

## **EL ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES: SU APLICACIÓN EN UNA PIEZA DE ARTES DECORATIVAS**

**Jorge Martínez Montero**

Universidad de León

E-mail [jorge.martinez@unileon.es](mailto:jorge.martinez@unileon.es)

### **RESUMEN**

El estudio histórico-artístico de una obra de arte, incluye los datos más relevantes de su historia material, aquellos que nos van a permitir establecer las coincidencias entre las intervenciones o alteraciones detectadas en la misma, con las descritas en las distintas fuentes documentales. El objeto de la presente ponencia se centra en la aplicación de la investigación histórico-artística como instrumento imprescindible para el conservador-restaurador de bienes culturales, materializada en una propuesta de estudio histórico-artístico aplicada a una pieza de artes decorativas, previa a la intervención, conservación y puesta en valor de la pieza.

### **PALABRAS CLAVE**

Estudio histórico-artístico; informe; conservación; restauración; bienes culturales; artes decorativas.

El profesional de la conservación y la restauración de bienes culturales, debe ser consciente de la naturaleza documental de la obra objeto de intervención. Puesto que cada pieza contiene -individual o colectivamente- una serie de referentes históricos, iconográficos, morfológicos, estilísticos, estéticos y espirituales, el conservador-restaurador debe mostrarse sensible a todos ellos, conocer su naturaleza y dejarse guiar por los mismos en el cumplimiento de su labor.

La cooperación con especialistas del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, constituye un aspecto que cada vez se hace más necesario en los diversos campos de acción de la obra de arte; historiadores del arte, historiadores, peritos, tasadores y documentalistas entre otros, acaban por constituir junto al conservador-restaurador y al químico, un equipo interdisciplinar.

Para favorecer este trabajo, hemos elaborado una propuesta de una serie de fases previas, que conformarán el análisis histórico-artístico de una obra -de obligada inclusión en el pertinente informe de restauración- constituyendo el punto de partida para un caso práctico de arte decorativo: un retablo relicario, procedente del convento de las madres concepcionistas franciscanas de la localidad de Berlanga de Duero en Soria<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo surge como resultado de la experiencia desempeñada como profesor del Departamento de Historia del Arte en la Escuela de Arte y Superior de Conservación de Bienes Culturales de León, con el fin de aunar criterios en relación a la presentación de los informes generados tras las intervenciones de restauración de obras, por los alumnos de las Enseñanzas Artísticas Superiores en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. La obra fue cedida por la Fundación Edades del Hombre para su intervención en el centro.

## **1. FASES DEL ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO**

### **A. DESCRIPCIÓN DEL BIEN CULTURAL**

Comprende un somero análisis tipológico de la obra, así como información de cada una de las partes que la conforman y una breve alusión a la temática de la misma. Incluye una breve ficha técnica, alusiva a aspectos tan relevantes como el título, la tipología, localización, identificación iconográfica y análisis descriptivo, identificación física, y datos histórico-artísticos (autoría, cronología, estilo y escuela de la pieza).

### **B. ORIGEN HISTÓRICO**

Se requiere el rastreo de fuentes bibliográficas y documentales como principales puntos de partida para su elaboración, analizando la procedencia, así como el cometido de su encargo, labor de promoción, ubicación y materialización artística de la pieza. Se hará especial hincapié en reconstruir la historia viva de la obra analizando los diferentes propietarios de la misma hasta su ubicación actual.

### **C. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO**

La iconografía es considerada una disciplina cuyo objeto de estudio se centra en la comprensión de las imágenes, para ello se hace necesario el seguimiento de una metodología basada en el estudio de los niveles iconográfico (contenidos temáticos afines a las figuras o los objetos figurados, poniéndolo en conexión con las fuentes escritas y la tradición cultural) e iconológico (significado intrínseco o dimensión profunda de la obra). Para ello se utilizarán las fuentes o modelos iconográficos de inspiración clásica, bíblica o profana.

### **D. ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO**

Para realizar dicho análisis, se pretenderá describir el aspecto externo de la obra, partiendo del tipo de material, soporte, técnica y procedimientos de ejecución, para continuar con el examen detallado de las formas representadas. Como características básicas a incluir se han de destacar aspectos relacionados con la composición, la perspectiva, el estudio de la luz y el color. En relación al estilo o corriente artística a la que pertenezca, se tendrá en cuenta el contexto en el que se realiza la obra, extrapolando las circunstancias histórico-artísticas en que se gestó. Finalmente, partiendo del análisis iconográfico, se incluirá el estudio comparativo con otras obras de la misma autoría, círculo, corriente o época en que se encuadre la obra.

### **E. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD**

La importancia de establecer los diferentes cambios de ubicación que ha sufrido la pieza, será un aspecto condicionante para conocer de primera mano las posibles alteraciones o modificaciones acaecidas. Para ello y en la medida de lo posible, será de obligado cumplimiento documentar tales cambios.

### **F. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS**

La existencia de intervenciones previas en la obra, serán recogidas y documentadas en este apartado, incidiendo en el acierto o desacierto de las mismas.

### **G. EXPOSICIONES**

Se hará constar su actual ubicación o depósito, analizando si la obra ha estado en exposiciones -motivación de su presencia en ellas- así como las condiciones sufridas durante sus traslados o estancias.

## 2. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO DE UNA PIEZA DE ARTES DECORATIVAS: EL RETABLO RELICARIO DE DOÑA ANA DE SOTOMAYOR, CAMARERA DE LA DUQUESA DE BERLANGA DE DUERO

### A. DESCRIPCIÓN DEL BIEN CULTURAL

La obra a analizar se adscribe a la tipología de relicario cerrado por dos puertas abatibles que conforman un armario, cuyo interior alberga un micro retablo compuesto por un banco o predela con relieves hagiográficos y una impresión mariana, una parrilla de cincuenta tecas en las que se insertan las correspondientes reliquias, un friso de reminiscencias clásicas y un tímpano partido como remate.

La temática principal se centra en imágenes alusivas a la anunciación en las puertas exteriores, sobre los anagramas de la Virgen y de Cristo, representándose en la parte interior un retrato de Santa María y otro de cuerpo entero de San José y el niño Jesús, en torno a los que se encastran un total de diez reliquias más por cada una. La figura de Cristo se ubica en el centro del relicario, a la vez que una escultura de pequeñas dimensiones preside la misma como remate.

#### FICHA TÉCNICA

##### 1. TÍTULO

Retablo relicario.

##### 2. TIPOLOGÍA

Arquitectura lignaria.

##### 3. LOCALIZACIÓN

3.1. Provincia: Soria.

3.2. Municipio: Berlanga de Duero.

3.3. Inmueble: convento.

3.4. Ubicación: capilla.

3.5. Propietario: convento de la Purísima Concepción, Madres Concepcionistas Franciscanas de Berlanga de Duero, Soria.

3.6. Demandante del estudio: Fundación Edades del Hombre. Monasterio Santa María de Valbuena. San Bernardo, Valbuena de Duero, Valladolid (España) 47359.

##### 4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA / ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Armario relicario cerrado por dos puertas abatibles, cuyo interior alberga un micro retablo compuesto por un banco o predela con relieves hagiográficos y una impresión mariana, una parrilla de cincuenta tecas en las que se insertan las correspondientes reliquias, un friso de reminiscencias clásicas y un tímpano partido como remate.

Su programa iconográfico se centra en imágenes alusivas a la anunciación en las puertas exteriores, bajo los anagramas de la Virgen y de Cristo, representándose en la parte interior un retrato de Santa María y otro de cuerpo entero de San José y el niño, en torno a los que se encastran un total de diez reliquias más por cada una.

La figura de Dios Padre preside el centro del relicario, junto a una escultura de pequeñas dimensiones, relacionada con la donante de la obra, aparece ubicada en el remate del mismo.

## 5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA

5.1. Materiales y técnica: madera tallada, dorada, estofada y policromada.

5.2. Dimensiones: 119 x 83,9 x 15,5 cm.

5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:

- Firma “Doña Ana de Sotomayor” en el reverso de la lámina de cobre de Cristo, ubicada en la parte central del retablo relicario.

- Anagramas “IHS” y “MAR” en las puertas exteriores.

- Oración “ECCE ANCILLA DOM(INI)” en la escena de la anunciación.

## 6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS

6.1. Autor/es: desconocido.

6.2. Cronología: h. 1578.

6.3. Estilo: renacimiento clasicista.

## B. ORIGEN HISTÓRICO

La pieza que nos ocupa procede del convento de la purísima concepción, adscrita a las madres concepcionistas franciscanas de la localidad de Berlanga de Duero, en Soria; congregación fundada el 21 de junio de 1547 por doña Juana Enríquez de Ribera y Portocarrero, segunda mujer de don Juan Sánchez de Velasco y Tovar (1529-1540) I marqués de Berlanga de Duero<sup>2</sup>. Villa ducal que había experimentado desde principios del siglo XVI un intenso proceso de transformación, pasando de ser una villa medieval a una ciudad renacentista, todo ello bajo el poder de la familia Fernández de Velasco<sup>3</sup>.

El linaje de los Fernández de Velasco está ampliamente emparentado con la realeza desde el siglo XIV, cuando Enrique II les entrega la villa de Medina de Pomar, comenzando así su dominio territorial, atesorando posesiones en Burgos, Logroño, Palencia y Álava. En el siglo XVI, la renovación de Berlanga de Duero viene de la mano de los condestables de Castilla, auténticos promotores de la construcción del Palacio Ducal y de la remodelación de la Colegiata de Santa María, ambos proyectados por el arquitecto Juan de Rasines<sup>4</sup>.

Doña Juana Enríquez de Rivera, como fundadora, ejercía una gran capacidad de decisión sobre la congregación, llegando incluso a influir en la elección de la madre superiora. Una orden en la que llegaron a ordenarse numerosas damas de la nobleza y realeza castellana, como el caso de su hija doña Bernardina de Tovar, que ingresó al convento a la edad de diez años.

Será su hermano, don Íñigo Fernández de Velasco y Enríquez (1540-1585), condestable de Castilla y II marqués de Berlanga, casado en primeras nupcias con doña María Girón y en segundas, con doña Ana Ángela de Guzmán y Aragón, quien lleve a cabo un apoyo promocional en el convento a través de donaciones a la orden. Fruto de este matrimonio nacen don Pedro Sánchez de Tovar y Velasco (1585-) III marqués de Berlanga, quien fallece sin descendientes; don Juan Fernández de Velasco Tovar y Guzmán (1550-1613), IV marqués de Berlanga, doña Juliana Fernández de Velasco y

<sup>2</sup> El papa Paulo III concede bula pontificia el 15 de octubre de 1542, para llevar a cabo su fundación.

<sup>3</sup> Esther ALEGRE CARBAJAL. “Prestigio, ciudad y territorio. El papel de Berlanga de Duero dentro de la estructura de poder de los Velasco, duques de Frías”, *Tiempos modernos*, vol. 6, nº 18, 2009, pp. 1-21.

<sup>4</sup> Begoña ALONSO RUIZ. *Arquitectura tardogótica en Castilla: Los Rasines*, Santander: Universidad de Cantabria, 2003, pp. 195-213.

Aragón, y doña Isabel Fernández de Velasco y Aragón, ambas monjas profesas del convento.

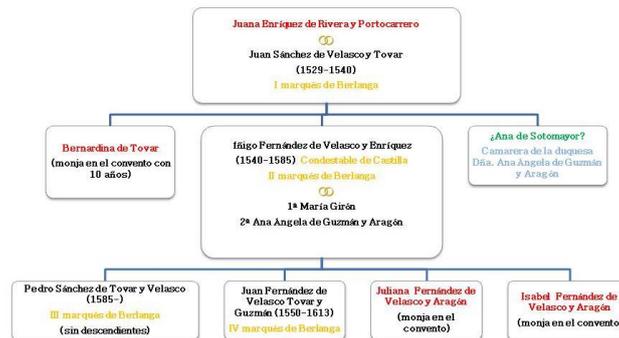


Fig. 1. Genealogía de los marqueses de Berlanga de Duero. Obra del autor.

Su segunda esposa, doña Ana Ángela de Guzmán y Aragón, será el nexo de unión con la protagonista de la ejecución material del relicario, doña Ana de Sotomayor, camarera de la duquesa y esposa de don Martín Ladrón de Garibay. La casa de Garibay entronca sus orígenes en la figura de doña Juana de Garibay, señora de la casa y fundadora del vínculo y mayorazgo de ella en el año 1569. Contrajo matrimonio con Francisco Ibáñez de Alvis, natural de Oñate, y murió sin sucesión en 1583; le heredó su sobrina doña Ana María de Garibay, hija única de don Martín Ladrón de Garibay y doña Ana de Sotomayor, el cual, don Martín Ladrón, fue, a su vez, hijo natural de don Ladrón de Garibay<sup>5</sup>.

Pocos años gozó de su herencia doña Ana María, pues falleció en 1586, a los 18 años de edad, sin sucesión ni haberse casado; al extinguirse con ella el tronco de Garibay, pasando esta casa con su vínculo y mayorazgo a la rama de Galarza.

Como promotora del relicario, doña Ana de Sotomayor, camarera de la duquesa de Berlanga de Duero, relacionada con la Casa de Velasco y Tovar, lo encargaría a un artista foráneo de primera magnitud, muy probablemente y con motivo de la muerte de su marido, don Martín Ladrón de Garibay en 1578, para ensalzar la figura de la heredera, doña Ana María de Garibay de 10 años (1568-1586), heredera universal y sucesora de la Casa de Garibay desde 1583 hasta 1586.

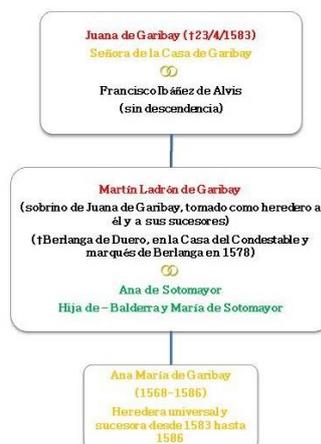


Fig. 2. Genealogía de la Casa de Garibay. Obra del autor.

<sup>5</sup> José DE AIZQUIBEL; Juan Antonio MOGUEL; Esteban DE GARIBAY Y ZAMALLOA. “Memorias de Garibay” en *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que Real Academia de la Historia*, t. 7, Madrid, 1854, pp. 13-18.

Es por ello que, nos encontramos ante una obra concebida para ensalzar la figura de doña Ana María de Garibay, heredera universal y sucesora de la Casa de Garibay, por parte de doña Ana de Sotomayor, su madre, promotora e impulsora del relicario, quien aprovechando su posición social como camarera de la duquesa de Berlanga de Duero, encargó la obra a los mismos maestros que trabajaron en otro de los relicarios que los duques encargaron para el convento de las Concepcionistas Franciscanas, entendido como el lugar de devoción y retiro de los condestables de Castilla y sus descendientes. Ambas obras perseguirían perpetuar el linaje de dos casas nobiliarias de fines del Renacimiento en España; la Casa de los Velasco-Tovar y la Casa de los Garibay.



Fig. 3. Conjunto de relicarios del convento de la Purísima Concepción de Berlanga de Duero, Soria.

Formando parte de las dependencias del convento, articulado en estancias de clausura, una amplia huerta e iglesia conventual, destaca una capilla junto a la misma, en la que se custodiaba dicho relicario<sup>6</sup>.

### C. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La iconografía de todo el conjunto presenta concordancia entre sí, las partes que la integran son de carácter religioso, a excepción de la escultura de pequeñas dimensiones que remata el relicario.

Este tipo de obras, en algunas ocasiones han hecho referencia a las reliquias que los contienen mediante la representación de ese santo, aunque no es nuestro caso, porque contiene reliquias de santos y santas, si bien destacamos las imágenes de San Francisco de Asís y de Cristo, ya que ambos aparecen representados en el relicario y tenemos constancia de sus reliquias.

Los retablos relicarios se concibieron para aumentar el número de feligreses, es decir adquirir un carácter devocional, en este caso, existen tres tipos de representaciones: la anunciación, representada como símbolo de pureza virginal, en estrecha relación con la ideología de las madres concepcionistas, que creían en la castidad de la Virgen. Por otro lado, aparecen imágenes devocionales de la Virgen, San José con el niño y Cristo, considerados pilares sobre los que se construye la iglesia, representados sin formar una escena, por lo que la propia imagen era el símbolo de oración y ejemplo; y, por otro lado, las propias reliquias, que representan la iglesia militante, ejemplos a seguir, mediante restos de mártires, santos y santas, relacionados

<sup>6</sup> Uno de los aspectos ornamentales más relevantes del convento, es el tímpano románico policromado de piedra arenisca, que da acceso a la Iglesia, donde se representa la figura del pantocrátor, rodeado de cuatro ángeles que portan los símbolos de los cuatro evangelistas, y a ambos lados se disponen las figuras de la Virgen y el arcángel San Miguel, siendo una representación muy similar a la del tímpano de Santo Domingo de Soria.

con la fe y el sacrificio por la iglesia.

Los lienzos del exterior de las puertas, representan la escena de la anunciación en el interior de una estancia acomodada, donde la Virgen se ve sorprendida por el arcángel San Gabriel. La secuencia se basa en siguiente relato del Evangelio de Lucas: “...y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres. Mas ella, cuando le vio, se turbó de sus palabras, y pensaba qué salutación fuese esta. Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia cerca de Dios. Y he aquí, concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre JESÚS... el ángel, le dijo: el Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del altísimo te cubrirá con su sombra; por lo cual también el Santo Ser que nacerá, será llamado Hijo de Dios” (Lc 1:28-38).

El diálogo entre ambos queda reflejado en una inscripción latina, “ECCE ANCILLA DOMI” (he aquí la esclava del señor), remarcando la aceptación por parte de María de su destino como madre del hijo de Dios.

La escena cuenta con un referente directo en la obra del pintor Alessandro Allori (1525-1607), cuyo éxito a nivel europeo fue tal que encontramos múltiples representaciones muy similares en uno de los retablos colaterales del Hospital Simón Ruiz Embito de Medina del Campo, actualmente en el Museo de las Ferias de la misma localidad, otra en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial de Madrid o en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



Fig. 4. Comparativa de la anunciación que aparece en el exterior del retablo relicario y la obra de Alessandro Allori, copia dell'annunciazione della annunziata di firenze, 1590-1610. Museo Masaccio, Reggello.

En cuanto a la placa de la virgen que aparece en la puerta interior derecha, alude a un retrato de pequeño formato de Santa María, prototipo de “Verónica Mariana”. Representada en un primer plano como protagonista de la imagen, no presenta referencia espacial alguna en los fondos, por lo que se convierte en una imagen plenamente devocional, reforzada por unos haces solares a modo de nimbo dorado. El manto que lleva es de color azul, símbolo de piedad y virginidad de María, junto a la toca blanca bajo él, que refuerza la idea de pureza, ejemplo de virtud, humildad y sacrificio.

La pintura, ubicada en la puerta interior izquierda, representa la imagen de San José portando de la mano al niño Jesús, en su papel de padre y guía durante la infancia, mientras que en su mano izquierda porta la vara, como referencia a su condición de artesano carpintero. El niño aparece con nimbo, para señalar su condición divina, y

portando una cruz de madera. Se trata de una escena naturalista, reduciendo los símbolos religiosos y centrándose en la imagen de padre e hijo, contando como marco con un paisaje que sirve como mero escenario.

En la puerta exterior derecha, bajo el lienzo con la representación del arcángel, se representa el monograma del nombre de Jesucristo “IHS” (abreviatura de la expresión latina *IesHuS*, “*Iesus Hominum Salvator*”, Jesús salvador de los hombres.) bajo una pequeña cruz, símbolo del martirio, dentro de un círculo en forma de sol, como probable alusión a la sagrada forma de la eucaristía. El monograma IHS aparece en los primeros siglos de nuestra era, a partir del nombre griego de Jesús *Ἰησοῦς* (en mayúsculas *ΙΗΣΟΥΣ*), del que procedería la abreviatura *ΙΗΣ*, siendo sustituida la sigma final por la S, pero permaneciendo la letra griega, por su similitud con la H latina.

En la puerta exterior izquierda, bajo el lienzo de la representación de la Virgen María, aparece el monograma de la Virgen María “MAR” (abreviatura de la expresión latina *Maria*), a partir del nombre griego *Μαριάμ*, dentro de un círculo rodeado de rayos solares que en ambos casos pudiera simbolizar la Sagrada Forma, símbolo de la divinidad y lo iluminado.

En el banco del retablo se disponen cuatro placas en relieve de bronce, con las representaciones de imágenes marianas y diferentes Santos, inspiradas todas ellas en obras maestras de la pintura o la escultura, muchas veces transmitidas a través de estampas.

La primera imagen de la derecha es la de la Inmaculada Concepción, símbolo del dogma Concepcionista, cuya representación viene a reforzar la posibilidad de que los monogramas de las puertas puedan hacer referencia a las órdenes jesuíticas y concepcionistas. Se trata de la Virgen sobre una media luna, en una mandorla, rodeada por un coro de ángeles y coronada con estrellas, entendida como un símbolo de origen mitológico que hacía referencia a la virginidad de la diosa griega Diana y que el cristianismo lo toma como símbolo de la pureza de la Virgen.

La segunda, alusiva a la imagen de San Juan Bautista, aparece cobijada por la inscripción “NON SUR EXIT MAIOR”, extraída del Evangelio de San Lucas, 7:28. Va vestido con una piel de carnero, con el cordero sobre un libro en la mano izquierda y una vara en cuyo extremo del bastón aparece una filacteria, en la que solía figurar: ECCE AGNUS DEI, He aquí el cordero de Dios.

La tercera, constituye una excepción en el conjunto, ya que, al perderse la placa broncea original, presenta una imagen impresa, en la que figura la Virgen con el niño en sus brazos, enmarcada por una cenefa decorada con elementos vegetales y formas que simulan engastes de pedrería, sobre una cartela en la que reza: “QVAM PULCHRA ES AMICA MEA, QVAM PULCHRA ES” (cuán bella es, amiga mía, cuán bella es). Tres atributos definen esta iconografía, el libro de los evangelios que sostiene el Niño con su mano izquierda y la cruz y la estrella que ornán el manto de la Virgen.

Esta pintura sobre papel, es una de las numerosas copias del famoso icono de María “*Salus Populi Romani*” que se conserva en la capilla Paulina de la basílica de Santa María la Mayor de Roma, mandada construir para albergar esta imagen por el papa Pablo V en 1605 y que los investigadores datan de fines del siglo X.



Fig. 5. Comparativa de la pintura sobre papel del retablo relicario y el icono de María "Salus Populi Romani", capilla Paulina de la basílica de Santa María la Mayor, Roma.

La cuarta, representa la imagen de San Antonio de Padua, como joven imberbe vestido con el hábito franciscano, ceñido con cordón y con ancha tonsura monacal. Uno de sus atributos más comunes es la presencia del libro abierto, en este caso en un segundo plano, a su derecha. Con la mano izquierda porta un libro en el que está sentado el niño Jesús y en la derecha el crucifijo, símbolo de la pasión. A su izquierda aparece una calavera, símbolo de la vanitas, y en el suelo, junto a él, un látigo con el que se infligiría su martirio.

La quinta y última es la de San Francisco de Asís, como fundador de la orden franciscana. Viste el hábito de la orden, con capuchón largo y cordón nudoso ceñido, barba corta y ancha tonsura monacal. Su atributo personal son las cinco llagas impresas en los pies, manos y el costado, sin embargo, aparece representado en este caso, arrodillado y rezando delante de un calvario, a cuyos pies se dispone de nuevo la calavera como símbolo de la vanitas y un libro de oración abierto sobre la roca, como si el tiempo se hubiese suspendido en un momento místico durante la oración. Junto al libro, y sobre la roca, de nuevo el látigo para fustigarse en señal de penitencia.

Este tipo de placas, contaron con una gran difusión en el Renacimiento, realizándose numerosas copias de las mismas, con el fin de favorecer la irradiación de modelos iconográficos de santos prototípicos de la fe católica, como el caso del santo titular de la orden franciscana.



Fig. 6. Representación de San Francisco de Asís en el retablo relicario y una placa del mismo santo de finales del siglo XVI. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

La imagen central de todo el conjunto que aparece inserta en el centro de la parrilla, es la de Cristo con la bola del mundo entre sus manos. Una representación que queda asociada a la frase “Ego sum lux mundi”, de la biblia Vulgata, de larga tradición en la historia del arte, en la que en este tipo de representaciones relacionan a Cristo con su papel redentor de la humanidad.

En el reverso aparece la firma de “Doña Ana de Sotomayor”, pieza principal en el encargo de la obra, quien como camarera de la duquesa de Berlanga y esposa de don Martín Ladrón de Garibay, mandaría su ejecución. Una obra que ensalzaría la figura de su hija, doña Ana María de Garibay, materializada en la representación de una pequeña niña en la cúspide del retablo, sentada en un sillón y vestida con un faldellín brocado hasta el cuello. Su principal función sería la de aparecer en la obra, a modo de exvoto, con el fin de pedir por la salud de la representada, como heredera universal y sucesora de la Casa de Garibay.

Este tipo de imágenes las encontramos en numerosos retratos de niños e infantes españoles de finales del siglo XVI e inicios del XVII, tal es el caso del retrato de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela por la pintora Sofonisba Anguissola en el año 1570 o en el retrato doble del pintor Alfonso Sánchez Coello, fechado hacia 1575.



Fig. 7. Escultura de Ana María de Garibay en el ático del retablo relicario.



Fig. 8. Retrato de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela por la pintora Sofonisba Anguissola, 1570. Palacio de Buckingham, Londres.

#### D. ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO

Históricamente el relicario se convirtió en un elemento fundamental del culto religioso, respondiendo su uso durante la Edad Media a prácticas devocionales y convirtiéndose tras el Concilio de Trento (1545-1563) en una parte importante del culto cristiano.

Su diseño fue evolucionando con el paso del tiempo, acorde a las corrientes estilísticas imperantes en cada momento, presentando, en el caso de los armarios con reliquias, dos tipologías distintas: en una de ellas el interior se divide en varios cuerpos y encasamientos, adoptando diversas formas, mientras que el segundo tipo, está constituido por estantes, dentro de los cuales se colocan los distintos relicarios.

Este tipo de piezas devocionales, más pequeñas y con un carácter más íntimo, permanecían cerradas y eran abiertas cuando se iba a proceder al rezo, sirviendo además de guía en el camino espiritual del fiel, ya que las reliquias y representaciones que encontramos se corresponden fundamentalmente con Santos y Santas.

Estilísticamente presenta formas clasicistas “a lo romano”, propio de los retablos romanistas de finales del siglo XVI, y su ornamentación queda reducida a la mínima expresión, predominando las formas claras y puras, concentradas en motivos vegetales de las pilastras, el friso y el frontón, así como añadidos a base de estrellas en la hornacina superior y el fondo del armario.

Un claro referente lo encontramos en una de las ilustraciones del Libro IV del tratadista italiano Sebastiano Serlio, cuya edición príncipes fue impresa en Venecia en 1537 y cuya revisión de la edición castellana fue realizada por Francisco de Villalpando (Toledo, 1552).

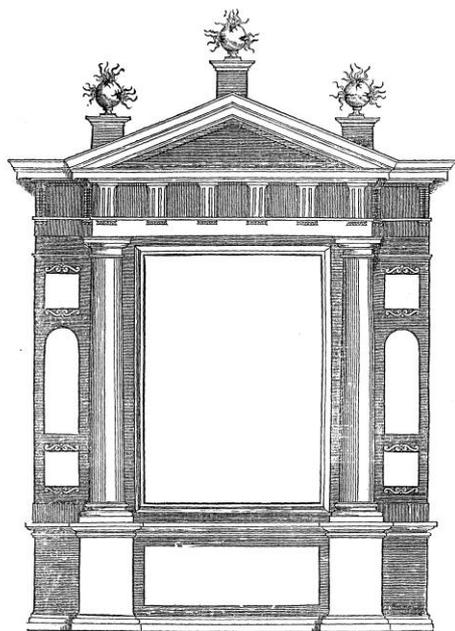


Fig. 9. “De la orden dórica”. *IV Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio. Imagen XXX. Revisión de Francisco de Villalpando y edición de Iván de Ayala. Toledo, 1552.



Fig. 10. Retablo relicario de doña Ana de Sotomayor, h. 1578.

Estructuralmente está formado por dos piezas independientes: la caja del armario y el propio retablo relicario. La caja de armario está realizada en madera de pino rojo, presentando diversas policromías con técnicas de dorado y óleos, cuyas medidas son 119,5 cm de alto, 83,8 de ancho y 14,5 de profundidad.

La estructura de madera del cajón está compuesta de tablas unidas por cola de milano, mientras que el tablero del fondo se une mediante espigas de madera.

La caja presenta en su interior un temple azulado muy pobre en aglutinante, sin preparación, y sobre él se encuentran adheridas de manera inadecuada, una serie de estrellas doradas realizadas en papel.

El reverso de la caja de armario presenta la madera vista. Los laterales, así como el anverso de las puertas se han decorado con un marmoleado sobre capa de preparación de sulfato cálcico, y pintura al óleo, una técnica grasa realizada a base de pigmentos de tonalidades verdosas aglutinados con aceite. Estas áreas presentan una capa de protección gruesa a base de goma laca y barnices.

Se cierra con dos puertas, en cuyo anverso se encuentra claveteado un lienzo, realizado al óleo, dividido en dos partes y enmarcado en todo su perímetro por unas molduras de madera doradas. El anverso original de las puertas presenta el mismo marmoleado de la caja del armario, y en el centro de las mismas los anagramas de Cristo y de la Virgen, también realizados al óleo.

Las puertas se unen a la caja del armario mediante unas bisagras en la parte inferior; y unos herrajes metálicos tanto en la inferior como en la superior. Éstas en su origen estaban unidas a la caja mediante anclajes metálicos, aunque posteriormente se sustituyó uno de ellos, añadiéndose una bisagra.

Como detalle ornamental, en la zona inferior de la puerta izquierda, se localiza decoración vegetal y la figura de un ave muy estilizada.

Tales puertas están realizadas, cada una de ellas, por una tabla de madera de pino rojo, en cuya parte interna prácticamente toda la superficie se ha decorado a través de la técnica del estofado. Dicha técnica se ha elaborado mediante varias capas de preparación a base de sulfato cálcico, agua y cola de conejo, aplicada en sucesivas y finas capas. Sobre esta preparación se aplicó bol rojo, el dorado al agua y por último un temple magro de color verde. Para llevar a cabo la decoración del estofado, se utilizó un elemento de punta roma que marcaba las líneas ornamentales, para a continuación eliminar el sobrante de temple, de hecho, ha quedado constancia de dichas marcas.

En el interior de cada una de ellas, se han realizado diez encasillamientos que presentan un temple pobre en aglutinante a base de minio, sobre capa de preparación de yeso, para albergar las veinte reliquias. La puerta derecha presenta una pintura sobre cobre con la imagen de la Santa María y la izquierda una pintura sobre tabla, con la de San José y el Niño, ambas enmarcadas por una moldura dorada.

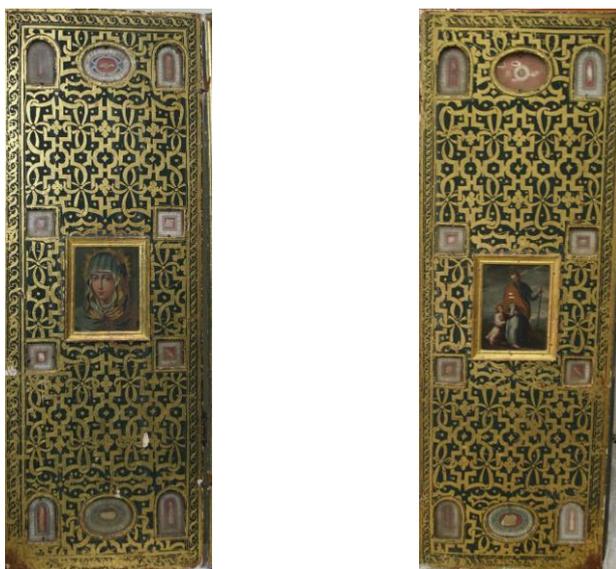


Fig. 11. Puertas interiores (derecha e izquierda) del retablo relicario.



Fig. 12. Virgen María, óleo sobre cobre.

La representación de la Virgen María está hecha en óleo sobre una lámina de cobre de 17,7 cm de alto por 13,4 cm de ancho. Esta pintura no presenta capa de preparación y está realizada al óleo, es decir, mezcla de los pigmentos con un aglutinante a base de aceites, normalmente de origen vegetal.

Está realizada con una gran maestría sobre un fondo verde, el manto en tonos azules y amarillo de Nápoles, mostrándonos un rostro de la Virgen con gran preciosismo y detalles, a través de unas carnaciones de gran calidad. En cuanto a la capa de protección se han empleado distintos barnices, de los que diferenciamos uno para el área del rostro, y otros para la toca de la Virgen y el resto de la obra.

La imagen alude a la representación de la Virgen como “verónica mariana” y cuenta con una clara similitud con otra que aparece en el retablo relicario de San Francisco, de finales del siglo XVI, contemporáneo a éste y ubicado en la misma capilla del convento<sup>7</sup>.



Fig. 13. Retrato de Santa María, del retablo relicario de San Francisco.

Esta tipología presenta la imagen mariana como ejemplo de virtudes, cuyo atuendo a base de tonos azules y blancos, refleja el valor de la virginidad, acentuado ornamentalmente con la presencia de un lujoso broche.

Los pliegues del hábito se disponen de forma natural, dejando entrever el reflejo de la luz en el lateral izquierdo del tejido, en consonancia con los haces de luz que emanan de la aureola.

Las carnaciones de los pómulos y los labios, enfatizan un mayor naturalismo y una sensación de candidez propia de estos momentos, mientras que de la mirada emana un sentimiento de piedad y serenidad que acaba por transmitir al fiel.

Ambas imágenes, si bien pudieron salir de una misma mano, suponen un prototipo común para dos de los relicarios conservados en el convento, aunque el que nos ocupa es de mejor calidad estética.



Fig. 14. San José y el niño Jesús, óleo sobre madera.

La representación de San José y el Niño, está realizada mediante dos tablas de madera unidas a unión viva, que conforman un único panel de 18,7 cm de alto por 13,7 cm de ancho. Esta pintura está ejecutada al óleo sobre una capa de preparación blanca a base de sulfato cálcico, que se puede observar a través de alguna laguna presente en el manto de San José. También se puede observar un fondo oscuro, probablemente perteneciente a la tabla, a través del celaje en el área superior izquierda del paisaje que actúa como fondo de la composición. Toda la superficie se encuentra protegida a través de barnices.

Esta imagen, representa la relación paterno filial como imagen de “exempla” cristiano, en la que San José, retratado con barba y nimbo sobre su cabeza, aparece siguiendo con su mirada al niño, al que agarra con su mano derecha en señal de protección, mientras se apoya con la izquierda en una vara. El niño porta en su mano una cruz como preludio de la pasión, mientras mira en señal de admiración y respeto a su padre.

Esta obra es de una factura diferente a la descrita anteriormente, por lo que posiblemente fuese ejecutada por otro maestro.



Fig. 15. Cristo, óleo sobre cobre.

La imagen principal con las que se completa el relicario es la situada en el centro de la parrilla, donde se representa la imagen de Cristo con la bola del mundo. Una obra realizada al óleo sobre una lámina de cobre de 22,7 cm

de alto por 17 cm de ancho, que no presenta capa de preparación, mientras que el óleo, así como la decoración dorada sobre la cabeza, se realiza directamente sobre la lámina

<sup>7</sup> Mariano CASAS HERNÁNDEZ. “Retablo relicario”, en *Paisaje interior. Las Edades del Hombre*, Soria, 2009, pp. 366-369.

de cobre.

Cristo, con la bola del mundo entre sus manos, representa la imagen de la salvación y la redención de los fieles a través de su veneración. Representado como un joven barbado en un interior, sobre cortinaje verde, vestido con manto azul y saya rosa, junto a una aureola que emana de su cabeza, símbolo de la redención.

En la zona central y superior de la obra encontramos un orificio, evidencia que nos podría indicar que habría formado parte de otra obra. Presenta una capa de protección realizada a base de diferentes capas de barnices, que han actuado de manera diferente en distintas partes de la obra, como por ejemplo en el manto o en los ojos, donde el barniz ha sido absorbido por la capa pictórica.

En el reverso de la lámina, aparece la firma de doña Ana de Sotomayor y está hecha con tinta ferrogálica, compuesta por ácido tánico, sal de hierro o de vitriolo, goma arábica y agua, actuando de mordiente.



Fig. 16. "Doña Ana de Sotomayor" firma en el reverso de la lámina de cobre.

En el exterior de las puertas del relicario se disponen dos lienzos, cuyo origen sería una única obra que se muestra dividida en dos para adaptarla a las puertas. Representa el pasaje de la anunciación, de manera que cada uno de los personajes, la Virgen y el arcángel San Gabriel cubren cada una de las puertas.

Como soporte de estos lienzos nos encontramos un tejido realizado con lino, con una trama tupida. El ligamento, de trama cerrada, está realizado con la técnica del tafetán, es decir, a través del entrecruzamiento alternativo de un hilo de urdimbre y otro de trama, lo que nos presenta un tejido con dos caras iguales.

El lino, en origen utilizado para este soporte, es una planta de la familia de las lináceas cuyas fibras textiles se obtienen por maceración del tallo y están constituidas, casi en su totalidad, por celulosa. En todo el soporte, y sobretodo en su perímetro, no observamos los orillos del tejido, por lo que apreciamos que han sido recortados para su adaptación a las puertas.

La capa de preparación de ambos lienzos, se ha aplicado iniciando con una capa impermeabilizante a base de cola de conejo para sellar los poros del tejido y así obtener una superficie lisa. Esta capa no se ha aplicado de manera correcta en toda la superficie, ya que en algunas zonas podemos observar por el reverso que la capa de preparación ha traspasado el soporte.

La capa de preparación está realizada con una técnica a base de sulfato cálcico con cola de conejo, agua, y algún pigmento que le aporta una tonalidad oscura, aplicada en sucesivas y finas capas. Una vez finalizada, se lijó para facilitar la adhesión de la pintura al soporte y unificar el aspecto de las superficies. Aunque era habitual la elaboración mediante cargas de sulfato, blancas y espesas, en este caso nos encontramos una preparación coloreada, al estilo de los países meridionales de Europa. Esto se debería a la necesidad del autor, de cumplir una unción estética que contribuyese al juego del claro-oscuro, minimizando de algún modo el efecto de la polimerización que

vuelve más transparente el óleo<sup>8</sup>.

Sobre la capa de preparación se llevaría a cabo el dibujo de las figuras realizadas a través de carboncillo, con precisión y minuciosidad. Este hecho lo confirmamos porque en el reverso de estos lienzos observamos dos dibujos a carboncillo que representan un busto desnudo de un hombre y un niño. Se tratarían de dos estudios anatómicos realizados por el autor sobre este soporte, como mero ejercicio de representación gráfica en los que aparecen un hombre en actitud de penitencia que podría aludir a la representación de un santo o personaje religioso ante su martirio y el cuerpo de un niño arrodillado, vestido con una gola, en actitud observadora.

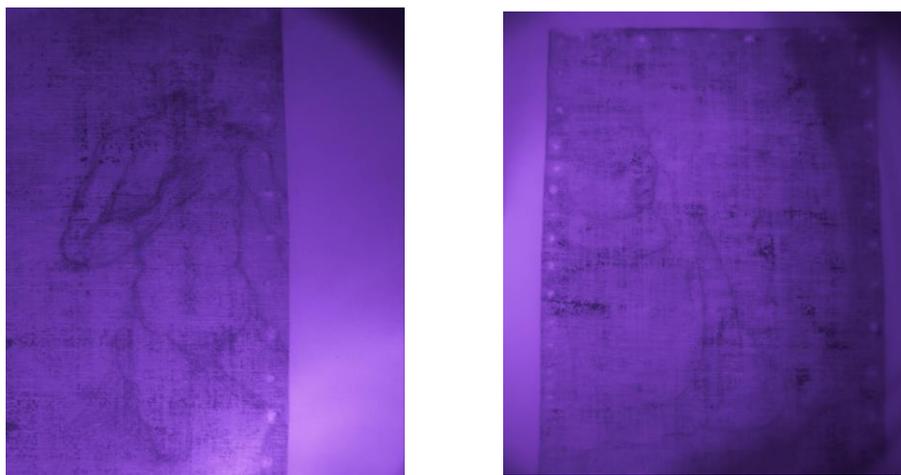


Fig. 17. Vistas ultravioletas de las figuras del penitente y el niño arrodillado aparecidas en el reverso de los lienzos del retablo relicario.

También se realizan con exactitud los dibujos de los nimbos ayudándose de un compás, cuyo orificio de apoyo encontramos en la frente de la Virgen y del Arcángel Gabriel.

La técnica utilizada es de nuevo el óleo, es decir, mezcla de los pigmentos con un aglutinante a base de aceites secantes, generalmente de linaza, nueces o adormidera. Los pigmentos utilizados son tierras verdes y marrones, con una factura digna de una escena religiosa desarrollada en el interior de una estancia acomodada, donde la Virgen, nimbada y en actitud obediente, aparece sentada, ricamente ataviada con un manto forrado de armiño y el arcángel San Gabriel, rodeado de rayos dorados y coronado con nimbo, irrumpe con el anuncio. Mientras que en la esquina superior derecha del lienzo aparece una paloma, símbolo del Espíritu Santo, entre nubes llenas de luz.

El dorado de los lienzos se encuentra únicamente en la zona de los nimbos, para el que se aplicó una cama de asiento muy fina, al tratarse de un dorado sobre lienzo, a través de bol. En este caso el bol es una arcilla muy fina de color rojo por el óxido de hierro, que se aglutina con cola animal y se hace visible en algunas áreas por el desgaste de las láminas metálicas. Seguidamente se han adherido finas láminas de oro, sobre las cuales se aplicó la decoración de los nimbos con pintura al óleo, en este caso en un tono tierra oscura.

La capa de protección que poseen ambos lienzos está constituida a base de sucesivas manos de barnices, que en principio dotarían a la obra de brillo y preservaría

<sup>8</sup> Ana CALVO. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Ed. Serbal, Barcelona, 1997. Relaciona la coloración intencionada de las preparaciones con un sentido estético, buscando efectos de la pintura, sobretodo para las que se realizaban en tonalidades rojas durante el siglo XVII.

de diversos agentes de deterioro, pero que como veremos en el estado de conservación actualmente no estaban en buen estado.

En el perímetro de los lienzos y a modo de ajuste y decoración de las puertas nos encontramos unas molduras de madera de pino policromadas en dorado sin preparación, es decir, colocado directamente sobre el soporte, posiblemente a través de una cola animal.

Dentro de cada teca de las puertas se sitúan diez reliquias que se encuentran sobre un soporte de documento gráfico, adherido a base de colas, directamente sobre la madera. Se trata de una serie de papeles, cartones, e incluso naipes, pegados y prensados con cola animal, a modo de “papelote”, con una última capa de papel o pergamino en la que encontramos la decoración.

Como particularidad de los fragmentos utilizados como envoltorio de las reliquias, destaca el hecho de recoger en ellos cuentas de gastos de la comunidad, cartas, contratos de obras, relaciones de rentas del convento, inventarios de alhajas de nuestra señora y de joyas existentes en la sacristía, memorias de los objetos personales y donaciones dejadas por las hermanas de la congregación. Fueron realizados entre 1619 y 1682, siendo mayordomos de la comunidad personalidades como Hernando García de Cándamo o Sebastián Ruiz de Villegas y madres abadesas como Magdalena de la Peña, Magdalena Martínez de Mendoza, Úrsula de Ribas, Francisca de Carbajal, Ana Rodero y Mendoza, Ana María Velázquez o María de Fuenmayor. Constituyen por tanto un testimonio inédito de la historia “viva” de la pieza y por ende del propio convento, del que no conservamos documentación alguna, perteneciente a este momento.

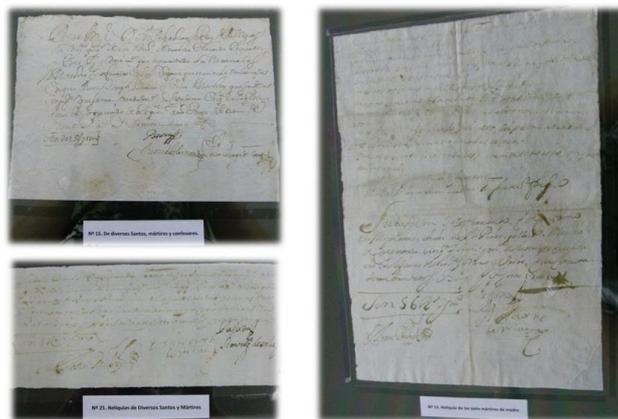


Fig. 18. Fragmentos utilizados para envolver las reliquias del retablo relicario alusivos a contratos de obras de la comunidad.

Cada reliquia, presenta una decoración con una cartela a modo de marco realizada a mano, cuyas letras son de caligrafía romana. La técnica utilizada es un temple de base acuosa y constan de coloraciones en tonos negros, dorados, azules y rojos. Estas cartelas, en su mayoría, están huecas en el centro, donde se ubica un trozo de tela de seda de color bermellón, sobre la que se disponen las diversas reliquias.

Cada una de ellas se corresponden con diferentes santos o mártires, y las composiciones de las mismas son de materiales muy diversos. Principalmente se muestran reliquias de hueso, pero también nos encontramos dientes (como por ejemplo en la reliquia de Santa Apolonia), textiles, e incluso madera, en el caso de un trozo del *lignum crucis*.

Las reliquias, están protegidas y cubiertas finalmente por vidrios traslúcidos, de estilo catedral, manufacturados en la misma época en la que se realiza el retablo relicario. Los vidrios actúan como un material barrera que protege las reliquias, y estos, al igual que las cartelas, poseen la misma forma que los encasillamientos.

En cuanto al relicario, la predela o basamento presenta cinco encasillamientos en los que se insertan cuatro relieves en bronce, así como la pintura sobre papel en el centro. Tales placas están realizadas con la técnica del moldeado en arena con un molde bivalvo, sobre el que se ha vertido la aleación de cobre y estaño. Una vez desmoldado las placas han sido retocadas con un buril para realizar pequeños detalles.



Fig. 19. Predela del retablo relicario.

En el cuerpo central se distribuyen cuarenta y seis reliquias, embutidas en encasillamientos de distinta morfología, que junto a las cuatro que se encuentran en los óculos del friso, hacen un total de cincuenta.



Fig. 20. Parrilla central del retablo relicario.

Un estilizado friso, formado por triglifos y metopas en las que se hallan cuatro óculos, deja paso al ático, que posee una estructura en forma de tímpano truncado con diferentes molduras y motivos decorativos tallados sobre él y en cuyo centro se dispone una caja de forma rectangular para albergar la figura de doña Ana María de Garibay, y que está rematada con otro tímpano más pequeño de diferentes decoraciones.



Fig. 21. Ático del retablo relicario.

Las columnas cajeadas adosadas al casillero y dispuestas de forma rectangular, albergan cinco reliquias cada una, cuya basa y remate poseen una similitud decorativa. Tales columnas, se corresponden con unos salientes moldurados, fruto del retranqueo de la predela.



Fig. 22. Columnas adosadas al casillero del retablo relicario.

En el reverso de la pieza nos encontramos con diferentes paneles de madera unidos mediante clavos metálicos, tales como la tapa del casillero central, y la tapa inferior de la predela, ésta última podría haber sido un añadido posterior ya que no presenta capa de policromía y además está realizada con otro tipo de madera.

Nos encontramos ante una obra concebida para ensalzar la figura de Doña Ana María de Garibay, heredera universal y sucesora de la Casa de Garibay, por parte de Doña Ana de Sotomayor, su madre, promotora, sufragadora e impulsora del relicario, quien aprovechando su posición social como camarera de la duquesa de Berlanga de Duero, encargó la obra a los mismos maestros que trabajaron en otro de los relicarios que los duques encargaron para el convento de las Concepcionistas Franciscanas, entendido como el lugar de devoción y retiro de los condestables de Castilla y sus descendientes. Ambas obras perseguirían perpetuar el linaje de dos casas nobiliarias de fines del Renacimiento en España; la Casa de los Velasco-Tovar y la Casa de los Garibay.

#### E. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

No se tiene evidencia de cambios en su ubicación original, permaneciendo desde un principio en el interior de la propia capilla del convento. Este hecho se puede corroborar por el testimonio que supone la acción directa del sol en una de las partes superiores del armario.

En cuanto a posibles alteraciones o modificaciones acaecidas en la pieza, existen elementos que, si bien no pueden aportar datos para la datación de la misma, sí que hablan de la vida de ésta a lo largo del tiempo, como el caso de la incorporación del lienzo de la anunciación a las puertas exteriores del armario; un hecho que puede vincularse con la proliferación de estas escenas en dípticos y otras obras de similares características.

## F. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS

La obra ha sido objeto de restauración en la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León entre los años 2010 y 2014, con motivo de la cesión al centro de la Fundación Las Edades del Hombre, trabajando en ella tres grupos de alumnado bajo la coordinación de una restauradora.

## G. EXPOSICIONES

No se tiene constancia de que la obra haya estado en exposición alguna, debido a su carácter devocional y religioso, así como a su ubicación en una dependencia de cariz privado.

## 3. BIBLIOGRAFÍA

- Alegre Carvajal, Esther. “La configuración de la ciudad nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder”, *Tiempos modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 6, nº 16, 2008, pp. 1-19.
- Alegre Carvajal, Esther. “Prestigio, ciudad y territorio. El papel de Berlanga de Duero dentro de la estructura de poder de los Velasco, duques de Frías”. *Tiempos modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 6, nº 18, 2009, pp. 1-21.
- Alonso Ruiz, Begoña. *Arquitectura tardogótica en Castilla: Los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria, 2003.
- Casas Hernández, Mariano. “Retablo relicario”, en *Paisaje interior. Las Edades del Hombre*. Soria: Fundación Edades del Hombre, 2009, pp.366-369.
- De Aizquibel, José; Moguel, Juan Antonio; Garibay y Zamalloa, Esteban de. “Memorias de Garibay” en *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, de la Real Academia de la Historia*, t. 7, Madrid, 1854, pp. 13-14.
- De Salazar y Castro, Luis. *Árboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos reinos, cuyos dueños vivían en el año 1683*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Cruzado, 1795.
- Duchet-Suchaux, Gaston; Pastoureau, Michel. *Guía Iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Estella Marcos, Margarita. “El retablo mayor de la basílica”, en *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1994, pp. 103-140.
- Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1999.
- Franco Silva, Alfonso. “Aportación al estudio de los señoríos sorianos. El caso de Berlanga de Duero y los Tovar”, *Mayurga: revista del departamento de Ciencias Históricas i Teoría de les arts*, t. 1, nº 22, 1989, pp. 255-268.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. “Mecenazgo arquitectónico y pictórico de Juan de Aparicio y Navarro, de los Martínez de Aparicio y Martínez Rodrigo, en las localidades sorianas de Brías, Abanco y Burgo de Osma”, *Liño: revista anual de historia del arte*, nº 16, 2010, pp.33-46.
- Martínez Montero, Jorge. “Fuentes de información para el profesional de la Conservación-Restauración”, en *El Conservador-Restaurador de Patrimonio*

- Cultural: nuevos retos del profesional ante la intervención de la obra de arte*. León: Universidad y Fuescyl, 2013, pp. 245-259.
- Martínez Montero, Jorge; Cachaldora Rodríguez, Marcos. “Investigación e intervención: la restauración del retablo colateral de la iglesia parroquial de Cubillas de Rueda, León”, en *El Conservador-Restaurador de Patrimonio Cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*. León: Universidad y Fuescyl, 2014, pp. 123-138.
  - Martínez Montero, Jorge; Cachaldora Rodríguez, Marcos. “Restauración de la pintura de la divina peregrina: la investigación documental como aportación a la conservación”, en *El Conservador-Restaurador de Patrimonio Cultural: la conservación preventiva de la obra de arte*, León: Universidad y Fuescyl, 2015, pp. 157-178.
  - Martínez Montero, Jorge; Cabezas Rodríguez, María; Mielgo Torices, Miguel. “Nuevas metodologías gráfico-digitales en la conservación y restauración de Bienes Culturales: el caso del retablo relicario de las setenta reliquias”, en *8<sup>as</sup> Jornadas de Museología. Innovación en museos e instituciones culturales*, León: Fundación Sierra-Pambley, 2015 (en prensa).
  - Martínez Montero, Jorge; Santos de Paz, Lourdes. *El Conservador-Restaurador de Patrimonio Cultural: instituciones educativas y profesionales para la conservación de bienes culturales*. León: Universidad, 2016.
  - Montes, José María. *Los Santos en la historia. Tradición, leyenda y devoción*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
  - Ramallo Asensio, Germán. “Reactivación del culto de las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su cámara Santa en 1639”, *Liño: revista anual de historia del arte*, nº 11, 2005, pp.77-91.