

Criterios de intervención en la restauración de la pintura sobre tabla *Cristo atado a la columna* del Museo Diocesano de Arte Sacro, Salamanca, España, atribuida a Luis de Morales

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/Intervencion.295.v1n29.74.2024 · AÑO 15, NÚMERO 29: 97-121

Postulado: 14.09.2023 · Aceptado: 07.05.2024 · Publicado: 31.07.2024

Alejandra del Barrio Luna

Diputación de Salamanca, España

sdbluna@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>

Eduardo Azofra Agustín

Universidad de Salamanca (Usal), España

azofra@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9518-2374>

Tomás Gil Rodrigo

Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura, España

patrimonioartistico@diocesisdesalamanca.com | ORCID: sin registro

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

RESUMEN

El siguiente artículo tiene como objeto explicar el proceso de restauración llevado a cabo en el año 2021 de la pintura de tabla *Cristo atado a la columna*, obra inédita de Luis de Morales. Tras su hallazgo en la villa de Alba de Tormes (Salamanca, España), procedente probablemente de la iglesia de San Juan Bautista de la referida villa, esta obra ahora forma parte de la exposición permanente *Misterio Admirable* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca, inaugurada en marzo de 2023, en el Palacio Episcopal de Salamanca. La intervención realizada de la pieza se destaca por la aplicación del método científico para su atribución, y durante todo el proceso de restauración, aunada con el sentido teológico que aporta al marco del siglo xvii y al significado iconológico.

PALABRAS CLAVE

restauración de pintura en tabla, *Cristo atado a la columna*, Luis de Morales, Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo aborda el estudio e intervención realizados entre febrero y mayo de 2021 en la pintura de tabla titulada *Cristo atado a la Columna*, obra inédita que atribuimos a Luis de Morales; y que en la actualidad forma parte de la unidad temática 4 de la exposición: *La Pascua del amor eterno*, de la muestra permanente *Misterio Admirable* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca (España).¹

La obra tiene las siguientes dimensiones: de 57.2 x 38.6 cm. Por los análisis realizados en el laboratorio ARTE-LAB,² en febrero de 2021, se concluyó que la madera del soporte es posiblemente de roble, y que se pintó sobre un único embón de corte tangencial, sin duramen ni nudos. El aparejo tiene un espesor de entre 60 a 120 µm y está compuesto de sulfato de calcio y cola orgánica. La capa pictórica es grasa, aglutinada con aceite y pigmentos en varios estratos de unos 45 µm en el fondo y 150 µm en el resto, aproximadamente. El tema de la obra *Cristo atado a la columna* es un pasaje recogido en los relatos evangélicos: Mt 27, 26; Mc 15, 15 y Jn 19, 14 (Sagrada Biblia, 2010). Se representa una figura de medio cuerpo con análisis anatómico detallado, junto a una columna alta de mármol jaspeado a la que se ata a Cristo con sogas en la muñeca. Destaca la gran expresividad del rostro, con la contracción de la frente y la boca entreabierta anticipando el dolor y angustia ante el castigo que va a recibir. El cuadro tiene un marco posterior, de finales del siglo XVI o principios del XVII. La medida exterior es de 62.3 x 48 cm. Sigue la tipología *a casetta* (García y Aranda, 2024), compuesta por filo dorado, entrecalle con texto en blanco y negro, y canto a media caña dorado.

El proceso de restauración se entendió y abordó como una revisión ontológica, recurriendo al método científico (Muñoz, 2004, pp. 126 y 135) para explicar las características comunes entre la tabla de Salamanca y otras obras de Luis de Morales (Ruiz, 2015). El protocolo que se ha seguido en la actuación es realizar los mismos ensayos, estratigráficos y reflectográficos, para poder crear una relación de aspectos fundamentales entre entidades distintas que permitiera confirmar o descartar la atribución al maestro (Sandkühler, 2010).

El criterio seguido durante la restauración fue el arqueológico (Meluco, 2002). Así, basándonos en el máximo teórico del conoci-

¹ Hasta esta publicación no consta inventario, catalogación ni relación documental con fecha anterior.

² Laboratorio especializado en análisis para la documentación y restauración de bienes culturales, ubicado en Madrid, España (ARTE-LAB, 2024).

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

miento histórico-filológico de la obra que nos aporta el método científico, el planteamiento que se ha seguido en todos los procesos es el de *mínima intervención*. Se siguió un protocolo de conciliación de la investigación con la conservación ajustada a los tres valores fundamentales, histórico-artístico-teológico, a respetar. Por ello, se usó una lectura estratigráfica histórica de los materiales constituyentes (Harris, 1991), tanto pertenecientes a antiguas intervenciones como a la obra original, todo ello gracias al apoyo científico. Este postulado no se utiliza de forma habitual para las obras de la Edad Moderna, que siguen el principio de reintegración visible (Brandi, 1988 [1963]; Brandi y D'Ossat, 1972; Baldini, 2002 [1978]; González-Varas, 2006, pp. 315-341). Sin embargo, consideramos que el Nivel 0 crea un nivel de actuación ante lagunas y es más respetuoso en las intervenciones sobre los bienes culturales (Ceballos, 2017, p. 51),³ ya que: “Es el criterio que pone en valor las obras más antiguas”.

Lo mencionado anteriormente deviene en que los objetos de su restauración siguieron tres fases de actuación en la obra. La primera es la de la conservación curativa, donde el principal punto era la preservación material de la imagen asegurando su estabilidad, respetando su integridad histórica y estética. Para ello se planteó un protocolo de actuación en las alteraciones basado en el estudio de todos los posibles tratamientos y eligiendo el más adecuado para la restitución de las propiedades físicas y mecánicas con menor incidencia en la obra. La siguiente fase, la restauración, estuvo guiada por la eliminación de productos ajenos, el barniz no original y la cera, conservando la materialidad histórica, sin ocultar los daños extrínsecos e intrínsecos del paso del tiempo. En el caso de las lagunas sólo se intervinieron aquellas que afectaban la materialidad, por pérdida, debido a la falta de estabilidad de los bordes de éstas. Por último, el propósito de conservación preventiva se centró en la capa de protección final, que funciona como barrera ante agentes nocivos. Se propuso que debía de cumplir con las características de transparencia, saturación original de los tonos y reflexión lumínica, flexibilidad y de minimizar la degradación fotoquímica.

Visto esto pasamos a desarrollar aquí el proceso de restauración realizado. El texto comienza con la descripción de la obra, y

³ Se refiere al punto “5.5.2. Reintegración cromática y de lagunas: Nivel 0”, al texto del Proyecto Coremans del I.P.C.E: “No reintegrar nada, excepto si es necesario sujetar o sellar el borde de una laguna que por accidente pudiera engancharse en una manipulación. La obra presenta la policromía original en estado fragmentario, y la base de la laguna es el propio color de la madera del soporte” (Ceballos, 2017, p. 51).

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

a continuación, exponemos el marco teórico que tomamos. Como ya se mencionó se siguió el estudio científico y luego se detalló la restauración llevada a cabo en la obra mencionada. Allí se describieron los criterios y las alteraciones que ésta presentaba, así como los criterios y los tratamientos llevados a cabo, para finalizar con unas conclusiones.

DESCRIPCIÓN DE LA TABLA

La obra, *Cristo atado a la columna*, está realizada con una técnica grasa sobre aparejo con imprimación sobre una tabla de 38.6 x 57.2 cm, posiblemente de roble, y de un único embón biselado en reverso en sus cuatro lados. Se puede datar hacia los años 1560, esto por su similitud en la disposición formal y estilística, con otras obras de Luis de Morales, como el *Cristo atado a la columna* del retablo del Oratorio del Obispo del Palacio Episcopal de la Ciudad Rodrigo (España) (Azofra y Ganado, 2001; Nieto, 2000). Además, forma un conjunto mueble con un marco barroco clasicista de tipo a *casetta* (48 x 62.3 cm), con los travesaños horizontales de pino y los verticales de nogal, identificados por microscopia óptica, con ensamble de caja y espiga. Este marco colocado posteriormente a la ejecución de la tabla se puede datar entre finales del siglo xvi y principios del xvii. Tiene un filo dorado al agua, entrecalle con fondo negro sobre aparejo y una epigrafía teológica, borde con un canto de mediacaña, también dorado al agua (Figura 1).

FIGURA 1. Fotografía de la obra en el momento inicial (Fotografía: Óscar García Rodríguez, Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca, España).



ANTECEDENTES DEL ESTUDIO

La aplicación directa de métodos y análisis científicos en el estudio pormenorizado de la técnica artística válida, por comparación, no sólo la estilística, sino también la posible autoría de una obra según sus materiales y proceso creativo (Museo Nacional del Prado, 2006; González, 2013; Rodríguez, 2015). En la exposición del Museo del Prado *El Divino Morales* (Ruiz, 2015, pp. 213-225) se estudiaron 49 pinturas, de su autoría, con radiografías, reflectografías y estratigrafías, por lo que se contó con un amplio conjunto de datos para establecer una posible atribución a las obras, al margen de similitudes estéticas (Jover y Alba, 2016).

El proceso de investigación previo a la restauración consistió en el uso de métodos no destructivos basados en reflectografías de luz visible, luz rasante, fotografía de luz UV, luz IR y radiografías, como se ejecutaron en el Museo del Prado. Cada una de las imágenes que obtuvimos nos sirvió para establecer valores que pueden ser comparados con el resto de las obras ya estudiadas por el Gabinete Técnico del Museo del Prado y obtener un parangón o diferencia entre ellas (Ruiz, 2015). Además, para conocer la composición química de los estratos pictóricos se realizaron pruebas micro destructivas que fueron analizadas en el laboratorio ARTE-LAB con las técnicas de microscopía óptica de luz polarizada, incidente y transmitida, luz halógena y luz UV, espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS), microscopía electrónica de barrido-microanálisis mediante espectrometría por dispersión de rayos X (SEM-EDX) y micro espectrometría Raman.

ESTUDIO CIENTÍFICO DE LA OBRA

En el estudio macroscópico de la tabla se puede ver que es una obra de pequeñas dimensiones, probablemente destinada a una devoción particular.⁴ Tiene un biselado en el reverso, característica que era habitual en los tableros de roble del Báltico y de comercio artístico en puertos peninsulares de Sevilla y Lisboa a través de Flandes (Jover y Alba, 2016; Ruiz, 2015, pp. 213-216). Dentro de la producción del taller de Luis de Morales, el uso de *wainscotts*⁵ era

⁴ El soporte se categorizó con microscopía digital 500X, microscopía óptica Enosa 60X y estratigrafía por ARTE-LAB.

⁵ Terminología utilizada en los catálogos de pintura flamenca sobre tabla. En la pintura hispanoflamenca europea se usa *wainscotts* habitualmente para los tableros de roble de estas dimensiones.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

habitual para piezas de un sólo embón, como la que aquí se presenta, y de las que se conservan hay algunas que, realizadas en torno a 1566, tienen una anchura similar a la obra estudiada.⁶

El soporte tuvo dos procesos de preparación. El primero, la delimitación de la zona de ejecución pictórica, que se efectuó con una línea incisa en la parte inferior, que también servía para indicar el lugar de corte de la longitud en el tablón. El segundo proceso fue la preparación de la tabla en su reverso con un biselado en sus cuatro lados, siguiendo los dos longitudinales propios de este tipo de tableros importados. Parece que ese tratamiento, conservativo, es común en las obras de Luis de Morales; es para evitar la deformación, por tensión, de secado y la contracción de la veta del corte de la madera (Nieto, 2000; Azofra y Ganado, 2001).

El aparejado de la tabla se hizo con disolución coloidal de carga de sulfato de calcio y aglutinante de cola animal, común en la producción artística sobre tabla del sur de Europa según la tratadística (Guevara, 2016 [1560]; Pacheco, 1649). Tiene un acabado lijado, casi pulido, para lograr un estrato uniforme, fino y continuo que servía para recibir la policromía de la forma más estable posible.

Una vez realizada la preparación del soporte, el artista efectuó un encaje compositivo con un dibujo preliminar inmediato debajo de la película pictórica, de escaso espesor, entre 45 y 150 μm . Al analizar las imágenes obtenidas por reflectografía IR, pudimos ver la técnica de dibujo del autor y los arrepentimientos (Matteini y Moles, 2001, pp. 203-207). Para obtener las imágenes se utilizó una cámara Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w, y en la conversión de la imagen infrarroja a imagen visible el software Adobe Photoshop CS6 (Figura 2). Además, con el equipo Polyvet se obtuvieron radiografías, por la técnica radiológica Susana Castellano (Figura 3). Se pueden distinguir cuatro tipos de dibujo previo: uno a seco, de trazo muy fino y negro para detalles; un dibujo previo en seco, con carbón, con trazo grueso

⁶ Con dimensiones similares, contamos con las piezas devocionales: *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista*, 1560, Museo Nacional de Arte Decorativo, núm. 333, 47 x 38 cm; *La Virgen con el Niño escribiendo*, Museo Nacional de San Carlos, sgra 6799, 54.7 x 38.8 cm; *La Virgen de la Leche*, Museo Nacional del Prado, P944, 57 x 40 cm; *Virgen vestida de gitana*, Museum of Art and Archaeology Oxford, A871, 43.5 x 29.5 cm; *Virgen vestida de gitana con el niño del aspa*, 1567-1568, Colección particular, 39 x 28.5 cm; *La Piedad*, 1565-1570, Museo Nacional del Prado, P2513, 42 x 30 cm; *La Piedad*, 1562-1565, Colección Villar Mir, 42 x 30 cm; *Ecce Homo*, 1570, The Alana Collection Newark, Delaware, EEUU, 53 x 37 cm; *San Juan Ribera*, 1566, Museo Nacional del Prado, P947, 52.3 x 40 cm (Tabla documentada de roble); *San Juan Bautista*, 1566, Museo Nacional del Prado, P950, 52.4 x 39.8 cm (Tabla documentada de roble) y *Cristo atado a la columna*, Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo, 69.5 x 49.6 centímetros.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

para remarcar la composición; un dibujo a seco fino para detalles de la composición con epigrañas y un dibujo a pincel para sombreado y encaje de detalles de mayor precisión. En líneas a lápiz visibles tenemos punteaduras finas en la comisura de la boca, en el contorno del antebrazo y en la zona de las sogas.



FIGURA 2. Reflectografía IR realizada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w (Fotografía: Alejandra del Barrio Luna).



FIGURA 3. Radiografía Técnica - Equipo Siemens Polyvet (Radióloga: Susana Castellano; cortesía: Clínica Susana Castellano).

Al realizar la radiografía quedaron visibles únicamente las líneas de negro carbón. A pincel se realizó un perfilado para encajar el ojo derecho, la nariz, el diseño del pelo, la línea del antebrazo y el nudo de la soga. Con carbón en seco existen dos epigrañas, cuyo significado no nos es posible identificar, aunque son discernibles dentro de la composición, y unos *pentimenti* en la colocación de las sogas en la columna. En las obras analizadas de la producción de Luis de Morales,⁷ esta diferencia de ejecución del dibujo,

⁷ Según las conclusiones del Gabinete Técnico del Prado (García-Máiquez y Gayo, 2016), en la conferencia donde, con gran éxito, insistieron en la repetición de las

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

con diferentes formas creativas de proceder dentro de una misma obra, con zonas en las que se identifica claramente el dibujo y otras con ausencia de éste, es una constante como mecánica de taller y especialización de oficios propia de la distribución de métodos de trabajo dentro del arte gremial (García-Máiquez y Gayo, 2016). En suma, de acuerdo con los resultados ya establecidos para la obra de Luis de Morales, existe una diferencia desde un trabajo delicado y minucioso hasta 1555, cuando evoluciona hacia un dibujo subyacente heterogéneo. Por ello, podemos concretar que este *Cristo atado a la columna* se trata de una obra realizada en la segunda mitad de la década de 1560, quizá en el segundo lustro, entre 1566 y 1568 (García-Máiquez y Gayo, 2016). La mayor profusión de los encargos de obra devocional al maestro conllevó una presencia de oficiales que replicaban los motivos iconográficos ya creados en el taller (Figura 4).⁸

La técnica pictórica fue objeto de análisis con luz visible frontal y rasante, luz UV, microscopía digital y estudio estratigráfico. El proceso cromático comenzaba con una imprimación para fijar el dibujo previo, principalmente, el negro carbón. Se aplicó una capa de óleo, perceptible en los desgastes del fondo negro, preponderante, de tono anaranjado que tiene escorrentías en los laterales de la tabla. Microscópicamente tiene un espesor de 30 µm, compuesta por albayalde y minio. Este tipo de imprimación también se ha documentado en otras obras de Luis de Morales por medio de este tipo de análisis (Ruiz, 2015, p. 222).

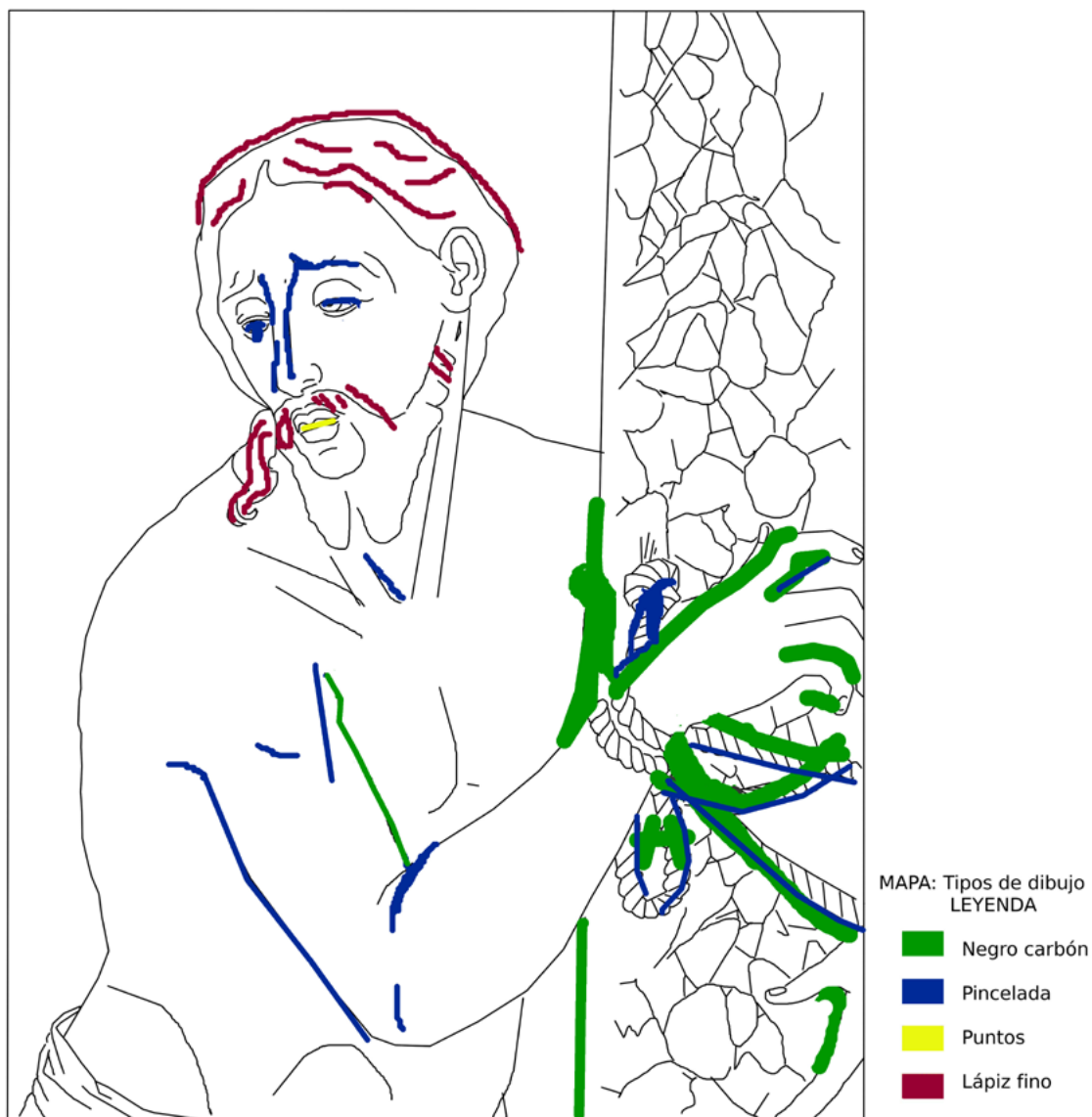
Preparada la tabla, el maestro trabajó de forma diferente dos zonas de la obra, apreciables con los análisis de luz visible y luz rasante. Hay una pincelada muy fina con plumado en blanco para los detalles, para la figura, mientras que el fondo se realiza posteriormente de forma lisa y muy uniforme. Este proceso técnico es común en todas las obras de Morales analizadas (Ruiz, 2015, pp. 88, 184, 220 y 225), que coloca la figura sobre el fondo liso para separar los espacios compositivos. Esta diferencia de textura y enmarcado de la escena por el fondo resulta un dato esclarecedor en

versiones de los motivos devocionales, y diferenciaron dos momentos creativos, una primera etapa de dibujo muy minucioso entre 1545 y 1555, y luego una segunda etapa con la creación de dibujos a estilete o con lápiz para silueteados (que se perciben con menos precisión en el IR como es el caso de las líneas de la mano de la *Adoración de los pastores*, (Fig. 54 [Ruiz, 2015, p. 217]), alternando con zonas sin dibujo como en el caso de la *Purificación* que lleva a una falta de calidad, luego en el visible y otros trazos a pincel u otras líneas de encaje e incluso el uso de calcos (Fig. 38, Catálogo de exposición, *Ecce Homo*, p. 137).

⁸ En el estudio técnico del *Ecce Homo* conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), se observa en la reflectografía la ausencia de dibujo en la totalidad de la obra y la presencia de estarcido con puntos de carbón usando un modelo calcado.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024



Groeso negro carbón	A pincel	Lápiz trazo fino	Seco punteaduras
Para encaje	Para encaje	Para acabado y detalles	Para acabado y detalles
<ul style="list-style-type: none"> • Borde de la axila con el torso y la columna • Encaje de la mano • Dos epigrafías en la columna, bajo el antebrazo • Petimenti en formas lineales en la columna para encajar las sogas, mismas que tienen una disposición diferente a la actual 	<ul style="list-style-type: none"> • Perfilado del ojo derecho • Encaje y diseño de la nariz • Sombra del contorno del brazo derecho flexionado • Dibujo de la actual composición de la sogas y el nudo 	<ul style="list-style-type: none"> • Detalles perfilado en el cabello y la barba 	<ul style="list-style-type: none"> • Detalle de la comisura de la boca

FIGURA 4. Resumen de tipos de dibujos previos presentes en la obra (Tabla: Alejandra del Barrio Luna, 2024).

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

el camino de confirmar la autoría, ya que la técnica de creación del fondo negro continuo fue una característica habitual en la obra de Morales. Según los estudios del Gabinete Técnico del Prado (Ruiz, 2015, p. 224), en las obras de Morales se utilizaban pigmentos negros diferenciales para cada capa, que concuerdan exactamente con los presentes en la obra del Museo Diocesano de Salamanca. Se utiliza una primera capa con carbón vegetal y un secativo⁹ con una capa de acabado de negro de huesos (Figura 5).

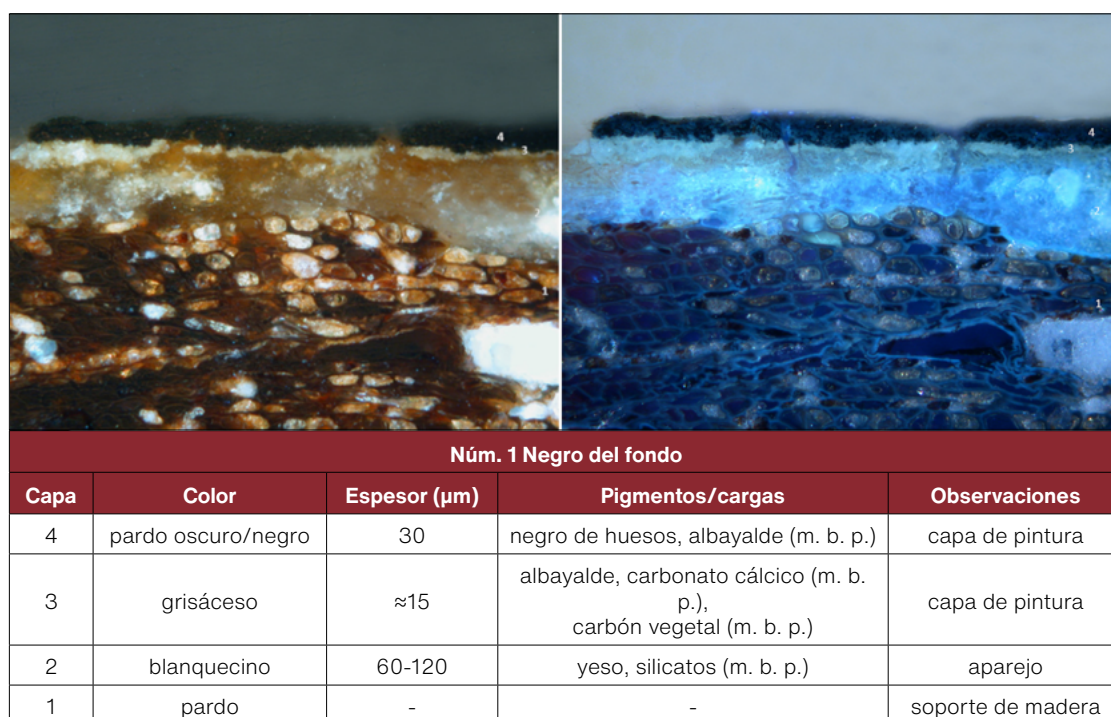


FIGURA 5. Imágenes de microscopio óptico de la sección transversal de la micro muestra núm. 1 con luz objetivo Nikon Mplan 20X / 0.45 con luz polarizada y luz UV, así como estratigráfica según la cromatografía de composición química de cada estrato (Laboratorio ARTE-LAB).

La representación pictórica de la figura también es muy específica. La carnación tiene una capa de preparación, típico de la tradición pictórica italiana, con un *verdaccio* realizado con base de albayalde, carbón vegetal y cardenillo, que va texturizada por la aplicación directa de la pincelada que crea el volumen. Esta técnica pictórica la vemos muy clara en la radiografía, donde las pinceladas de albayalde crean un volumen anatómico basado en

⁹ Albayalde en el caso de la obra salmantina, cardenillo en la del MNAC. Sobre esta capa de fondo se aplicó una pintura grasa con aglutinante de aceite en una zona delimitadora de los contornos de la figura y de la columna. Se nota una diferencia en la texturación, por mayor espesor y, a través, de la reflexión de los pigmentos, confirmada anteriormente por la reflectografía.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

el esqueleto humano, los tendones y los músculos. Es una forma muy específica de pintar, que denota un gran conocimiento humanístico y propia de una labor de un gran maestro. Este encaje está realizado en la cara, el cuello y el brazo mientras que el torso carece de estas pinceladas.

Por otra parte, como aplicación definitiva del tono de carnación y del volumen final de la tabla se usó un color rosado, producto de la mezcla de pigmento laca roja,¹⁰ bermellón, cardenillo y albayalde.¹¹ Esta capa es la de finalización de la obra; antes de recibir las veladuras, y tiene una textura muy lisa y delicada.

Contamos, asimismo, con las veladuras para los detalles finales. Se trata de un trabajo a pincel característico de Morales, y por el que se suelen atribuir las obras al maestro, que consiste en una pincelada muy fina para las luces en los cabellos y atributos sobre la figura ya terminada (Mena, 2010, p. 78). En la obra aquí analizada, esta técnica se encuentra en las sogas, las muñecas y sobre la columna, y se pueden apreciar tanto a simple vista como en las reflectografías IR (Figura 6).

Por último, el análisis de la pintura, según los medios reflectográficos, aporta varios *pentimenti* del autor, que han modificado el aspecto final. Al analizar la disposición de la mano derecha sobre la columna y la colocación del dedo pulgar, notamos que esto es una característica típica en otras obras de Luis de Morales a partir de 1565, como por ejemplo las de temática de *La Piedad* (Mena, 2015, pp. 160-168).¹² Se observó un cambio de colocación de la mano y el dedo pulgar que se modifican hacia abajo y, sobre todo, la axila derecha que fue diseñada en un primer momento para ser visible (como se aprecia en la radiografía y en la reflectografía) y que fue cubierta por la veladura de una soga. También es visible en la radiografía la presencia de otras pinceladas oblicuas bajo el codo izquierdo y un trazo de soga en la columna que no corresponden a nada visible en la obra, que no se pueden relacionar con la composición. Además, cabe mencionar que en principio, la pintura fue creada con otro mechón de pelo simétrico al otro lado

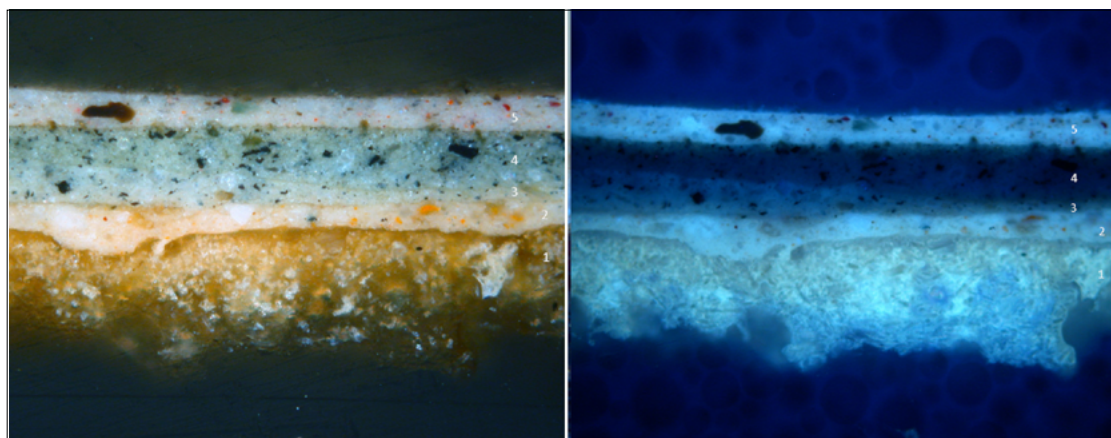
¹⁰ Este proceso técnico es común en todas las obras de Morales analizadas (Ruiz, 2015, pp. 88, 184, 220 y 225), que coloca la figura sobre el fondo liso para separar los espacios compositivos, aunque a simple vista se puedan fundir con el *sfumato* característico del estilo.

¹¹ La paleta de color analizada en la estratigrafía es propia de la pintura del siglo XVI, pero quizás lo más destacable y que se menciona en los estudios del Museo del Prado es el uso de Luis de Morales de forma habitual de laca roja para las carnaciones como pigmento para aportar su coloración y que su origen puede ser de quermes y luego cochinilla a partir de la década de los sesenta.

¹² El uso de la paleta de Luis de Morales en la carnación de hombres es albayalde, bermellón en mayor cantidad que en las femeninas, laca roja, pigmento negro, tierra roja y cardenillo (Ruiz, 2015, pp. 222-223).

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024



Núm. 2 Carnación

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/cargas	Observaciones
5	rosado	30	albayalde, bermellón (m. b. p.), pigmento laca rojo (m. b. p.), cardenillo (m. b. p.)	capa de pintura
4	grisáceo	25-50	albayalde, carbón vegetal (b. p.), cardenillo (m. b. p.)	capa de pintura aplicada en dos manos
3	grisáceo	oct-25	albayalde, carbón vegetal (b. p.), cardenillo (m. b. p.)	
2	anaranjado muy claro	30-45	albayalde, minio (b. p.)	capa de pintura
1	blanquecino	95	yeso, silicatos (m. b. p.)	aparejo

FIGURA 6. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micro muestra núm. 2. Objetivo Nikon Mplan 20X / 0.45 con luz polarizada y luz UV, así como estratigráfica según la cromatografía de composición química de cada estrato (Laboratorio ARTE-LAB).

del rostro con final curvo y que poseen otras obras del autor como el *Cristo atado a la columna* y *San Pedro de Gravelines* (Romero, 2020). En este caso se eliminó de la composición este bucle ondulado que iría sobre el hombro izquierdo (Figura 7).

EL MARCO: TEXTO Y DEVOCIÓN

Siguiendo con la descripción de la obra *Cristo atado a la columna*, pasaremos a la del marco. Fue creado con el objeto de proteger la tabla del deterioro de los bordes y acompañar devocionalmente a la pieza. Cuenta con una dimensionalidad específica adaptada al propio cuadro, en anchura, altura y espesor. Además, cuenta con un texto relacionado con el ciclo de la pasión de Cristo.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

FIGURA 7. Detalle de la reflectografía IR y de la radiografía del rostro y de la columna donde podemos constatar la técnica pictórica arriba analizada (Reflectografía IR efectuada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w; radiografía técnica-equipo Siemens Polyvet; radióloga: Susana Castellano; cortesía: Clínica Susana Castellano).



Su realización técnica está ejecutada con dos travesaños de madera de nogal y dos de madera de pino, identificada por técnica de microscopía óptica, con una unión por medio de ensamble de caja y espiga. En la parte posterior del marco se aprecia un testigo de una firma “Ramos” y en el anverso, en la entrecalle, luce una simbólica inscripción en latín realizada a pincel: “*Castigatus sum tot a die dolor invitame a eteritus que ad resurrectionem*”, que se puede traducir como: “Soy castigado cada día con dolor en mi vida y será siempre así hasta la Resurrección”. Aun así, la relación teológica del marco con la imagen sigue siguiendo la proposición de Juan de Ávila en su plática 4: “recordar e imitar la Pasión”.

El marco es tipo a *casetta*, tipología italiana, que se trasladó a Flandes, desde donde se difundió por toda Europa. En los talleres peninsulares era muy habitual la realización de estas piezas desde el siglo XVI, incorporando motivos decorativos según el cambio de gusto. Es una de las tipologías con mayor utilización dentro del arte desde el Barroco clasicista hasta el siglo XX, porque debido a su simplicidad, se adapta fácilmente a las obras creando el margen exterior necesario, pero relegándose a un segundo plano que no resta importancia al tema principal pictórico. En otras obras de Luis de Morales se utiliza el mismo tipo de marco con epigrafía teológica como en el *Cristo con la cruz a cuestras* del taller de pintor en la Catedral de Salamanca (Rodríguez, 1978, p. 76), *Jesús con la cruz a cuestras*, atribuido a Morales, del convento de las dominicas de Plasencia o la *Magdalena penitente* de una colección particular (Díaz, 2022) (Figura 8).



FIGURA 8. Marco desmontado en el proceso de restauración. (Fotografía: Óscar García Rodríguez, Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca, 2021).

LA RESTAURACIÓN

Los criterios

Los criterios son normas de actuación metodológicas que sirven para crear un protocolo de intervención establecido desde el punto de vista legal, conforme a la Ley del Gobierno de España: Ley 16/1985, art. 39.3 (Gobierno de España, 1985, p. 18)¹³ y el Real Decreto 620/1987, art. 14 (Gobierno de España, 1987, s. p.) y regulado según acuerdos internacionales (tratados, cartas, recomendaciones, reuniones, etc.) y nacionales (Ceballos, 2017; Salas y Porrás-Islas, 2018). Todo el procedimiento de intervención se ha realizado según la restauración científica (Muñoz, 2004, pp. 127 y 137), basada en análisis técnicos para crear una línea temporal de los estados históricos del objeto artístico. Como vimos en los estudios previos, se comenzó con la hipótesis estilística que planteaba la posibilidad de que la obra pudiese ser de Luis de Morales. Gracias a los datos cuantitativos y cualitativos de los análisis de laboratorio y estudios reflectográficos se puede asegurar la autoría. Ahí se planteó la puesta en valor de la obra teniendo en cuenta su vertiente histórica, artística y devocional. El criterio fundamental surge en este momento, cuando todas las acciones de restauración deben de mantener al mismo nivel los tres ejes antes referidos: conservación curativa, restauración y conservación preventiva.

¹³ "3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas." (Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español).

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

El criterio en el tratamiento de limpieza tras el conocimiento de la materialidad es el primer aspecto, de máxima importancia, para preservar el valor conmemorativo del pasado histórico. Se busca el respeto y la conservación del pasado histórico en el que fue creada la obra y las huellas que ha dejado el tiempo en ella. Así, se respetan las tinciones y cambios cromáticos en la película pictórica con una limpieza en favor de la conservación del barniz original. La obra estuvo expuesta al culto, constatado por los depósitos de cera. El marco se ha conservado en la musealización debido a su gran valor teológico.

Por último, el criterio del tratamiento se basó en las lagunas, que son relativas, alteraciones pictóricas; es decir, que su reintegración cromática no es necesaria a no ser que afecte a la conservación de la capa pictórica. En este apartado reside el postulado que establece diferencia en esta restauración, al catalogarla como arqueológica, porque se adapta a un protocolo escultórico (Ceballos, 2017, p. 51), frente a los criterios de pintura de caballete (Salas y Porras-Islas, 2018, p. 75).¹⁴ Según la premisa de Philippot (1970, en Coremans, 2017, p. 51) la obra se cataloga en el criterio de Nivel 0: “No reintegrar nada, excepto si es necesario sujetar o sellar el borde de una laguna que por accidente pudiera engancharse en una manipulación” (Ceballos, 2017, p. 51).

Las alteraciones de la obra

El primer paso para tratar las alteraciones de la obra consistió en analizarla, determinar aquellas que estaban presentes y valorar cuáles necesitaban tratamiento, siguiendo el postulado arqueológico de la obra.

Se ha unificado el criterio único de catalogación de alteraciones. A nivel estructural contamos con “daño y deterioro” (Muñoz, 2004, pp. 105-107). Existe un daño en la esquina superior izquierda de la tabla, ocasionado por una caída, el cual no afecta su estabilidad, mientras que, en el marco, el deterioro merma la resistencia mecánica con una separación de bloques, fracturación y fisuración.

¹⁴ El guion de pautas de tratamiento y examen científico se ha ejecutado según el criterio arqueológico. Las normas en España para el tratamiento y actuación tienen que ajustarse a los protocolos del IPCE, que son los del Proyecto Coremans. De los publicados a la fecha, el que se siguió fue el de escultura y retablos y NO el de pintura de caballete, mismo que es anterior al que se enuncia en este trabajo. Así es como se ha estructurado el nivel de intervención de esta pieza, ajustando al criterio arqueológico de mínima intervención. En el Proyecto Coremans de pintura de caballete, los postulados de reintegración cromática no tienen una referencia específica para seguir esta pauta arqueológica.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

A nivel estético, el envejecimiento de barnices superficiales no originales tiene un efecto de cambio en la lectura artística de la obra. Además, existe un picado superficial con lagunas a nivel del soporte, por impacto de poca entidad en la parte inferior.

Según el criterio de la restauración (Ceballos, 2017, pp. 51-52; Philippot, 1970), la intervención plástica de los desgastes, rasguños y cambios cromáticos por escorrentías de barnices y cera embebida en la película pictórica grasa quedó lejos de consideración.

Aligeramiento de barnices

El protocolo para la limpieza de la película pictórica se creó a partir de un análisis microscópico digital constante, tras la localización de zonas microfisuradas en las reflectografías IR y radiografías. Se usaron los sistemas de disolución gelificada, iluminación con lámpara UV y microscopio digital. Este último se ha aplicado en zonas inferiores a 2 cm² para controlar la evaporación total de las mezclas y evitar lixivitaciones o pasmos. En las estratigrafías no se identificaron las composiciones químicas de los barnices, por lo que se ha utilizado el método de Teas (Torraca, 1981). Se ha empleado una disolución de fd 68, gelificación de la disolución DMSFO 45%-WS 55%, para eliminar el barniz envejecido que se identifica como graso. Debajo existe otra capa muy ligera parcialmente embebida en las zonas donde la granulometría del pigmento, negros y sombra tostada, es de menor densidad, con fd 37, disolución de etanol 90%-alcohol bencílico 10%, resina natural en disolución alcohólica (Figura 9). Como criterio se ha mantenido el barniz inferior, considerando que pudiera ser original del propio taller y formara parte de la propia película pictórica (Figura 10).

El marco, tras la limpieza de los adhesivos orgánicos con disolución alcohólica cetónica y remoción mecánica, fue desmontado para su tratamiento estructural.

Tratamientos del soporte

En el principio de restauración arqueológica el soporte no es materia de tratamiento, excepto si este afecta a la estabilidad de la obra, porque se entiende que la capa pictórica necesita una base portante. La finalidad de la acción sobre el soporte es asegurar la estabilidad de la materia respetando al máximo su naturaleza, integridad histórica y estética.

Las únicas zonas sensibles a daño mecánico y de volumen en la tabla y el marco son la fractura de la esquina superior izquierda de

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

ELIMINACIÓN DE BARNIZ GRASO					
	DMSFO (45%)		WS (55%)		VALOR FILM
N	41 (x 45/100)	18.45	90 (x 55/100)	49.5	67.95
D	36 (x 45/100)	16.2	4 (x 55/100)	2.2	18.4
H	23(x 45/100)	10.35	6 (x 55/100)	3.3	13.65

ELIMINACIÓN DE BARNIZ ORGINAL					
	ETANOL (90%)		ALCOHOL BENCÍLICO (10%)		VALOR FILM
N	36 (x 90/100)	32.4	43 (x 10/100)	4.3	36.7
D	18 (x 90/100)	16.2	15 (x 10/100)	1.5	17.7
H	46 (x 90/100)	41.4	42 (x 10/100)	4.2	45.6

FIGURA 9. Parámetros de solubilidad de las capas de protección de la obra (Alejandra del Barrio Luna).

FIGURA 10.
Fotografía de media
limpieza (Fotografía:
Óscar García
Rodríguez; cortesía:
Museo Diocesano
de Arte Sacro de
Salamanca).



la pintura, la fractura de los ensamblajes de caja y espiga del marco, y las lagunas de volumen, por fracturación en las esquinas.

El tratamiento realizado en la tabla consiste en la aplicación de una interfase acrílica para facilitar la reversibilidad del nuevo material estabilizante y del adhesivo. La adhesión de la fractura se realizó con cola fuerte a presión. Posteriormente se selló la unión y reintegró el volumen faltante que merma el espesor diferencial

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

con un material estable, compatible, inerte y de máxima duración, para evitar deterioros futuros. Se reintegró el volumen con resina epoxídica de carga inerte a bajo nivel para ser estucado y entonado cromáticamente con tono de madera en el mismo criterio que el resto de las lagunas.

El marco fue reencolado, con cola sintética con presión.¹⁵ En las lagunas que presentaba se distinguieron dos tipos: las frontales,¹⁶ tratadas como lagunas de soporte con tratamiento de reintegración cromática, y las de volumen del reverso, que, una vez reencolado el marco, no fue necesaria su reintegración volumétrica al tener suficiente estabilidad.

La legibilidad estética

Finalizada la intervención de conservación se analizó el valor artístico de la obra, con la delimitación de las lagunas, separando aquellas que dejando el soporte visto distorsionaban el cromatismo del conjunto y las que no.

En la tabla, las lagunas del picado, generadas de forma mecánica, se situaban en las carnaciones y en el fondo negro, produciendo discontinuidad lectora, por lo que se optó por reintegrarlas con abstracción cromática, tras las pruebas de estucado (Fuster, Castell y Guerola, 2008) de cola orgánica y sulfato de calcio, que se adaptan en absorción y textura en el mismo nivel que la obra original. El material empleado para la capa pictórica fue pigmento aglutinado con goma arábica de la marca W&N A+++ , de colores negro marfil, negro de humo, sombra natural, sombra tostada, ocre, siena natural, siena tostada, blanco de China, carmín y tierra verde.

En el marco, siguiendo el criterio arqueológico (Mercado, 2004), no se reintegró el volumen ni el color, excepto en los bordes y en dos lagunas de la parte central que afectaban a la comprensión de la epigrafa.

Capa de protección

La capa de protección es una disolución de una resina orgánica incolora que aplicada sobre la superficie pictórica unifica la difracción de la luz, creando un resultado estético junto con una medida

¹⁵ Se reencoló a presión para favorecer el curado del adhesivo, por 24 horas; de esta forma no se previeron movimientos no deseados.

¹⁶ Que afectan a la visión volumétrica y estética y, además, si no se tratasen serían fuente de alteración por acumulación de depósitos de suciedad superficial.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

de protección. Con apego al respeto a la máxima historicidad de la obra, conservando el barniz de goma laca se aplicó un barniz acrílico mate de retoque¹⁷ por pulverización que es reversible. El objeto de esta primera capa es evitar que el estuco y la reintegración cromática se apliquen sobre la obra directamente y, así, se facilite la reversibilidad.

Tras la intervención de reintegración, se aplica un barniz de acabado con el fin de saturar los colores y proteger la obra. Ese barniz es de composición de metacrilato de etilo en disolvente polar aprótico de alta volatilidad a 2 por ciento.¹⁸

FIGURA 11.
Fotografía final
tras la restauración
(Fotografía D. Óscar
García Rodríguez;
cortesía: Museo
Diocesano de
Arte Sacro de
Salamanca).



¹⁷ Se utiliza un barniz de retoque porque el contenido en resina no es superior al 26 por ciento, mientras que en los barnices de disolución de acabado, el porcentaje de resina oscila entre el 40 y 50 por ciento.

¹⁸ Se aplicó como acabado final una capa de Paraloid B72 a 2 por ciento en acetona, por pulverización, que con la capa inferior de barniz de retoque y la goma laca original está separada estratigráficamente de la obra original

CONCLUSIONES

Las restauraciones del siglo **xxi** aúnan el tratamiento científico de investigación documental y la acción directa en la obra (Matteini y Moles, 2001). La presente restauración ha mantenido ese principio para autenticar la autoría de la obra, no sólo en estilo, sino en materialidad y para implementar los procesos de intervención propiamente dichos (Ruiz, 2015).

La conclusión principal de este trabajo es la necesidad de adscribir el método científico a toda actuación sobre una obra de arte, puesto que cada hecho restaurativo es irreversible. Tomar conciencia de la importancia de la objetividad de los datos que sirvan para conocer a detalle la obra, es indispensable para la preservación de los objetos artísticos entendidos como fuentes primarias para la historia y el arte.

El trabajo de restauración aquí descrito aporta una obra al catálogo de Luis de Morales por medio de su revalorización y estudio. Con datos objetivos y la memoria de trabajo se da una documentación exhaustiva que servirá para nuevos estudios sobre el maestro. En cuanto a criterios, se ha apostado por la ruptura de esa línea cerrada de las propuestas normativas, demostrando que puntos de vista de diferentes campos se pueden relacionar con la restauración de una obra.

La propuesta de contar con tres valores (histórico, artístico y teológico) en la obra que se ha de conservar, supone un condicionante en la propia intervención. El hecho de mantener el marco, por el valor devocional, resta parte de la lectura estética, al dejar las manos ocultas de forma significativa. También hay que tener en cuenta el riesgo de valorar el criterio arqueológico como un punto débil, ya que la lectura de la obra por público no profesional en ocasiones genera rechazo por la incomprensión de este postulado frente a las reintegraciones visibles (Mercado, 2004).

Para finalizar, consideramos que este trabajo ha brindado la oportunidad de englobar la obra descrita, olvidada en el tiempo, en el programa discursivo del Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca (España), otorgándole a partir de ahora un lugar preferente.

La revalorización de la pieza y su exposición pública, aunadas a la divulgación de los estudios y de su restauración, pretenden contribuir a ahondar en la obra de Luis de Morales, así como a intensificar el apoyo y la labor profesional de otros restauradores en las intervenciones de pintura sobre tabla del siglo **xvi**. En cuanto a criterios y propósitos, se insiste en el hecho de que el restaurador y la restauradora no sólo son ejecutores, sino que también deben

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

de postular el razonamiento teórico que va a guiar sus metodologías. Este último aspecto es de vital importancia porque el consenso entre los postulados teóricos y la ejecución práctica deben de ser razonados, coherentes entre sí y conciliados para lograr los objetos y las metas en favor de la obra restaurada.

REFERENCIAS

Azofra, E. y Ganado, P. (2001). Intervenciones y restauraciones en nueve obras de la exposición *Jesucristo, imágenes del misterio* (Ciudad Rodrigo). *Salamanca. Revista de Estudios*, 46, 51-67. <http://www.lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/55-2-2.pdf>

Baldini, U. (2002 [1978]). *Teoría del restauro y unidad de metodología*, vol. 1. Nerea-Arte y Restauración.

Brandi, C. (1988 [1963]). *Teoría del restauro*. Alianza.

Brandi, C y D' Ossat, G. (1972). Carta del restauro. https://geiic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauo.pdf

Ceballos, L. (Coord). (2017). Proyecto Coremans. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.

Díaz, D. (2022). Una Magdalena de Luis de Morales en Segre. *Ars Magazine*. <https://arsmagazine.com/una-magdalena-de-luis-de-morales-en-segre/>

Fuster, L., Castell, M. y Guerola, V. (2008). *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*. Universidad Politécnica de Valencia.

García-Máiquez, J. y Gayo, M. D. (16 de febrero de 2016). En el taller de Morales: dibujo subyacente y materiales pictóricos [conferencia]. Museo Nacional del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=gG0zAMN3ctU>

García, G. y Aranda, B. (2024). *Los marcos del Museo Nacional del Prado. Glosario de términos, estilos y técnicas* [página web]. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/recurso/los-marcos-del-museo-nacional-del-prado-glosario/880c17ca-300e-c555-dfff-1afac20bff71#mas-info-glosario>

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

Gobierno de España. (29 de junio de 1985). Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado (BOE)*, núm. 55, 18. Legislación Consolidada, Jefatura del Estado. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>

Gobierno de España. (13 de mayo de 1987). Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial Estatal (BOE)*, núm. 114, 13960/11621. Ministerio de Cultura. <https://www.boe.es/boe/dias/1987/05/13/pdfs/A13960-13964.pdf>

González, A. (2013). La reflectografía infrarroja y la historia del arte. En *La ciencia y el arte iv. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio* (pp. 163-177). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.

González-Varas, I. (2006). 7. Restauración artística en España en el siglo xx. En *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas* (pp. 315-340). Cátedra.

Guevara, F. (2016 [1560]). *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Akal.

Harris, E. C. (1991). *Principios de estratigrafía arqueológica*. Crítica.

Jover, M. y Alba, L. (16 de febrero de 2016). Trabajos previos: construcción y aparejado del soporte [Conferencia]. Museo Nacional del Prado. <https://youtube.com/watch?v=qjMU73ovtE4&si=C0uTD4oj7cHu9RYD>

Matteini, M. y Moles, A. (2001), *Ciencia y restauración*. Editorial Nerea.

Meluco, A. (2002). La crisis de la “belleza de las ruinas”. Problemas actuales en la conservación de áreas arqueológicas. En Luisa Masetti Bitelli (Coord.). *Arqueología, restauración y conservación* (pp. 11-21). Nerea.

Mena, M. (2010). Luis de Morales “el Divino”. *La Piedad* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 5, 65-108.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

Mena, M. (2015). La Piedad. En *El Divino Morales*. En L. Ruiz (Ed.), Catálogo de la exposición (pp. 160-168). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Mercado, M. (2004). Teoría de la reintegración cromática. *Cuadernos de restauración*, 5, 11-24. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/69573/CyR_5_Art.1_Marina%20Mercado%20Herv%c3%a1s.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Muñoz, S. (2004). *Teoría contemporánea de la restauración*. Síntesis.

Museo Nacional del Prado. (23 de octubre de 2006). El trazo oculto: dibujos subyacentes en pinturas de los siglos xv y xvii: jornadas de arte. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/recurso/el-trazo-oculto-dibujos-subyacentes-en-pinturas/a83d705f-e547-4da6-8393-7efbeaa47ae8>

Museu Nacional d'art de Catalunya. (2024). *Ecce Homo* [catálogo en línea]. Consultado en 2024. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/ecce-homo/luis-de-morales-el-divino/011547-000>

Nieto, J. R. (2000). Cristo atado a la columna, En Eduardo Azofra (comisario). *Jesucristo: imágenes del misterio: [exposición]*, Diócesis de Ciudad Rodrigo (pp. 72- 73). Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas [...]*. Simón Fajardo. <https://archive.org/details/HArteR03T09/mode/2up>

Philippot, P. (1970). Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes. En *Conservation of Stone and Wooden Objects* (pp. 59-62). Preprints of the New-York Conference.

Rodríguez, A. (1978). *Las catedrales de Salamanca*. Everest.

Rodríguez, L. R., (2015). El proceso creativo y estructuración estratigráfica como señas de identidad y autenticidad. La pequeña *Madonna di Foligno* de Rafael, como caso de estudio. *PH Investigación*, 5, 45-67. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4057>

Romero, R. (2020). Conclusión del informe técnico previo a la restauración. En *La Piedad* de Luis de Morales. Proceso de restauración (pp. 11-15). Diputación de Badajoz y Museo de Bellas Artes de Badajoz.

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

Ruiz, L. (Ed). (2015). El divino Morales. Catálogo de Exposición. Museo Nacional del Prado.

Salas, C. y Porras-Islas, M. (Coords.). (2018). Proyecto Coremans. Criterios de intervención en pintura de caballete. Ministerio de Cultura y Deporte, España.

Sandkühler, H. J. (2010) Ontologie 4 aktuelle debatten und Gesamtenwürfe. *Enzyklopädie Philosophie*. Meiner. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783787335459_A47867229/preview-9783787335459_A47867229.pdf

Sagrada Biblia. (2010). Conferencia Episcopal Española.

Torraca, G. (1981). *Solubilidad y disolventes en los problemas de conservación*. ICCROM.

SOBRE LOS AUTORES

Alejandra del Barrio Luna

Diputación de Salamanca, España

sdbluna@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>

Restauradora de Escultura por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBC, España) e historiadora del arte por la Universidad de Valladolid. Desarrolla su labor profesional como técnico en conservación y restauración de bienes culturales para diversos organismos públicos y privados, efectúa investigación académica publicada y ha sido acreedora de varias becas. Es docente en varios cursos académicos en la ESCRBC, en la especialidad de escultura y en la Junta de Castilla y León. Ha publicado diversos artículos sobre historia del arte y restauración estando ahora becada por la Diputación de Salamanca con la que desarrolla el estudio de *La Arquitectura popular en la villa de Cepeda*.

Eduardo Azofra Agustín

Universidad de Salamanca (Usal), España

azofra@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9518-2374>

Profesor titular de Historia del arte de la Usal. Estudia los lenguajes del clasicismo y de los criterios de intervención en la arquitectura española

Intervención

ENERO-JUNIO 2024
JANUARY-JUNE 2024

de la segunda mitad del siglo XVIII, Su tesis doctoral obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado Universidad de Salamanca 2003, que trató la vida y obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga (1710-1797), y fruto de esta vieron la luz dos libros: *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos* (2009) y *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca* (2010). Autor de numerosas publicaciones, referidas de manera especial a la platería religiosa de la diócesis de Ciudad Rodrigo y al patrimonio artístico de la Universidad de Salamanca. Su investigación se centra en el estudio del uso histórico de la piedra en el patrimonio inmueble de Castilla y León, destacando su participación como coeditor del libro: *La piedra en el patrimonio monumental* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2022).

Tomás Gil Rodrigo

Delegado de Patrimonio del Obispado de Salamanca,
Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura España

patrimonioartistico@diocesisdesalamanca.com

ORCID: sin registro

Desarrolla su labor teológica como sacerdote del Obispado de Salamanca, siendo el responsable de la conservación y restauración de los bienes muebles de la diócesis. Entre su labor ha coordinado y gestionado la nueva musealización del Museo Diocesano de Arte Sacro de Salamanca en la exposición permanente: *Misterio admirable*.