

## **LA VIRGEN DEL ORATORIO (TERRACOTA), RESTAURACIÓN Y SISTEMA DE PRESENTACIÓN DE LA INFORMACIÓN: articulación de los sedimentos antrópicos de carácter histórico que concurren en la obra**

*Cristina Escudero, Centro de Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, [escremc@jcy.es](mailto:escremc@jcy.es)*

La estética —entendida como la rama filosófica— ha establecido que los objetos —incluso los considerados artísticos— no son en sí mismos estéticos o no estéticos, estética es la experiencia del espectador, algo subjetivo que enmaraña la historia personal de cada uno con la propia historia de aquello que es contemplado, por lo que durante el desarrollo de la propia experiencia estética ciertos aspectos del inevitable deterioro de los materiales pueden adquirir valores de una poética simbólica y expresiva, mientras que para otros pueden constituir referencias negativas.

La imagen artística se ve modificada a lo largo de su pervivencia en el tiempo por mecanismos de envejecimiento y operaciones intencionadas a través de procesos de sustracción (pérdida o eliminación de materiales), adición (inclusión de nuevos elementos y materiales) y transformación de los materiales constitutivos (que pueden dar lugar a la perturbación en la contemplación de la obra, como el caso de los barnices oxidados).

Por todo ello, se entiende que toda operación de restauración (1) no deja de ser sino la toma de decisiones sobre el objeto: eliminar o no eliminar, reintegrar o no reintegrar, cómo y cuánto; toma de decisiones que debe asumir el profesional de manera consecuente a partir del conocimiento de la obra, estableciendo principios y objetivos y no, como sucede a menudo, por inercia mental y funcional.

La mayoría de los profesionales de la conservación-restauración aluden en sus informes y trabajos a criterios y normativas internacionales para la justificación de sus actuaciones, intentando —según la famosa frase brandiniana, que de tanto usarla casi ha quedado hueca de sentido— restablecer la unidad potencial de la obra de arte respetando su doble vertiente histórica y estética.

Sin embargo, cabe preguntarse cuántas veces la aplicación de dichos criterios surge a partir de una reflexión pormenorizada de las particularidades de cada pieza y el conocimiento exhaustivo de todos los aspectos vinculados a ella, pues dicho proceso reflexivo es el que garantiza el di-

seño de soluciones ajustadas a los problemas específicos de cada obra, lo que nos aleja del empleo de recursos generalistas que se han sistematizado en esta disciplina para eludir el compromiso profesional y la crítica general, ajustando los criterios de restauración a modo de chicle que se estira y encoge para adaptarlos de manera oportunista al momento de la intervención.

La restauración llevada a cabo en la Virgen del Oratorio (2) se presenta aquí como un ejemplo concreto a partir del cual se han establecido una serie de reflexiones de carácter ético y perceptivo derivadas de un trabajo metodológico riguroso —el que debe acompañar a toda intervención— y que han permitido habilitar soluciones específicas encaminadas no sólo a la conservación de la escultura, sino a que la propia restauración articule la información presente en la obra a modo de sistema de presentación.

## 1. LA OBRA

La Virgen del Oratorio (Museo Catedralicio-diocesano de León) (**Figura 1**) es una escultura de bulto redondo, concebida para su visión frontal, realizada en arcilla cocida con ornamentación policroma.

La figura de la Virgen aparece sentada sobre un asiento o «trono» sosteniendo al Niño Jesús en posición sedente sobre la pierna derecha, siguiendo la tradición iconográfica que la representa como *Sedes Sapientiae* o trono de la sabiduría.

Esta escultura ha sido objeto de estudio por parte de diversos historiadores (3), y se le ha atribuido a autores como Juan de Juni, Miguel Perin o Torrigiano. Gómez Rascón (4) es el primero en apuntar al canónigo Juan Gómez como promotor de la escultura, donada a la Catedral en 1536, según recoge el testamento del mencionado canónigo, y que fue depositada primeramente en la sacristía y después en el espacio anexo conocido como Oratorio, del cual toma su nombre. Llegó a incluirse en el retablo churrigueresco que se realizó en el XVIII para dicho espacio. En la primera mitad del siglo XX se creó el Museo Catedralicio de León y la escultura pasó a formar parte de su colección.

El estudio histórico-artístico (5) realizado a partir de la restauración de la escultura establece que la obra, impregnada del lenguaje artístico renacentista, combina el idealismo de las imágenes precedentes con una clara pretensión naturalista.

La atribución más factible por las características formales y estilistas es Miguel de Perín, conocido como «maestro de hazer ymagenes de barro» con una importante producción de vírgenes en terracota.

## 2. ASPECTOS IMPLICADOS EN LA DISTORSIÓN DE LA IMAGEN DE LA OBRA

La elaboración de una escultura en terracota implica un procedimiento complejo que aúna conocimientos técnicos muy precisos (6) (tipo de modelado, procesos de secado y cocción) con las cualidades expresivas de tan dúctil material: la arcilla; así, es inevitable que se produzcan daños que debe subsanar el propio taller y que tienen una importancia fundamental en la evolución del objeto, por lo que han sido valorados mediante complejos análisis (7).

Estos daños iniciales, junto con el envejecimiento de los materiales constitutivos, han propiciado nuevos deterioros y modificaciones en la imagen que se tienen que corregir y/o reordenar con la restauración.

### 2.1. Daños estructurales

Representan las patologías más graves, asociadas a las deficiencias en la ejecución del trabajo de construcción y modelado de la figura, acentuado por un deficiente grado de cocción de la zona inferior, que se traduce en problemas estructurales que han caracterizado el devenir de la obra en el tiempo, lo que ha obligado a reparaciones desde el momento en que la escultura sale del horno.

El volumen escultórico se ha recrecido de abajo arriba con la materia arcillosa todavía fresca, por lo que el peso que va adquiriendo la figura repercute en la zona inferior, concretamente en el trono de la Virgen, y propicia tensiones que afectan a la zona de unión de las paredes del mismo, abriéndolas o debilitándolas.

Es por ello que las roturas presentan líneas rectas y, a pesar de las reparaciones a las que han sido sometidas, dadas las manipulaciones y cambios de ubicación que ha sufrido la figura, han acabado por romper, con lo que se han perdido importantes secciones del volumen de la zona inferior (**Figura 2**).

La insuficiente estabilidad de la base, que sólo apoya en tres puntos, genera movimientos que inciden en su rotura, provocando que a lo largo de la historia del objeto se hayan producido otros daños asociados en la zona de la base, como deterioros en el borde donde se asienta la pieza y en el pie derecho de la Virgen —hoy desaparecido— y sobre los que se pueden leer las huellas de diversas intervenciones, como es el limado del borde y redorado del mismo o diversos intentos de recolocación del pie y/o sustitución por uno nuevo.

### 2.2. Modificaciones de materiales por envejecimiento

Alto índice de cuarteado de las lacas —laca orgánica roja y resinato—, oxidación de barnices, virado de color, etc.

## 2.3. Modificaciones antrópicas

Obedecen a tres requerimientos:

### 2.3.1. *Inserción de nuevos elementos icónicos*

La exigencia de readaptar la imagen tanto a los gustos estéticos del momento como a las necesidades del ornato devocional ha dado lugar a daños en el soporte para la incorporación de elementos de orfebrería, que afectan a las dos figuras.

En el caso de la Virgen, se pone en evidencia la inserción —o el intento— de acoplar algún elemento tipo broche en el borde de la túnica, donde se pueden apreciar dos orificios que no llegan a perforar la pared de la terracota, y a partir de los cuales se han generado grietas de diversa consideración.

La rotura del velo de la cabeza de la Virgen asociada a otra perforación en la mitad de la línea de aquel parece indicar que en algún momento se acoplaron elementos de coronación —probablemente una corona de plata del tipo aureola—. Asimismo, el niño también presenta perforación con ranura en la cabeza, por lo que cabe presumir que también llevó corona.

### 2.3.2. *Reparaciones volumétricas de pérdidas accidentales*

Las roturas que se han producido en el niño (brazo y pierna derechos) suponían una importante merma en los valores asociados a la imagen escultórica y su función como objeto devocional, por lo que fueron suplantados por otros realizados en madera, operación que debió coincidir con otras labores de repolicromado parcial que se verán a continuación.

A la vista del estudio histórico, dicha intervención cabe situarla en torno a 1729, año en el que se construye un retablo de traza churrigueresca para el espacio ocupado por la imagen, recolocando esta en la hornacina central.

El brazo y el pie de madera los ha realizado un escultor sumamente hábil, que puso su destreza al servicio de una obra precedente, no muestran trazas de haber sido policromados para mimetizarlos con el resto de la escultura, punto que llama la atención en el contexto de la época, y que, de manera casual, responde a las exigencias de una restauración moderna.

Para la inserción de estos elementos lígneos se recortaron las extremidades de terracota con objeto de definir una línea recta de unión, y se aprovechó el hueco de la escultura para la inserción de una espiga tallada en la propia madera. El adhesivo empleado fue cola fuerte.

### 2.3.3. *Reactualizaciones*

Es evidente que la inserción de esta terracota en medio de un retablo barroco de nueva factura requería una re-actualización de la imagen, tanto

en sus aspectos materiales como en los estético-icónicos, por lo que tuvo que llevarse a cabo una operación encaminada a dignificar la escultura, que indudablemente presentaba un importante índice de envejecimiento.

Tras una operación de limpieza que ha propiciado barridos de pintura y desgaste de oro en los salientes de los pliegues, el reacondicionamiento cromático de la imagen se lleva a cabo de tres modos:

- Repolicromado de la túnica de la Virgen: el color rojo de origen se cubre con una pintura propia del siglo XVIII, en la que sobre un color ocre anaranjado sucio se desarrollan motivos florales dorados a la sisa con reborde negro, intercalado con orlas de gusto barroco en las que se incluyen caracteres epigráficos alusivos a María y Jesús. El repolicromado de esta parte puede responder no sólo a cambios de gusto, ya que con la oxidación de la gruesa capa de goma laca que cubría el estrato original la tonalidad roja no era apreciable, se veía prácticamente negra.
- Repintes en el manto estofado: como ya se ha visto, los motivos azules estaban muy perdidos en los puntos más salientes del drapeado, y dada su calidad, se disimularon con la aplicación puntual de pintura azul en dichas zonas sin ocultar la policromía original.
- Empastes de betún en zonas puntuales: afectan al zapato y reverso del manto, y ocultan totalmente la policromía original.

### 3. INTERVENCIÓN: VALORACIÓN, OBJETIVOS Y CRITERIOS

Solventado el estado patológico mediante las acciones curativas oportunas, se abordan las acciones encaminadas a lo que tradicional y erróneamente se ha considerado «la recuperación estética de la obra» (8), es decir, la actuación sobre aquellos aspectos que interfieren en su entendimiento, ya sea por la distorsión óptica que producen en la contemplación —es decir, que interfieren en la experiencia estética del espectador— o por la modificación sustancial del programa ornamental de partida con relación a un entorno hoy inexistente —como la inclusión de la Virgen en un retablo posterior.

Estos aspectos representan un problema dentro del diseño de la operación de restauración propiamente dicha, por lo que el objetivo principal de esta actuación se aborda a modo de presentación y reactualización de la información presente en la imagen, no buscando un hipotético original —distinto para cada uno de nosotros—, sino articulando todos los aspectos dentro de una concepción gomal y unitaria de la obra de arte.

#### 3.1. Tratamiento de barnices envejecidos, repintes y repolicromados

Los estratos de barniz alterado presentes en la obra, aunque no tenían una influencia decisiva en el entramado de patologías, introducían una distorsión en los volúmenes escultóricos, en especial en las carnaciones,

propiciada por la deposición diferencial de suciedad (mucho más intensa en los salientes y superficies horizontales).

Esto provoca, desde el punto de vista de la percepción, una inversión del relieve: los recovecos, más claros, tienden —visualmente— a situarse en primer plano, y los puntos más salientes —en este caso más oscuros— se leen como plano de fondo, por lo que la operación de limpieza debe corregir esta situación perceptivamente anómala.

Otras zonas, como las mangas del vestido, realizadas en azul turquesa y acabado mate, se presentaban desvirtuadas por completo bajo una gruesa capa de goma laca sumamente oxidada que modificaba de manera sustancial el color subyacente por otro verde oliva oscuro, por lo que también se eliminó.

En cuanto al repolicromado del vestido, que como se ha visto es una intervención efectuada para la adecuación de la obra a un nuevo contexto histórico del que fue desvinculada —inserción en el retablo del xvii—, se ha optado por eliminarlo, ya que modifica las relaciones cromáticas establecidas en el programa original (9), al tiempo que sustrae elementos simbólicos/iconográficos de primer orden, interesantes para la comprensión global de la pieza.

La imagen, aunque incorpora plenamente el lenguaje renacentista, aún respira del idealismo precedente en el arte medieval —estética medieval que identifica color con luz—, por lo que la importancia del color en su valor simbólico es indiscutible. El programa iconográfico inicial parte de la aplicación de corlas rojas en el vestido de la figura principal, que reverbera a modo de gema, con lo que constituye un foco de atención compositivo sobre el que se perfila la figura del niño.

Teniendo en cuenta que la permanencia de la policromía del xviii no aporta nada sustancial aparte de su propia materialidad e historia, una vez recogida, interpretada y valorada en función de los diferentes estados evolutivos de la pieza, se elimina para recuperar un nivel de lectura en relación con la realidad religiosa, simbólica y artística del objeto como entidad aislada de cualquier contexto espacial como el constituido por el retablo churrigueresco, es decir, la que presenta en la actualidad.

### **3.2. Tratamiento de pérdidas volumétricas**

Como ya se ha descrito, la escultura no se sujetaba por sí misma, dada la pérdida de importantes secciones escultóricas en su parte baja, precisamente la zona de apoyo, que estaba calzada con distintos materiales —tacos de madera y restos de la propia figura— para mantener su posición durante la exhibición en el museo.

Es por ello que se revela necesario el recrecido de los volúmenes faltantes para recuperar la estabilidad de la imagen y su posicionamiento autoportante.

La operación se circunscribe a toda la moldura inferior del trono —de la que queda el arranque como referencia de la forma— y a la base sobre la que se apoya —a modo de plataforma—, con lo que abarca alguno de los pliegues del manto de la Virgen. No existe referencia de la forma de estos.

El diseño de las partes que se debían reintegrar se realizó tras un estudio exhaustivo de obras de similares características y el patrón compositivo de la escultura, que apuntaban hacia una plataforma de base circular.

Este diseño escultórico contravenía la lógica estructural, quedaban bajo el trono unas formas planas a modo de alerones que soportaban mucho peso, y, por tanto, de fractura segura ante cualquier manipulación (incluso las que se requerían durante las operaciones de restauración y traslado), lo cual es evidente si tenemos en cuenta que la forma original estaba rota y perdida por ese hecho.

Teniendo en cuenta esta premisa, y dado que el recrecido volumétrico no iba a ser exacto por falta de referencias formales en la escultura, se optó por un nuevo diseño que, sin desvirtuar las cualidades del original, supliera las deficiencias iniciales.

La visión frontal de la imagen facilitó la operación, dado que la amplitud y despliegue de los ropajes ocultaban la zona objeto de reintegración, por lo que no se modificaron las relaciones volumétricas.

La reintegración estructural de la zona del trono —que fue convenientemente teñida en masa— se ajustó para obtener una imagen armónica pero discernible del original, operación que se realizó con témpera aplicada mediante aerógrafo, igualando la zona de encuentro con el original y desdibujándola al tono de la terracota a medida que se aleja de ella (**Figura 3**).

Las pérdidas que afectaban a pequeñas secciones, como bordes de pliegues, no interferían en la lectura del conjunto, por lo que se optó por su no reintegración.

Estas roturas permiten ver la naturaleza del soporte, con lo que constituyen un punto de información para el espectador, que de otra manera quedaría solapado por la policromía.

Las roturas derivadas de la inserción de elementos, como el borde del velo de la cabeza de la Virgen, tampoco son reintegradas, no sólo por responder a la premisa anterior, sino también por constituir un dato histórico.

### **3.3. Tratamiento de pérdidas cromáticas**

Al igual que en el punto anterior, las pérdidas de policromía se circunscriben a pequeñas secciones, su reintegración provocaría cierta desesta-

bilización de la imagen como conjunto, ya que, de ser recompuestas, dirigirían la atención sobre otro tipo de pérdidas de distinta entidad como son los desgastes y abrasiones e incluso sobre las pequeñas pérdidas de volumen, por lo que no son reintegradas.

En el caso de aquellas lagunas de pintura que dejan ver el blanco de los aparejos, se entonan convenientemente al tono del soporte mediante veladura de acuarela, dado que focalizan la atención.

Un caso especial lo constituyen las pérdidas en las corlas, que dejan ver el oro subyacente; el contraste entre el color y el brillo metálico es muy llamativo, por lo que se corrige esta situación con veladura de acuarela, dejándola un tono más bajo que el original, de manera que se siga leyendo la laguna.

### **3.4. Integración de antiguas restauraciones: el caso de las extremidades del niño**

Un punto interesante de la intervención efectuada viene dado por las reintegraciones en madera del brazo y la pierna izquierda del infante. El material empleado —la madera— se diferencia ampliamente de la terracota, tanto por su aspecto como por su comportamiento, lo que crea un fuerte contraste de color y textura que provoca una importante distorsión perceptiva, superponiéndose a la visión del conjunto, y es evidente que un paso fundamental de esta restauración pasa por la solución de dicha distorsión.

El diseño adecuado de la operación requiere el análisis de las interacciones que —desde el punto de vista crítico y filosófico— se establecen entre el original y las inserciones posteriores, encaminadas a la restitución de los valores formales.

El resultado del análisis determina que estos elementos en madera no se pueden ver como un mero añadido posterior que se superpone a los valores de la obra del XVI, sino como una obra original en sí misma, propia del momento histórico en que se realiza y que parte de la reinterpretación del original, por lo que no permite únicamente la transmisión de los valores globales presentes en la escultura renacentista, sino que podemos considerar que lo enriquece.

Resulta evidente que su eliminación supondría una merma de valores histórico-artísticos y su sustitución por una nueva solución de reintegración realizada con materiales más adecuados y compatibles con la terracota, aparte del empobrecimiento apuntado, no aportaría nada sustancial a su lectura en el punto que se encuentra actualmente.

Una vez establecida la necesidad de preservar las recomposiciones volumétricas antiguas, surge la necesidad habilitar un sistema de integra-



ción holístico (10) encaminado a la ordenación de estas como impronta histórica en la imagen.

Se descarta la operación «ilusionista» de enmascarar los elementos de madera mediante aparejos y policromía, ya que supone falsear la realidad, por lo cual, y para preservar los resultados de la reflexión crítica, se opta por igualar cromáticamente la zona de encuentro entre los dos materiales, diluyendo gradualmente la entonación hasta dejar visible la madera, lo que permite su lectura como tal sin distorsionar la contemplación del conjunto (**Figura 4**).

### 3.5. Barnizado (protección final de superficies)

El barnizado —operación considerada fundamental para la protección de las delicadas ornamentaciones pictóricas— ha sido una labor sumamente compleja, pues la aplicación de un estrato de barniz o resina en superficie puede llegar a modificar las propiedades ópticas del original.

En el caso de la Virgen del Oratorio, este hecho se debe tener en cuenta, pues la policromía establece una serie de relaciones en cuanto a brillos y texturas para recrear diferentes tejidos con los que se «viste» la imagen, y que es parte de la concepción estética de la obra.

Con objeto de no introducir modificaciones, se selecciona como capa de protección final una resina acrílica, se opta por distintos disolventes y concentraciones en función de la policromía que se va a tratar, y se establecen tres zonas diferenciadas en función de las características ornamentales y materiales de la pintura. Carnaciones: no se barnizaron, con lo que se mantuvieron las características propias de este tipo de policromía, corlas y superficies mates (**Figura 5 y 6**).

## 4. CONCLUSIONES

La intervención de la Virgen del Oratorio no tiene voluntad ni validez de aplicación genérica, las soluciones aportadas son específicas para esta imagen a tenor del conocimiento de ella y su situación actual (**Figura 6**).

Cuando se realiza la restauración y no nos limitamos a su conservación estricta como materia y estructura, dicha operación constituye una operación de reactualización de la imagen, nunca el retorno a un «original» inexistente, aunque se realice un acercamiento intelectual al contexto e intención a la génesis de la obra.

Dado que la experiencia de la contemplación de un objeto artístico es personal y subjetiva, la operación de restauración no puede ser aséptica, por lo cual se debe pautar la metodología apropiada encaminada a la toma de decisiones razonada en función del conocimiento de la obra.

El resultado final no deja de ser sino la interpretación que el profesional o el equipo hacen sobre la realidad del objeto tal y como llega a sus manos, por lo que las operaciones de restauración propiamente dichas acaban constituyendo el sistema de presentación de la información aprehendida en dicho proceso.

Este sistema de presentación debe exponer el mayor número de datos sin solapar unos en detrimento de otros, primando la visión del conjunto sobre aspectos parciales, y nunca se debe realizar teniendo en mente un prototipo de espectador o una idea absoluta sobre la realidad de objeto.

Es sumamente interesante, cuando se retorna la obra, llevar a cabo la exposición de los trabajos realizados —como hace el CCRBC— en la que se informe al público (al que en definitiva va dirigida la restauración) de los porqués y para qué, haciéndole participe de lo aprehendido durante el proceso. Este tipo de experiencias hace que el público aprecie la obra de manera más enriquecedora, habilitando a la propiedad para la toma de decisiones sobre el objeto (como el sistema expositivo, información que se debe incorporar, etc.).

## NOTAS

---

1. Restauración entendida como proceso de intervención sobre pérdidas y lagunas.
2. Equipo de restauración CCRBC: Restauración: C. Escudero. Análisis químicos: M. Barrera & I. Sánchez. Fotografía: A. Plaza.
3. Gómez Moreno, Rivera Blanco, Llamazares, etc.
4. Gómez Rascón, 1983.
5. García Nistal, «La Virgen con el Niño de Terracota del Museo Catedralicio diocesano de León. Estudio histórico-artístico realizado para la Intervención».
6. Escudero, 2001; VV. AA., 1996.
7. Estudios realizados: *endoscopia*: conocimiento de la estructura interna de la obra y daños estructurales (Jesús de Enrique Chillón, de Karl Storz Endoscopia Ibérica); *estudio morfológico y microquímico*: conocimiento de los estratos ornamentales y correlación de policromías (Laboratorio CCRBC); *espectroscopia FTIR*: estudio pastas cerámicas y materia orgánica (Laboratorio CCRBC); *estudio espectroscopia Raman*: estudio de pigmentos y preparaciones (Carmelo Prieto, Universidad de Valladolid); *estudio espectroscopia Mössbauer*: pastas cerámicas y morteros de reparación (Mercedes Gracia, Instituto de Química y Física Rocasolano – CSIC); *estudios cromatográficos* (ARTELAB).
8. Frase presente en la mayor parte de memorias de restauración.
9. Entendiendo este como inicial y no como auténtico.
10. Holismo: sistema que resalta la importancia del todo como algo que trasciende a la suma de sus partes, destacando la importancia de la interdependencia de estas y estableciendo relaciones dinámicas dentro de patrones sinérgicos.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1994.
- BARANDIARÁN, M., «Reintegración volumétrica dirigida a la restauración de objetos artísticos tridimensionales, criterios y aplicación», en *Actas del XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Lleida, 2000.

- BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- ESCUDERO, C., «La restauración de la obra en terracota atribuida a Juan de Juni: análisis de los procesos de manufactura», en *Actas del Congreso Internacional AR&PA 2000 «Restaurar la Memoria»*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.
- GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.
- GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España: Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1925.
- GÓMEZ RASCÓN, M., *Catálogo del Museo Catedralicio-Diocesano de León*, León, 1983.
- MUÑOZ VIÑAS, S., *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Ed. Síntesis, 2003.
- VV. AA., *La scultura in terracotta*, Florencia, Centro Di, 1996.

### **CURRÍCULUM VITAE**

---

Licenciada en BBAA, especialidad Restauración, ha ampliado su formación con posgrados y masters. Desde 1994, desarrolla su actividad en el Departamento de Inorgánicos del Centro de Conservación y Restauración de BBCC de la Junta de Castilla y León. En los últimos diez años ha aplicado y estudiado los efectos de la limpieza láser sobre diversos materiales. Participa en proyectos de investigación y publicaciones técnicas en materia de conservación-restauración.



## CRISTINA ESCUDERO



Fig. 1. Estado de la imagen antes de la intervención.



Fig. 2. Daños estructurales.



Fig. 3. Reintegración del trono.



Fig. 4. Figura del Niño antes y después de la adecuación de las inserciones antiguas de brazo y pierna.

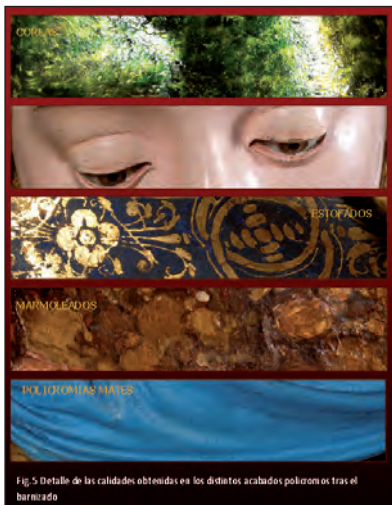


Fig. 5. Detalle de las calidades obtenidas en los distintos acabados policromos tras el barnizado.



Fig. 6. Virgen del Oratorio tras la intervención.



