es ya “con los tesoros que contiene, el más numeroso y rico que se conoce en Europa, visitado por artistas, hombres de saber, aficionados y un número de copistas ocupado de continuo en reproducirlas, prestando un servicio para el estudio de la Historia del Arte, por el número y calidad de su obra, así también como por su inmejorable estado de conservación” (23).

En este contexto, Vicente Poleró y Toledo, Conservador Restaurador propone reformas del edificio, analiza y estudia el estado de conservación de la obra, propone adquisiciones que vengan a completar las lagunas de una colección, aquella que conforma la Historia del Arte nacional, y defiende y argumenta la profesionalidad del Conservador Restaurador.

(22) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* pág. 5.

(23) POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Opus cit.* pág. 4.