



**EL CRITERIO DE “CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍAS”  
COMO FUENTE PRIMARIA PARA LA HISTORIA DEL ARTE.  
LA VIRGEN DEL ROSARIO DE SANTIBÁÑEZ DE LA SIERRA,  
SALAMANCA**

**THE CRITERION OF "CORRESPONDENCE OF  
POLYCHROMIES" AS A PRIMARY SOURCE FOR THE  
HISTORY OF ART. THE VIRGIN OF THE ROSARY OF  
SANTIBÁÑEZ DE LA SIERRA, SALAMANCA**

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA  
E.S.C.R.B.C. de Valladolid

Recibido: 28/08/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

La Virgen del Rosario, de Santibáñez de la Sierra de Salamanca, es una imagen devocional con interés histórico dentro del devenir cultural de esta población. Con origen gótico, la obra fue modificada sustancialmente en estilo hispanoflamenco y transformada al gusto barroco durante los siglos XVII y XVIII. El estudio artístico de la escultura se basó en análisis científicos previos a la restauración porque se entiende la obra como un continuo integral para asegurar la mejor interpretación y conservación de la pieza. La restauración de la obra ha tenido en cuenta la materialidad del objeto, como fuente primaria para la historia y el arte, y el valor inmaterial, aspecto que no se suele considerar y que es del que se parte para la aplicación del criterio de correspondencia de policromías por la conservación de su valor religioso.

*Palabras clave:* Escultura. Virgen del Rosario. Santibáñez de la Sierra. Gótico. Hispanoflamenco. Barroco.

## ABSTRACT

The Virgin of the Rosary of Santibañez of the mountain range of Salamanca is a devotional sculpture with historical interest in the cultural evolution of the village. With a Gothic origin, it was modified substantially in Hispano-Flemish style and modified later to Baroque style during the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> centuries. The artistic study of the sculpture has been based on scientific analysis prior to the restoration because the work is understood as an integral continuum to ensure the best interpretation and conservation of the piece. The restoration of the work has taken into account the materiality of the object, as a primary source for history and art, and the immaterial value, an aspect that is not usually considered and which is the starting point for the application of the criterion of correspondence of polychromes for the conservation of their religious value.

*Keywords:* Sculpture. The Virgin of the Rosary of Santibañez of the mountain range. Gothic. Hispano-Flemish. Baroque.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

La Virgen del Rosario de Santibañez de la Sierra se encuentra localizada en el templo del siglo XVI- XVII, en un retablo colateral de estilo barroco del siglo XVIII situado en la nave del Evangelio costado por la Cofradía del Rosario para la colocación de la escultura<sup>1</sup>.

Santibañez de la Sierra se sitúa en el área geográfica de la repoblación del bajo Duero de Alfonso IX en el del siglo XIII. Fue uno de los concejos del Condado de Miranda del Castañar, fundado en el siglo XV, que estaba dividido territorialmente en la Tierra de Miranda y sus Cuartos<sup>2</sup>. La actual zona geográfica de la provincia de Salamanca en la que circunscribe, la Sierra de Francia, estaba compuesta por señoríos de realengo de los que las noticias documentales comienzan en el siglo XV relacionadas con el urbanismo, los bienes muebles e inmuebles como fuentes primarias para la historia y el arte.

---

1 A.D.S., *Libro de fábrica*, Signatura 340/22, cuentas a partir de 1750.

2 ARIÑO GIL, E., "Modelos de poblamiento rural en la provincia de Salamanca (España) entre la Antigüedad y la Alta Edad Media", *Zephyrus*, nº59, 2006, pp. 317 -337. BARRIOS GARCIA, Á., "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores", *Studia Historica.Historia Medieval*, nº3, 1985, pp.33-82.

Las tallas románicas en el marco regional cuentan con varios ejemplos del siglo XIII: la Virgen de la Cuesta de Miranda del Castañar, la del Robledo de Sequeros y la de las Majadas Viejas de La Alberca. En contraposición con el siglo XIV solo se conserva íntegra la escultura de Santibañez de la Sierra, siendo un *unicum*. Del mismo período se conserva la Virgen del Arenal de Mogarraz que está muy modificada, el Cristo del Humilladero de Santibañez de la Sierra y el Cristo del Humilladero de Garcibuey. Ampliando el marco teórico a la Diócesis de Salamanca también escasean las imágenes de esta centuria que han llegado hasta nosotros. La Virgen del Pilar, de piedra policromada, de la Catedral Nueva es el máximo exponente ya que el resto de imágenes corresponden a cristos crucificados o calvarios<sup>3</sup>.

Comparando las tres tallas escultóricas de las Vírgenes con el Niño del siglo XIV del Obispado de Salamanca, la del Arenal es una talla de transición románica que se conservaba muy alterada hasta su restauración en la década de 1990<sup>4</sup>. La Virgen del Pilar de la catedral de Salamanca es una pieza monumental pétreo que probablemente formaba parte de la inmueble. La Virgen del Rosario es una imagen devocional en madera conservada íntegramente en su volumen que sólo está modificada parcialmente en el siglo XV cuando se cambió el estilo de indumentaria en el brial y el la policromía de los ropajes.

Con motivo de la restauración de todo el conjunto monumental de la Iglesia del Santo Espíritu de Santibañez de la Sierra se abordó el estudio histórico artístico de la talla más allá de los cánones estilísticos habitualmente usados en la historia del arte. El planteamiento de la intervención siguió el método científico con una fase previa de estudio de laboratorio para obtener unas conclusiones objetivas del devenir histórico de la obra y establecer el criterio de actuación. Los datos utilizados para crear el marco histórico se han extraído de métodos analíticos cuantitativos y cualitativos que parten de las reflectografías, micromuestras de estrato pictórico y de soporte que permitieron conocer la técnica de ejecución y establecer una diferenciación temporal.

El compendio de toda la fase previa y la lectura crítica ha usado como criterio la correspondencia de policromías. Esta metodología fue creada por el I.R.P.A.<sup>5</sup> y permite crear un marco cronológico de la obra con la analogía de técnica artística y estilística de forma gráfica que facilita la lectura fidedigna

---

3 A.D.S., *Inventario de Bienes muebles del Obispado de Salamanca*.

4 La escultura no contaba con la peana original ni con el cuerpo del Niño que habían sido eliminados. Durante el proceso de restauración, realizado por Mercedes Cifuentes, se devolvió la imagen devocional al culto recreando el volumen por analogía con piezas desmontables. A.P.M., CIFUENTES, M., *Informe de restauración de la Virgen del Arenal de Mogarraz*. (no tiene signatura ni fecha)

5 Por la propuesta del I.R.P.A. Y Agnes Ballestrem la correspondencia de policromías .

del proceso histórico de la obra. En este caso nos ha permitido conocer el devenir que ha sufrido la obra desde el siglo XIV hasta la actualidad dotándola más allá del valor artístico intrínseco para valorarla desde la historia, la rememoración y el valor de contemporaneidad<sup>6</sup> para la comunidad y para la praxis en el estudio de las obras de arte y la restauración en la provincia de Salamanca.

## 2. ICONOGRAFÍA GÓTICA DE LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SU RELACIÓN CON LA OBRA

La iconografía representada de la Virgen con el niño que se encuentra en la Virgen de Santibañez tiene relación con la nueva sensibilidad del culto mariano producido a partir del siglo XIII en el noroeste europeo que se desarrollará a partir de los núcleos franceses góticos. Este cambio se verá auspiciado por los sermones de Fulberto de Chartres<sup>7</sup>, los himnos de Pedro el Venerable<sup>8</sup> y Bernardo de Claraval<sup>9</sup> o los poemas de Gautier de Coincy<sup>10</sup>. La representación visual de este cambio conceptual lo tenemos dentro de las obras monumentales de las grandes catedrales que generarán la réplica en modelos pétreos, esculturas líneas y pinturas.

Las características de las esculturas de este período afectan a la iconografía de la Virgen con el Niño con el cambio significativo en el que María ya no es la madre como trono de la divinidad románica<sup>11</sup> sino una reina, coronada, vestida a gusto de la época con un gesto más humano y cercano a su hijo que

6 AMARO CAVADA, L., “Una revisión a las aportaciones teóricas de Alois Riegl”, *Revista I.N.A.H.*, Nº 5, 2018, p. 286. (Consulta 19/04/2023). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12646>

7 Entre los textos conservados destacan sus sermones que pueden resumirse en el estudio de CANAL, J.M., (1962), “Los sermones marianos de Fulberto de Chartres (1028)”, *Recherches de théologie ancienne et médiévale* Vol. 29, 1962, pp. 33-51. (Consulta: 19/04/ 2023). <https://www.jstor.org/stable/26187641>

8 Del ofertorio mariano en el himno de Navidad «Caelum gaude, terra plaude» podemos extraer los cuatro últimos versos “...Tiene un regazo de Madre, quien tiene el trono de su Padre. La Virgen al Niño consueta, y como Dios lo venera.”. Texto extraído de BUTLER, A., *La vida de los Santos Padres, Mártires y otros Santos*, (W. Guinea, Trans.), C.I. John W. Cote, S.A., México D.F., 1964, Tomo IV p. 615 (Obra original de 1750)

9 La obra difusora del culto mariano derivado de la obra de San Bernardo tuvo amplia difusión y con vigencia en el culto actual. RATZINGER, J.A., “San Bernardo de Claraval, el 'dulce poeta' de la Virgen”, *Liturgia y espiritualidad*, Año 41, nº 7-8, 2010, pp. 381-385

10 En el propio inicio del libro miniado ya denota el significado de la obra: “En alabanza y gloria, en recuerdo y memoria de la Reina y Señora”. MURCIA NICOLÁS, F., “Les miracles de Notre Dame de Gautier de Coincy. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besacon”, *Miscelánea Medieval Mariana*, t.XXXVI, 2013, pp. 115- 129.

11 CAMPUZANO RUIZ, E., “Vigen con el niño”, *El Gótico en Cantabria*, Ed. Estudio, Santander, 1985 (Consulta: 23/02/2023) <http://www.fundego.com/cultural/artcult/escultur/virgen.htm>

derivará en el naturalismo del final del gótico. La Virgen coge a su hijo y cambia la postura hacia el *contraposto* con una suave inclinación que se fuerza, a veces, imitando los trabajos de marfil. Los paños empiezan a tener volumen, tanto el manto como la túnica se realizan con pliegues finos y simétricos recurso también utilizado en los cabellos. Estructuralmente son esculturas devocionales de pequeño formato realizadas en un embón central para el cuerpo de la Virgen al que se añaden piezas para la cabeza, extremidades y zonas de mayor volumen. Son obras que no suelen estar ahuecadas ni aligeradas en peso y que tienen uniones realizadas con espigas de madera. Si bien es cierto el uso habitual ya en el siglo XV de elementos metálicos<sup>12</sup> en bienes muebles, como retablos recogidos en ordenanzas gremiales<sup>13</sup>, en esculturas es menos común localizándolo sólo en anclajes postizos o añadidos.

La propia talla de la Virgen del Rosario de Santibañez es un modelo constructivo de este período porque está tallada en un sólo embón sin ahuecar que incluye la peana, el cuerpo de la Virgen y otra pieza exenta para el Niño. Tiene una composición muy constreñida adaptada al bloque de madera con una ligera curvatura del eje hacia la derecha que nos refiere a una réplica de otras obras posiblemente de marfil. A pesar de estar concebida como una escultura monumental adscrita a un retablo, seguramente de tipo políptico o dosel, no está detallado el volumen de los ropajes en la parte posterior pero sí conserva un acabado lijado y pulido en vestimentas y talla total en cabellos y en la peana.

La tipología estilística de la obra es muy similar a la conservada en la Catedral de Salamanca, de influencia francesa. La Virgen porta un vestido de cintura alta y manto realizado con pliegues rígidos y angulosos bajo los que se ven los pies de la Virgen que apoyan en una peana ovalada. El Niño colocado en el

---

12 Los ensamblajes de los retablos del siglo XV utilizan adición de ensamblajes de arista viva con travesaños de refuerzo y entre paneles colas de milano evitando las uniones metálicas. Un ejemplo es el retablo de Navas de Tolosa que cuenta con clavos metálicos únicamente para la sujeción de piezas que componen la caja, documentación recogida del informe de restauración que utiliza el criterio de Correspondencia de policromías por los restauradores FERNÁNDEZ-LADREDA, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J., “Retablo de las Navas de Tolosa”, *Proyecto Albayalde*, 1999, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-las-navas-de-tolosa> . Será ya a partir del siglo XVI cuando se generalice y usen clavos para las uniones comenzando a sustituir a los ensamblajes como en las cajas de los , CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE CASTILLA Y LEÓN, “Informe de Restauración de los retablos Camino al Calvario, Crucifixión y Santo Entierro , Segovia,” *Proyecto Albayalde*, Archivo del CCRBC. Junta de Castilla y León, 2001, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-del-camino-del-calvario/identificacion> .

13 Como por ejemplo la documentación del gremio de Carpinteros de la ciudad de Valencia de 1482 recopilado en VIVANCOS RAMÓN, V., “Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo español del IIC, 2006, pp. 1-16 (Consulta: 12/03/2023). [https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V\\_Vivancos\\_ATyEstructurales.pdf](https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V_Vivancos_ATyEstructurales.pdf).

brazo izquierdo es un bulto redondo tallado con detalle, que en el caso de la obra serrana contaba con la desnudez del Niño al que se encoló en el siglo XV los ropajes que conserva. Los cabellos responden a la moda, divididos a la mitad y en el caso del niño con media melena ondulada que es una moda que irá desapareciendo según avance el 1400. La policromía conservada original en los cabellos y carnaciones es un temple grasoso que se empieza a utilizar de forma habitual en los templos de la época bajo medieval del siglo XIV<sup>14</sup>.

La obra es una escultura del siglo XIV en su materialidad con el uso de dos tipologías de madera identificadas por microscopía óptica y en la radiografía. El bloque estructural de la cabeza de la Virgen y del cuerpo del Niño con mayor densidad y opacidad está realizado en nogal mientras que el cuerpo de la Virgen es de roble. El cuerpo del Niño Jesús está tallado en su integridad realizado por cuatro piezas unidas por encolado a hueso, excepto la pierna izquierda que sufrió una intervención de reestructuración por anclaje metálico con una punta sin cabeza inserta dentro de la propia madera, igual técnica utilizada en la unión entre la peana renacentista y la Virgen, que es una reparación de una fractura de la pierna del Niño realizada de colocar el vestido de tela encolada (Figs. 1 – 2; Cuadros 1- 2- 3). La obra fue retallada en el torso de la Virgen a finales del siglo XV cambiando el estilo de las vestimentas, como se aprecia en el cuello del brial de corte recto dejando ver la camisa, y lijada la policromía del vestido y del manto. El resto del volumen permanece inalterado manteniendo la caída de los pliegues, la disposición del manto y del vestido con sus pliegues angulosos y quebrados que dejan visible la punta de los zapatos. En el caso del Niño, en lugar de retallar parte del volumen, se optó por colocar un vestido de tela encolada que es de fibra de lino con trama 1-1 y densidad de 10 hilos por cm<sup>2</sup>. Por último, a nivel estructural en este momento se añadió una peana octogonal emulando las formas arquitectónicas de molduras mixtilíneas en torno al núcleo central. Apoyando el estudio del soporte podemos datar la en examen científico estratigráfico donde existe una policromía única en el rostro de la Virgen semigrasa sobre aparejo de sulfato de calcio, sin reflexión radiográfica, con una capa de protección oxidada. En la mano original de la Virgen, la de la izquierda, y en la figura exenta del Niño se conservan tres estratos pictóricos: uno que es una policromía total original que cubre el volumen del cuerpo desnudo de aglutinante semigraso y con cabello dorado al agua, el segundo es una policromía parcial sólo en las vestimentas de tela de tipo grasoso

---

14 En los test de fucsina realizados en las pruebas de laboratorio y por los test de solubilidad de la obra se determinó que hay presencia de aglutinantes protéicos y aceite. En otros informes de laboratorio realizados por ArteLab para las obras del siglo XIV por Andrés Sanchez Ledesma en el Cristo Crucificado de Pajares de la Laguna (2019), Cristo Crucificado del Museo Diocesano (2020) y Cristo Crucificado de Escorial de la Sierra (2023) los resultados analíticos son similares.

con carga de carbonato de calcio que oculta el cuerpo que está realizado en negro y dorado al mixtion imitando la técnica de brocado aplicado de finales del siglo XV y por último uno parcial graso de pulimento con albayalde<sup>15</sup> localizado en la parte visible de las piernas y la mitad del rostro datado en el siglo XVI.



Fig.1. En la parte derecha se observa la talla de la Virgen una vez desmontada de la peana del siglo XV. En medio contamos con el gráfico de la correspondencia de policromía con las partes que se conservan originales del siglo XIV en volumen y policromía y en blanco las intervenidas en el siglo XV. En la radiografía, a la izquierda, se coteja la unión original entre el torso y la cabeza de la Virgen a diferencia de las espigas metálicas del siglo XV.

15 En la reflexión de la radiografía se ve un tono blanco continuo que corresponde a la reflexión del blanco de plomo.



*Fig. 2. Fotografías iniciales de detalle de las zonas de la madera fracturada y los estratos pictóricos.*

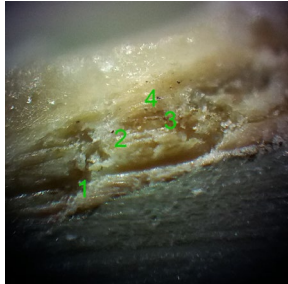

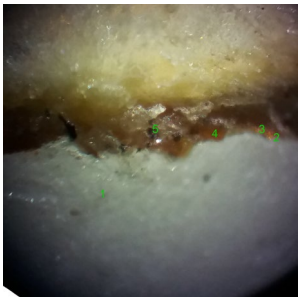



CUADRO DE IDENTIFICACIÓN DE MADERAS		
MICROFOTOGRAFÍA	CLASIFICACIÓN	IDENTIFICACIÓN MICROSCÓPICA
 <p>Figura 3 Microfotografía 50 x Enosa</p>	 <p>Figura 4. Zona extracción muestra</p> <p>Clasificación de la madera: nogal (<i>Juglans regia</i> L.)<sup>16</sup></p>	<p>Color de la albura distinto del color del duramen. Peso específico básico: 0,45–0,64–0,74 g/cm<sup>3</sup>.</p> <p>Punteaduras intervasculares alternas, promedio del diámetro (vertical) de las punteaduras intervasculares: 9–13 μm.</p> <p>Fibras y traqueidas. Fibras paredes de espesor medio no septadas.</p> <p>Parénquima axial en serie presente en bandas continua en sentido tangencial.</p>
 <p>Figura 5. Microfotografía 50 x Enosa</p>	 <p>Figura 6. Fotografía extracción muestra</p> <p>Clasificación de la madera: roble (<i>Quercus robur</i> o <i>Quercus petraea</i>)<sup>17</sup>.</p>	<p>Color de la albura blanco distinto del color del duramen que es amarillento.</p> <p>Las punteaduras son sencillas, de forma lenticular con areola orbicular u ovalada y las perforaciones en placas simples.</p> <p>Radios leñosos multiseriados y uniseriados de trayectoria rectilínea.</p> <p>Parénquima agrupada en líneas blancas en sentido tangencial.</p>

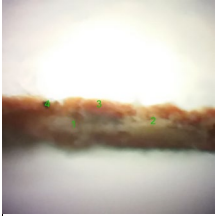


Cuadro 1. Identificación microscópica de la madera constituyente de la escultura.

16 RICHTER, H.G., DALLWITZ, M.J., “Commercial timbers: descriptions, illustrations, identification, and information retrieval. In English, French, German, and Spanish”, Delta-intkey, 9th April 2019, (Consulta 18/01/2023). <https://www.delta-intkey.com/wood/index.htm>

17 VIGNOTE PEÑA, S., *Principales maderas frondosas de España, características, tecnología y aplicaciones*, Monografía (Informe técnico), E.T.S.I. (Montes), 2016, pp. 6 y sig. (Consulta 18/01/2023). <https://oa.upm.es/30638/>

CUADRO ESTRATIGRÁFICO		
ESTRATIGRAFÍA <sup>18</sup>	Localización zonal	Explicación estratigráfica
 <p><i>Figura 7. Mano de la Virgen.</i></p>	 <p><i>Figura 8. Zona de extracción de muestras</i></p>	<p><b>Análisis de estratos:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capa de preparación fina pigmentada de base mixta magra-grasa con carbonato de calcio y carbonato de plomo</li> <li>2. Película pictórica de mayor espesor fragmentada por microfisuras por contracción en el secado del aceite. Estado craquelado</li> <li>3. Barniz de goma laca adaptado a la microfisuración del estrato pictórico. Original</li> <li>4. Partículas de suciedad superficial, negro de humo.</li> </ol>
 <p><i>Figura 9. Virgen, zona entre camisa y pelo.</i></p>	 <p><i>Figura 10. Zona de extracción de muestras</i></p>	<p><b>Análisis de estratos:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aparejo: sulfato cálcico y cola orgánica</li> <li>2. Bol de armenia rojo</li> <li>3. Dorado al agua</li> <li>4. Repinte temple bermellón aglutinado proteico, estado compacto</li> <li>5. Repinte negro de humo, repinte oleoso, estado disgregado</li> </ol>

<sup>18</sup> Imágenes obtenidas al microscopio óptico en sección transversal de la micromuestra de película pictórica: estratigrafía corte transversal. Enosa 60 x

 <p>Figura 11. Tela borde vestido niño.</p>	 <p>Figura 12. Zona de extracción de muestras</p>	<p><b>Análisis de estratos:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.Preparación carbonato cálcico en cola orgánica</li> <li>2.Barniz mixtion- pan de oro</li> <li>3.Repinte proteico de bermellón al temple, estado craquelado</li> <li>4. Pigmento azurita con alteración cromática por el barniz de goma laca</li> </ol>
 <p>Figura 13. Estado inicial de la Virgen</p>	 <p>Figura 14. Proceso de catas y limpieza</p>	<p><b>Catas de la muestra 2.</b></p> <p>Catas de verificación de estratos en zona con óptimo nivel de conservación según estratigrafías..</p> <p>Cata izq. Disgregación de aglutinante por impregnación con ácido acético al 10 % en agua.</p> <p>Cata der. Eliminación mecánica que deja ver restos de esgrafiado de goma laca y pigmento blanco sobre dorado al agua. Realización de cata en la otra parte para verificación de estado de conservación de la camisa de la Virgen</p>

Cuadro 2. Estratigrafías previas a la restauración y detalle de proceso de intervención.

CUADRO INTERPRETATIVO ESTRATIGRÁFICO							
MUESTRA	CAPA DE PREPARACIÓN		Bol Dorado / plateado	Estrato pictórico	Barniz	Repinte	VALORES DE ESTADO DE CONSERVACIÓN <sup>19</sup>
	Magra	Grasa					
1. Mano Virgen		Preparación grasa de muy poco espesor de carbonato cálcico y carbonato de plomo		Película pictórica oleosa pulimentada y craquelada	Goma laca (parcial)		Preparación: a - d Policromía: h - d Barniz : a - i
2. Virgen camisa - cabello	Sulfato cálcico con cola orgánica		Rojo y dorado al agua			Repinte temple bermellón Repinte óleo negro carbón	Preparación: a - d Dorado: c - e Repinte bermellón: a - d Repinte negro : c - d
3. Borde vestido niño	Carbonato cálcico con cola orgánica			Barniz mixtion Azurita con goma laca		Repinte bermellón temple	Preparación: a - d Barniz mixtion y dorado: c - e Temple azul: c Repinte : c

*Cuadro 3. Desglose de estratos según estratigrafías de la obra para una interpretación histórica, de la historia material y de estado de conservación de la obra.*

<sup>19</sup> Valores de los estratos según su estado de conservación : a. Capa compacta y continua . b. Capa disgregada . c. Capa compacta pero irregular. d. Buena adhesión entre las capas. e.Lámina metálica sin productos de alteración. f. Capa de recubrimiento definida. g. Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad . h. Capas ligeramente fracturadas i. Falta de cohesión entre los estratos

- Conclusiones de los análisis científicos.

Con los datos obtenidos podemos relacionar el análisis estilístico con el científico y concluir que es una obra del siglo XIV readecuada al gusto hispano-flamenco de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Se trataba ya de una imagen que se readaptó al gusto escultórico y pictórico por medio de talla en el busto y repolicromado en las vestimentas de la Virgen y colocación de un vestido de tela al Niño en el período gótico internacional lo que provocó el cambio sustancial de la obra.



### 3. EL CAMBIO DE GUSTO EN EL GÓTICO TARDÍO

La segunda mitad del siglo XV es el período en el que la difusión internacional del arte flamenco y alemán dentro de los centros productores hispanos crea un estilo propio donde se instalaron numerosos artífices de origen

nórdico<sup>20</sup>. El sistema compositivo cambia. El formato piramidal utilizado en las imágenes del siglo XIV da paso a una obra con cierta inestabilidad al usar la forma de “V” propia ya de finales del estilo gótico tardío. Para compensar este desequilibrio se comenzaron a usar peanas exentas que sirvan de base al embón central de la escultura creando los primeros sistemas estructurales elaborados en tallas. Esta solución se adoptará a partir del Renacimiento popularizándose en el resto de las obras escultóricas en el Barroco. Los estudios radiológicos (Fig. 17) de composición de estas obras escultóricas de la Virgen con el Niño han permitido identificar la colocación de anclajes metálicos desde la parte inferior de la peana hacia el bloque superior de forma ciega cerrada<sup>21</sup>.

El interés por reproducir los ricos tejidos<sup>22</sup> hace que lleve a cabo una intervención sobre la escultura, aspecto bastante común y que ha sido línea de estudio de investigación en otras regiones<sup>23</sup>. En este caso el cambio de gusto se aplica no sólo al repolicromado, que es lo habitual, sino también al formato. Se sustituye el vestido anterior, que tendría cuello redondeado, por otro de brial de cuello recto y corte más bajo dejando ver la camisa. Los tejidos en la policromía recrean los brocados en relieve<sup>24</sup> y corlas<sup>25</sup> esgrafiadas sobre lámina metálica con la técnica de temple con uso de carbonatos cálcicos que suelen estar

---

20 Los estudios del arte hispanoflamenco escultórico de carácter científico vinieron de la mano de ARA GIL, C.J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia.*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1977 que ha derivado en estudios generales de intercambio documental como el *Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y a Escultura de la Época*, Burgos desde el 13 al 16 de octubre de 1999, Actas publicadas por la Institución Fernán González y la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001. ARA GIL, C.J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490- 1510)*, Universidad de Valladolid, 1974. YARZA LUACES, J., “Alejo de Vahía y su escuela: nuevas obras”, *Miscelánea del arte*, 1982, pp. 47- 51. YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía*, Quaderns del Museu Frederic Marés, 2001 n° 6. Para el arte salmantino del periodo tiene especial influencia el retablo para la Universidad de Salamanca del escultor Felipe Bigarny de la que guarda similitud el estilo del retallado en la escultura analizada. DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El Escultor Felipe Vigarny (1470- 1542)*, Madrid, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1996.

21 Este es el sistema de realización de las uniones en la escultura de la Virgen con el niño de Santibañez de la Sierra y la colocación de la tela encolada y el refuerzo de las extremidades del Cristo como se ve en la radiografía.

22 BERNIS, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen, claves para su fechación”, *A.E.A.*, n° 43, 1970, pp. 193- 218.

23 Tradicionalmente se han realizado el análisis estilístico, pero en la historiografía moderna se amplía con la documentación aportada en la investigación, ejemplo de ello es: DIESTRO ORTEGA, F., LORENZO ARRIBAS, J., “Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con el Niño medievales de la provincia de Soria”, *Aproximación a criterios y técnicas de conservación entre Portugal y España*, Ge-conservación, n° 1, 2010, pp. 163-181.

24 Realizados mediante pastillaje, picado de lustre, dorado de resalto y brocados aplicados.

25 En las analíticas de obras restauradas de finales del siglo XVI podemos ver esta tipología como en figura 20 donde se ve la Virgen con el Niño de la Fundación Simón Ruiz donde se mezclan temples y óleos, estofados y restos de cola sobre lámina metálica. PÉREZ RODRÍGUEZ, L., “Virgen con el Niño”, *Catálogo de Restauraciones del Museo de las Ferias, (1998-2000)*, Museo de las Ferias, 2000.

relacionados con la técnica de tradición nórdica. La minuciosidad de la decoración corresponde a un esgrafiado corlado a base de barnices y pigmentos coloreados destacando el uso de carmín en el vestido, blanco en la camisa y bermellón en el borde del manto (Fig. 18). La repolicromía se aplicó sobre un aparejo de carbonato de calcio y adhesivo protéico en un único estrato y de poco espesor que se aplicó en toda la escultura a excepción de la parte posterior, que se policromó directamente sobre la madera, y en el rostro de la Virgen y la mano izquierda del Niño que poseen la policromía de temple graso original gótico. Sobre esta preparación se aplicó un embolado en las zonas a recibir la lámina metálica de oro dorada, en las carnaciones del Niño (rostro y extremidades inferiores) y mano de la Virgen que sostiene a su hijo se dieron dos capas de policromía grasa, como ya se indicó anteriormente, y que corresponde con otras obras del siglo XVI de influencia nórdica<sup>26</sup>. Es una técnica muy delicada de conservación por su alteración cromática en la oxidación de los barnices y la falta de adhesión sobre la lámina metálica de las lacas que provoca más fácilmente desgastes y pérdidas de policromía. En el resto de las vestimentas policromadas se usaron temples, rosa para el reverso del manto sobre embolado y un temple azul sobre un aparejo sin embolar. Sobre el mismo se realizó una policromía geométrica romboidal y de esquematización vegetal relizado con un barniz para adhesión de la lámina metálica dando un aspecto matificado. Sobre toda la obra se aplicó una capa de protección de barniz de goma laca que provocó un cambio cromático en el temple de azurita. La técnica mixta utilizada en el vestido del Niño que se conoce como *cartapesta* y utiliza tela moldeada o encolada, cartonaje y alma de madera con ensambles metálicos. Los primeros ejemplos conservados con esta técnica son obras de importación<sup>27</sup> de finales del siglo XIV. A partir del siglo XV<sup>28</sup> la técnica que se ha generalizado en los centros productores lleva a localizar ejemplos idénticos y el uso del proceso

---

26 Este tipo de preparación fue usada habitualmente en obras realizadas por Felipe Bigarny como se señaló en el análisis de Santa Bárbara y La Asunción de la Universidad de Salamanca restauradas en el Instituto de Restauración de Simancas y documentadas en A.A.V.V. (2004), *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.

27 Uno de los primeros ejemplos escultóricos realizado con esta técnica mixta es la *Vesperbild* de la colección G. Forese, de 1360-70 procedente de talleres renanos. CASTRI, S., "Il "Vesperbild" in cartapesta della collezione Forese: una variante 'povera' delle Pietà eroiche altorenane?", *Cartapesta e scultura polimerica*, Editorial Congedo, 2012, pp.37-56.

28 Ejemplos del uso del mismo molde para Vírgenes importadas como obras devocionales seriadas son la *Virgen del Pozo de Valladolid* y la de *Virgen de los Remedios*, Villarrasa en Huelva, y la *Virgen del Socorro* de Antequera (Málaga, Bibliografía para la *Virgen del Pozo* Anónimo hispano-flamenco Finales del siglo XV, principios del XVI de la Iglesia parroquial de San Lorenzo Valladolid. ÁLVAREZ, A., *Catálogo de imaginería ligera*, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, 2011. Para la *Virgen de los Remedios* y la *Virgen del Socorro* en VILLANUEVA, E., GRACIA MONTERO, G., "Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)" *P.H.* n.º29. Publicación trimestral. Año VII, 1999, pp.99- 109.

escultórico ya es común para obras totales o parciales (como en el caso de la escultura de Santibañez de la Sierra) en el siglo XVI<sup>29</sup> en escultura procesional<sup>30</sup> o relicarios por su facilidad de elaborar series<sup>31</sup>. En las carnaciones se usa la técnica de imprimación fina de temple graso u óleo a pulimento<sup>32</sup>.



*Fig. 17. En la radiografía vemos la constitución, el enlizado del vestido con aparejo de carbonato de calcio que tiene una reflexión más luminosa y por último la carnación con albayalde en las piernas y en la mano de la Virgen que son las zonas blancas.*

29 AMADOR MARRERO P.F, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Las Palmas de Gran Canaria, Tesis doctoral, 2012. .A.A.V.V., *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Catálogo de exposición, Mostra al Museo diocesano di Milano, 2008.

30 Paso de la Borriquilla, Valladolid citado por PINHEIRO DA VEIGA,T., *Fastiginia; Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Traducción Narciso Alonso Cortés, Ayuntamiento de Valladolid, 1989, p. 45. (Obra original, 1593). ALVAREZ,A., *Op. Cit.* pp. 18- 25

31 Travieso, J.M., (2012), *Historias de Valladolid, Reliquias y relicarios, embajadas de la corte celestial*, Recuperado desde: [http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/02/historias-de-valladolid-reliquias-y\\_17.html](http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/02/historias-de-valladolid-reliquias-y_17.html)

32 Los datos analíticos se han extraído de las restauraciones realizadas en las esculturas de Felipe Bigarny para el retablo de la Universidad de Salamanca restauradas en el Centro de Conservación de Castilla y León por SAENZ DE BURUAGA, I., “Inmaculada Concepción, nº 238” y “Santa Bárbara nº 239”, *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Junta de Castilla y León. 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.



El motivo más plausible para este cambio es la adaptación de una imagen retablistica de la Virgen madre de Dios al cambio iconográfico que posee hoy en día: la Virgen del Rosario<sup>33</sup>. El cambio de liturgia con la creación de cofradías o hermandades del Rosario que tienen dos grandes etapas de difusión: la primera de ellas en los finales del siglo XV y la segunda durante la expansión devocional del siglo XVII<sup>34</sup>. Aplicando el protocolo de correspondencia de policromías se ha recreado virtualmente cómo sería la obra en el siglo XVI para facilitar la lectura simbólica en este proceso de cambio devocional (Fig.19).

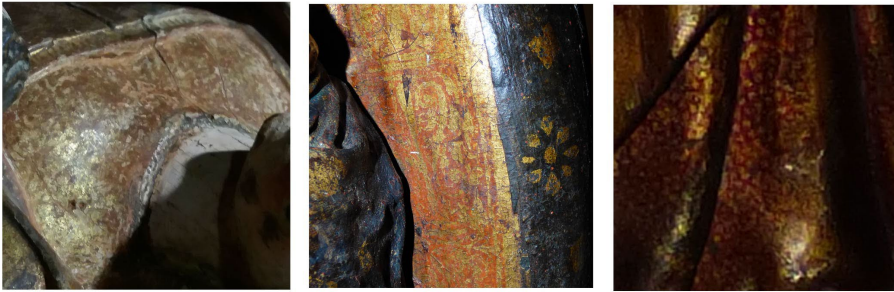


Fig. 18. Fotografías de detalle de restos del esgrafiado tras el proceso de restauración.

#### 4. TRANSFORMACIONES BARROCAS

El culto mariano tras el Concilio de Trento será potenciado manifestando la importancia devocional y de formación del uso artístico de las imágenes que deben de ser expuestas, conservadas y enseñadas. En este momento la imagen

33 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996, p. 103.

Sin embargo, la ausencia de una policromía inferior es poco habitual porque se tiende a aparejar sobre los restos anteriores. Ejemplo de otra obra que sufre una adaptación en el cambio de vestimentas, pero no el rostro es la *Virgen de la Esclavitud* de Vitoria del siglo XIII que presenta un proceso bastante similar de adaptación histórica al culto con una nueva policromía en 1522. TABAR ANITUA, F., “Santa María de la Victoria o Virgen de la Esclavitud”, *Catálogo de la exposición Canciller Ayala : la vajilla de los sultanes Nazaries*, 2007. pp. 232- 235. (Consulta 10/12/23). <https://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/107/La%20vajilla%20de%20los%20sultanes%20nazaries.pdf?sequence=3>

34 RETANA ROJANO, R., (2016), *Cofradías del rosario y congregaciones rosarianas en Málaga (siglos XVI- XX)*, Universidad de Málaga, Tesis doctoral. LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La Virgen del Rosario del Convento de la Santa Cruz” , *Revista de Humanidades*, nº 27, Universidad de Granada, 2016, pp. 233- 269. ROMERO MENSAQUE, C.J., “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV – XVI)”, *Hispania Sacra*, nº LXVI, 2014, pp. 243-278

salmantina, conformada ya formalmente, sólo va a sufrir repintes parciales y alteraciones derivadas del culto. La primera transformación de la obra fue un repinte parcial en el borde del manto de la Virgen con tonos dorados realizados con técnica grasa imitando joyas típico del siglo XVII.



Fig. 19. Recreación de la obra y fotografía tras proceso de restauración.

Sin embargo el cambio más significativo que tuvo la imagen fue realizada comenzando el siglo XVIII cuando se realizaron los dos retablos colaterales<sup>35</sup> en la nave mayor de la iglesia para albergar la escultura de San Blas<sup>36</sup> y la propia Virgen del Rosario. Estos retablos estilísticamente se pueden datar en la primera

35 A.D.S., *Libro de fábrica*, Signatura: 340/22 190 . En el año 1767 recoge los datos de la policromía del retablo de Ntra. Sra. del Rosario pero no hace referencia a escultura alguna.

36 Es una talla románica de Cristo Pantócrator también readaptada al culto para ser utilizada como San Blas. Es una de las celebraciones que constan en los libros de fábrica como principal de la localidad junto con la de San Juan y San Marcos. A.D.S., *Id.* f. 27. CEA GUTIERREZ, A., *Temporalia. El mal vencido. Santos contra Demonios*, Diputación de Salamanca, 2015, pág. 82

mitad de la centuria por el uso del estípite como soporte principal y se relacionan en técnica constructiva, talla y ensamblaje, y pictórica, tipo de aparejo y uso de temples, con el Retablo de Gracia, actual de San Valerio, en Valero<sup>37</sup>.

Es en este momento cuando se añade una peana de pino, policromada con lámina metálica, a la escultura que permite adaptarla al volumen de la hornacina



del cuerpo del retablo. De la misma época podríamos datar los desgastes, alteraciones de roces e incisiones por colocación de mantos<sup>38</sup>, orfebrería y postizos así como el retallado de la cabeza de la Virgen, seguramente para la colocación de un rostrillo y una corona como se ve en los esquemas inferiores (Fig. 20).

Fig.20. Esquema de correspondencia de policromías y evolución histórica durante estos siglo XVIII y XIX. Se ha recreado una posible vestimenta según otros modelos barrocos de la época<sup>39</sup>.

Estos desgastes fueron ocultados posteriormente con un repinte parcial en técnica grasa con bermellón y negro (Fig. 21). Se podría también temporalizar la colocación de la mano derecha de la Virgen para su uso para la devoción de la Candelaria que posee fuerte arraigo en las localidades de la Sierra de Francia.

37 De fecha posterior por el cambio ya en los soportes posee los mismos motivos vegetales y molduras decorativas. A.D.S., Signatura: 371-22, f. 48 año 1764.

38 En la actualidad todavía conserva la tradición de la colocación de ropajes, al igual que la escultura de San Blas, si bien tienen un sistema no dañado para la obra minimizando el roce y evitando anclarlos en la propia escultura.

39 ALMANSA, S., *Fuensanta, patrona de Murcia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2017, pág. 11



*Imagen 21. Escultura en su estado inicial antes de la intervención donde se ven los desgastes*

## **5. REPINTES Y ACTUACIONES CONTEMPORÁNEAS DE ESCASA CALIDAD**

La obra ya aparecía muy desvirtuada de su apariencia original en el siglo XX cuando contó con otras acciones desafortunadas, con intención de paliar deterioros en la policromía, como el repinte de purpurina dorada en el cabello de la Virgen por nuevos desgastes de piezas de orfebrería, y sobre todo en materia estructural. La inclinación original que poseía la Virgen mantenida con la peana tardogótica fue enderezada por la colocación con puntas, tornillos y unos anclajes de pletinas metálicas de aluminio atornilladas entre los distintos volúmenes que conforman la obra (Fig. 22).



Fig.22. Fotografías del sistema de anclaje que poseía la escultura.

## 6. INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

El criterio utilizado en la escultura sigue los preceptos básicos regulados en el *Proyecto Coremans* del IPCE<sup>40</sup> siendo el primero de ellos la conservación de la obra en el propio marco arquitectónico por lo que la intervención se planteó *in situ*.

Antes de plantear la intervención se realizó una fase previa analítica estratigráfico y de correspondencia de policromías que sirviera para devolver la legibilidad histórica a la obra a un período concreto adecuado a la artisticidad de la propia escultura y que supone una primera aproximación a este criterio en la provincia de Salamanca donde no se documenta ningún otro estudio similar<sup>41</sup>.

El diagnóstico obtenido fue un peligro estructural de la escultura para mantener su uso procesional que era necesario paliar mediante el desmontaje de todas las piezas compositivas y recolocar el sistema interno de unión por espiga

40 CEBALLOS, L., (coord.), *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, Ministerio de cultura y Deporte, Madrid, 2017.

41 Según la metodología establecida por el IRPA aplicada en procesos de restauración contamos así mismo con escasos ejemplos en España entre los que destaca por su novedad y relación con el tema el de GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de correspondencia de policromías”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuaderno de Sección de Artes plásticas y monumentos*, nº 15, 1996, pag. 365-374; así mismo la propuesta de incluir en las restauraciones el criterio de forma generalizada ha quedado recogido en el artículo GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CLXIX, 2001, pag. 645-676.



desde la base hasta la propia Virgen. Durante este proceso se decidió eliminar la tabla de madera entre la Virgen y la peana con el fin de reestablecer la funcionalidad de las espigas metálicas de la peana tardogótica y completar el volumen con madera ajustada al propio volumen de la peana gótica.

La intervención de conservación consistió en sentar de color con cola orgánica y la consolidación de la madera por impregnación de resina acrílica y un reencolado posterior con presión.

La restauración iba encaminada a devolver la legibilidad estética e histórica a una pieza muy desvirtuada por la suciedad superficial, barnices oxidados, restos de adhesivos y repintes locales, se estableció que por la calidad pictórica tardogótica los repintes posteriores afectaban a la correcta comprensión. Se utilizó el protocolo de test de solubilidad basado en la medición de pH y conductividad con disoluciones físicas.

Una vez eliminadas las ajenas al período del siglo XVI y la reestructuración volumétrica se estucó por impregnación. En la laguna de la mano de izquierda del Niño se talló una réplica a otras de época gótica colocada mediante una espiga de madera que facilita su anclaje y eliminación. (Fig.23).

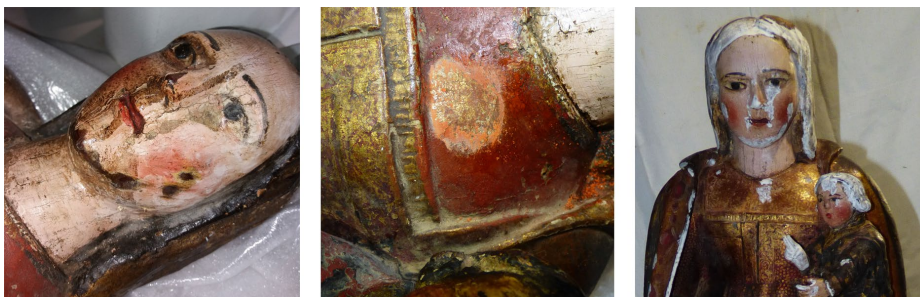


Fig. 23. Fotografías del proceso de restauración, en la izquierda aligeramiento de barnices, en medio eliminación de repintes puntuales por medio de geles y en la derecha estucado.

Como último proceso de restauración se realizó una reintegración cromática según criterio<sup>42</sup> con trama de *tratteggio* de pigmento aglutinado en goma arábiga entonado a bajo tono. En las lagunas de lámina metálica se utilizó polvo de mica con el mismo aglutinante. Como acabado final se aplicó una capa de resina acrílica al 5 %. (Fig. 24).

42 BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

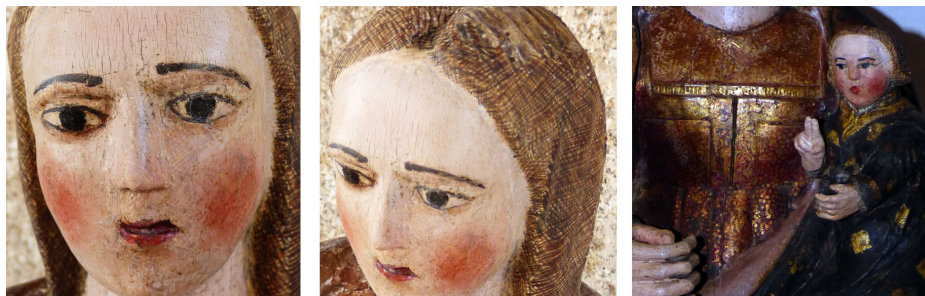


Fig. 24. Fotos finales de reintegración con luz día y con la iluminación interior del templo.

## 7. CONCLUSIONES

En este estudio se propone la aportación de una metodología que en rara ocasión se está aplicando en las restauraciones en España que es desde el método de fase previa con exámenes científicos usar la correspondencia de policromías para la documentación de las obras y divulgar la actuación para profundizar en el estudio de la historia del arte. No está incluido en la normativa nacional L.P.H.E. 16/85 ni en el proyecto Coremans de criterios del I.P.C.E. En la mayor parte de las intervenciones actuales está desligada la vía histórica de la práctica porque el profesional que lleva a cabo las actuaciones no suele ser el mismo y los criterios son aplicados por el restaurador y dados a conocer para el estudio del historiador con posterioridad. Sin embargo en este trabajo se aporta como el método científico para obtener unos datos previos unidos con el estudio histórico en la fase previa de la correspondencia de policromías permite cotejar los estratos pictóricos y su técnica con el período histórico para unificar ambos estudios y dotar de objetividad la lectura del restaurador durante la intervención. Aspecto este fundamental para la habitual supresión de repintes y repolicromados en obras de arte y que según el Artículo39.3 de la L.P.H.E. 16/85 que especifica que sólo se deben eliminar con carácter excepcional y debidamente justificado y documentado<sup>43</sup>.

---

43 L.P.H.E. 16/85 , Artículo39.3 : « 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 » .

El presente trabajo ha analizado la técnica constructiva, la policroma y el devenir histórico de la obra, completando un panorama artístico, como es el siglo XIV, con muy pocas obras conservadas de las Vírgenes en la provincia de Salamanca por la información es una fuente primaria para la historia del arte en esta región.

El objetivo final del artículo, más allá de la documentación, es valorar todos los aspectos de una escultura en un marco objetivo durante su restauración y su adaptación a la adoración popular. El valor inmaterial de la escultura asume el de “símbolo” por el hecho de mantener su culto hasta la actualidad. Por ello ha sido necesaria e imprescindible la lectura de la imagen en el esquema visual y la correlación en la correspondencia de policromías para devolver una lectura iconográfica y devocional correcta.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA, S., *Fuensanta, patrona de Murcia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2017.
- AMADOR MARRERO P.F, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Las Palmas de Gran Canaria, Tesis doctoral, 2012.
- AMARO CAVADA, L., “Una revisión a las aportaciones teóricas de Alois Riegl”, *Revista I.N.A.H.*, Nº 5, 2018, p. 286. (Consulta 19/04/2023). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12646>
- ARA GIL, C.J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490- 1510)*, Universidad de Valladolid, 1974.
- ARA GIL, C.J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia.*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1977.
- ÁLVAREZ, A., *Catálogo de imaginería ligera*, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, 2011
- ARIÑO GIL, E., “Modelos de poblamiento rural en la provincia de Salamanca (España) entre la Antigüedad y la Alta Edad Media”, *Zephyrus*, nº59, 2006, pp. 317 -337.
- A.A.V.V. (2004), *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Valladolid, Junta de Castilla y León , 2004.
- A.A.V.V., *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Catálogo de exposición, Mostra al Museo diocesano di Milano, 2008.
- BARRIOS GARCIA, Á.,” Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases



- de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores”, *Studia Historica.Historia Medieval*, nº3, 1985, pp.33-82.
- BERNIS, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen, claves para su fechación”, *A.E.A.*, nº 43, 1970, pp. 193- 218.
- BUTLER, A., *La vida de los Santos Padres, Mártires y otros Santos*, (W. Guinea , Trans.), C.I.John W. Cote, S.A., México D.F., 1964, (Obra original de 1750).
- BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- BRUNEA, P., TORRELLI, M., BARRAL I ALTET, X., *Sculpture, The great art of antiquity* , Taschen America Llc, t. 1, 2006.
- CAMPUZANO RUIZ, E., “Vigen con el niño”, *El Gótico en Cantabria*,., Ed.Estudio, Santander, 1985 (Consulta: 23/02/2023) <http://www.fundego.com/cultural/artcult/escultur/virgen.htm>
- CANAL, J.M., (1962), “Los sermones marianos de Fulberto de Chartres (1028)”, *Recherches de théologie ancienne et médiévale* Vol. 29, 1962, pp. 33-51. (Consulta: 19/04/ 2023). <https://www.jstor.org/stable/26187641>.
- CASTRI, S., “Il "Vesperbild" in cartapesta della collezione Forese: una variante 'povera' delle Pietà eroiche altorenane?”, *Cartapesta e scultura polimaterica*, Editorial Congedo, 2012, pp.37-56.
- CEA GUTIERREZ, A., *Temporalia. El mal vencido. Santos contra Demonios*, Diputación de Salamanca, 2015.
- CEBALLOS, L., (coord.), *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, Ministerio de cultura y Deporte, Madrid, 2017.
- CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE CASTILLA Y LÉON, “Informe de Restauración de los retablos Camino al Calvario, Crucifixion y Santo Entierro , Segovia,” *Proyecto Albayalde*, Archivo del CCRBC. Junta de Castilla y León, 2001, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-del-camino-del-calvario/identificacion> .
- DIESTRO ORTEGA, F., LORENZO ARRIBAS, J., “ Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con el Niño medievales de la provincia de Soria”, *Aproximación a criterios y técnicas de conservación entre Portugal y España*, Ge-conservación,nº 1, 2010, pp. 163-181.
- DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El Escultor Felipe Vigarny (1470- 1542)*, Madrid,Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J. (1999) , “Retablo de las Navas de Tolosa”, *Proyecto Albayalde*, 1999, (Consulta: 10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/re>

tablo-de-las-navas-de-tolosa

- GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de correspondencia de policromías”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuaderno de Sección de Artes plásticas y monumentos*, nº 15, 1996, pag. 365-374
- GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CLXIX, 2001, pag. 645-676.
- LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La Virgen del Rosario del Convento de la Santa Cruz”, *Revista de Humanidades*, nº 27, Universidad de Granada, 2016, pp. 233- 269.
- MURCIA NICOLÁS, F., “Les miracles de Notre Dame de Gautier de Coincy. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besacon”, *Miscelánea Medieval Mariana*, t.XXXVI, 2013, pp. 115- 129.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, L., “Virgen con el Niño”, *Catálogo de Restauraciones del Mueso de las Ferias, (1998-2000)*, Museo de las Ferias, 2000.
- PINHEIRO DA VEIGA, T., *Fastiginia; Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Traducción Narciso Alonso Cortés, Ayuntamiento de Valladolid, 1989, p. 45. (Obra original, 1593).
- VIGNOTE PEÑA, S., *Principales maderas frondosas de España, características, tecnología y aplicaciones*, Monografía (Informe técnico), E.T.S.I. (Montes), 2016, pp. 6 y sig. (Consulta 18/01/2023). <https://oa.upm.es/30638/>
- VILLANUEVA, E., GRACIA MONTERO, G., “Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)” *P.H.* nº29. Publicación trimestral. Año VII, 1999, pp.99- 109.
- VIVANCOS RAMÓN, V., “Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo español del IIC, 2006, pp. 1-16 (Consulta: 12/03/2023). [https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V\\_Vivancos\\_ATyEstructurales.pdf](https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V_Vivancos_ATyEstructurales.pdf).
- RATZINGER, J.A., (2010), “San Bernardo de Claraval , el 'dulce poeta' de la Virgen”, *Liturgia y espiritualidad*, Año 41, nº 7-8, 2010, pp. 381-385.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996
- RETANA ROJANO, R., (2016), *Cofradías del rosario y congregaciones rosarianas en Málaga (siglos XVI- XX)*, Universidad de Málaga, Tesis doctoral
- RICHTER, H.G., DALLWITZ, M.J., “Commercial timbers: descriptions,

- illustrations, identification, and information retrieval. In English, French, German, and Spanish”, Delta-intkey, 9<sup>th</sup> April 2019, (Consulta 18/01/2023). <https://www.delta-intkey.com/wood/index.htm>
- ROMERO MENSAQUE, C.J., “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV – XVI)”, *Hispania Sacra*, nº LXVI, 2014, pp. 243-278
- SAENZ DE BURUAGA, I., “Inmaculada Concepción, nº 238” y “Santa Bárbara nº 239”, *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Junta de Castilla y León. 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.
- TABAR ANITUA, F., “Santa María de la Victoria o Virgen de la Esclavitud”, *Catálogo de la exposición Canciller Ayala : la vajilla de los sultanes Nazaríes*, 2007. pp. 232- 235. (Consulta 10/12/23). <https://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/107/La%20vajilla%20de%20los%20sultanes%20nazaríes.pdf?sequence=3>
- YARZA LUACES, J., “Alejo de Vahía y su escuela: nuevas obras”, *Miscelánea del arte*, 1982, pp. 47- 51.
- YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía*, Quaderns del Museu Frederic Marés, 2001 nº 6.

#### **ARCHIVOS.**

- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, Signatura: 340/22 (Libro de Fábrica , Santibañez de la Sierra )
- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, Signatura: 371/22 (Libro de Fábrica , Valero)
- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, *Inventario de Bienes muebles del Obispado de Salamanca.*
- A.P.M., Archivo Parroquial de Mogarraz.

Alejandra del Barrio Luna

E.S.C.R.B.C. de Valladolid  
<https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>  
sdbluna@hotmail.com

