

EL SEPULCRO DE LOS SANTOS VICENTE, SABINA Y CRISTETA EN LA BASÍLICA DE SAN VICENTE DE ÁVILA: ESTUDIOS PREVIOS Y DEFINICIÓN DEL CRITERIO DE INTERVENCIÓN (1)

Cristina Escudero Remírez, Centro de Conservación y Restauración de Bienes de Culturales de la Junta de Castilla y León, Simancas (Valladolid), escremc@jcy.es
Cristina Gómez González, Centro de Conservación y Restauración de Bienes de Culturales de la Junta de Castilla y León, Simancas (Valladolid), gomgoncr@jcy.es
Jose Luis Hernando Garrido, Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora, joseluis.hernando@gmail.com

La necesidad de estudiar exhaustivamente el sepulcro de San Vicente (**Figura 1**), viene dada por la articulación e interacción de las distintas intervenciones que se han llevado a cabo a lo largo de la historia, algunas con una intencionalidad marcadamente propagandista, que se aleja de las habituales labores de renovación por cambio de gusto o reparaciones efectuadas con criterio higienista o de mantenimiento. Todas ellas, en mayor o menor medida han marcado su impronta material, cuyo resultado es la imagen actual que presenta la obra, por lo cual los objetivos prioritarios del estudio son:

- Establecer la cronología de las distintas intervenciones, su alcance, y a ser posible su intencionalidad.
- Definir el estado de conservación de los materiales que las constituyen.
- Realizar el diseño preciso y crítico de las labores a realizar –en función de los dos puntos anteriores- y los objetivos a cumplir con las mismas.

Los datos obtenidos, propician el acercamiento crítico desde las distintas disciplinas que intervienen en los procesos de conservación-restauración para no incurrir en el «falso histórico».

METODOLOGÍA

La metodología de trabajo parte del examen preliminar de los elementos que componen la obra, constatando la complejidad de la misma, no tanto en función de las patologías que han concurrido a lo largo del tiempo, como por la utilización de materiales de distinta naturaleza sujetos a su propia evolución: cenotafio (piedra) baldaquino (piedra y madera) y reja (hierro forjado), todo ello con sus correspondientes policromías y repolicromías.

Un punto fundamental en el enfoque metodológico de este estudio viene determinado por la existencia de intervenciones históricas, sobre y en torno al núcleo original: el cenotafio de piedra, las cuales deben ser estudiadas y valoradas a través de los

«sedimentos», tanto materiales como documentales que han pervivido, por lo que se generan tres acercamientos complementarios interactuando entre sí:

- **Estudio histórico:** que genere datos y contraste los obtenidos en el trabajo de campo.
- **Estudio y análisis *in situ*:** antes, durante y tras la analítica y el estudio histórico.
- **Estudio de laboratorio.**

Para cumplir estos objetivos se ha formado un equipo con especialistas en diversos campos y experiencia en patrimonio, que abarcan la multiplicidad de la obra, con el instrumental necesario para llevarlo a cabo, dando lugar a la ejecución del trabajo en tres ámbitos simultáneos (**Figura 2**):

- El trabajo de campo, que parte del examen de materiales y técnicas, valoración de las alteraciones, realización de microcatas y toma de muestras en zonas estratégicas.
- El trabajo en el laboratorio, para el análisis de policromías, soportes y productos de alteración.
- El trabajo de departamento, para la elaboración e interpretación de los datos recogidos.

Los pasos seguidos han sido:

- Elaboración de nomenclatura común de trabajo.
 - Documentación fotográfica: se documenta la obra, su técnica de ejecución, estado de conservación, elementos del contexto en relación a la misma, etc.
 - Coordinación del equipo de restauración con los técnicos del resto de las disciplinas, para enfocar las líneas de trabajo a profundizar y de interés para el proyecto.
 - Elaboración de gráficos que recojan la información extraída de la obra, localización de pruebas y muestras extraídas.
 - Toma de muestras en función de los datos extraídos en el trabajo de campo y los problemas que presenta la obra, para contrastar las hipótesis de trabajo en relación a: materiales, técnicas, correlación de capas e intervenciones (morteros y policromías), y productos y subproductos de alteración.
- Análisis de las muestras obtenidas:
 - Laboratorio del CCRBC de Simancas: policromías.
 - Laboratorio externo-geólogo: soportes.
- Estudio histórico.
- Estudio *in situ*:
 - Examen preliminar con identificación de materiales, estratos e intervenciones.
 - Diagnóstico de patologías y relación con el contexto arquitectónico.
 - Testado de tratamientos en diversos puntos con objeto de valorar el estado de los estratos inferiores, validar la técnica de intervención y controlar tiempos y fases.
- Elaboración del proyecto.

EL CENOTAFIO: APUNTES HISTÓRICOS (2)

A pesar de la enorme importancia que el sepulcro de San Vicente de Ávila tiene para la historiografía del arte medieval hispano, sigue aún reclamando un estudio multidisciplinar.

La historia de los huesos de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta está envuelta en un extraño periplo consumado en 1062 con la *translatio* de los mismos hasta el cenobio benedictino burgalés de San Pedro de Arlanza, anterior por tanto a la repoblación de una ciudad como Ávila, yerma por aquella fecha, por lo que nunca estuvieron en el cenotafio.

En su frente oriental se representa la epifanía; en el occidental la tópica visión teofánica de la *maiestas* con el tetramorfos. En los plafones de los laterales largos se narra en diez escenas la historia de la *Passio Sancti Vicentii, Sabinae et Christetae*. Las escenas del lateral meridional quedan separadas mediante columnillas sogueadas, perladas o acanaladas, rematadas en cestas vegetales; sobre los capiteles, surgen microarquitecturas con ventanillas rasgadas y tejadillos escamados, cobijadas por arcos rebajados orlados con ovas, a excepción de la escena de martirio, donde se representa la *elevatio* del alma de los mártires, y la escena del judío sellando los sarcófagos, donde aparece otro tejadillo escamado que apoya sobre cuatro columnillas, aludiendo al templo sufragado por el hebreo. La separación entre el cuadro del martirio y el que presenta el despojamiento de las vestiduras, se hace mediando la hoja de una puerta que revela unos hechos sucedidos extramuros.

En las esquinas, se efigian pareados los doce apóstoles, reservando pequeños relieves con otras seis figurillas en las enjutas de las arcadas laterales, donde surgen arpistas, lectores –uno con capucha monacal- y escribientes, que de las Heras (3) identificaba como «la iglesia militante en sus diversos estamentos». Para Rico (4), las representaciones de la epifanía y la ofrenda de los Magos de los laterales cortos de occidente y oriente tendrían su razón de ser *urbi et orbi*. El Cristo majestático del frente occidental, *intramuros* de la ciudad, somete a sus pies a un atlante como referente de los ídolos vencidos por el mártir –el Júpiter que Vicente se negó a adorar-.

Para comprender los numerosos defectos de montaje verificables en el sepulcro de San Vicente, aludía Rico al peculiar «*modus operandi* de un obrador románico», más que a considerar los efectos de una remodelación posterior.

En el sepulcro abulense, los relieves de las esquinas ocultan los extremos de los arcos lobulados y parte de la decoración de las enjutas y de un arquitrabe, como si hubieran sido colocados después de trabarse la estructura microbasilical del cenotafio. De comparar los mediocres resultados del ajuste relivario, llama la atención que la este-reotomía de la arquitectura interior tenga tan magnífica hechura.

Las mayores imprecisiones surgen en el engarce de los relieves apostólicos, el trabajo fue aquí sumamente grosero, pues la mayor parte de las juntas encajan defectuo-

samente. Al alzar las gruesas columnas del siglo XV provistas de basas prismáticas octogonales que soportan el baldaquino, se deterioraron las esquinas de las placas con apóstoles, adheridas, por lo demás, con basto mortero. ¿Sería posible considerar para éstas una ubicación original distinta?, pero ¿dónde?, quizás en los laterales inferiores o ¿tal vez procedan del desmantelado sepulcro de las santas? Parecen rehechos los arquitos superiores trazados sobre los apóstoles y hay intrusiones tardogóticas en forma de cansinos roleos con bayas.

Vuelven a aparecer fracturas en la escena de los Reyes Magos a caballo, el arquillo trilobulado superior con calados trilobulados y los ángulos NO y SO. Existen numerosas melladuras en las uniones entre placas, provocadas tal vez por re-adaptaciones y apalancamientos más vigorosos de lo debido.

Resulta incuestionable que las seis pequeñas placas relivarias sobrepuestas a las enjutas fueron colocadas *a posteriori*, ya que vuelan desmesuradamente sobre los cimacios inferiores, portan decoración lateral y ocultan rosetas y toques ornamentales (**Figura 3**).

El cenotafio abulense ¿es obra de verdadera orfebrería pétreo labrada por un taller itinerante y más tarde engastada por manos de patanes?. Llama la atención que el grueso del sepulcro fuera tallado en delicada piedra dolomítica—exceptuando el fuste mármoleo de cantera local que parece ser un *spolia*—mientras la estructura interior se hiciera sobre piedra de La Colilla, cantera cercana a la ciudad.

De época gótica, cuando el obispo Martín de Vilches encargó la construcción del baldaquino (1468 o 1469), parecen ser los aditamentos en forma de doseletes con triples arquillos conopiales y coronamientos de los laterales este y oeste, además del retoque de algunas figuras, si bien sugiere Rico que la mediocre calidad de la restauración complica enormemente la datación de semejante intervención, aunque «por lógica, debería ser contemporánea de la campaña de reconstrucción de las pilas y arcos del crucero llevaba a cabo en la última década del siglo XIII a raíz del hundimiento -suponíamos- del cimborrio tardorrománico y del derrumbe en vertical de los machones de los arcos torales [...] Pero también cabe la posibilidad, tanteada por Gómez-Moreno (5), de que la tosca reparación del sepulcro coincidiese con la construcción del desgraciado baldaquino de madera sobre zócalo y columnas de piedra que hoy lo cobija y encorseta de tan mala manera...». Nos parece más atinada la hipótesis de don Manuel, al considerar que la reforma de tres doseletes del sepulcro, pintándolo «con mucho azul».

Según narran algunas fuentes, en 1465 y tras ser retirada una gran losa granítica—suponemos gruesa laja berroqueña—placada en el interior del sepulcro y provocando la exhalación de ciertos vahos, el obispo Vilches vino a introducir su mano en el mismo para comprobar si seguían estando allí los restos del santo. La retiró al instante, aunque milagrosamente empapada en sangre fresca, de la que quedó huella en una tabla pintada con la imagen de San Pablo que debía hacer las veces de portezuela. La tabla aludida parece ser la misma que la célebre custodiada en el *Museo*

Diocesano de la catedral abulense. Por cierto, gran parte del interior del sepulcro sigue policromada con pigmento encarnado, quizás desplegado a partir del 15 de marzo de 1466.

La obra del baldaquino de Vilches, ornado con sus armas parlantes, se ejecutaba con la intención de realzar un pabellón de lienzo coloreado en azul, amarillo y colorado «por terçios, y cosido en la manera y forma que se facen las tiendas de los caballeros» para ser colgado sobre la tumba. La pieza textil, común en la parafernalia de tantos sepulcros santos, había sido encargada al artesano judío Isaac Faros el 6 de julio de 1468 para conmemorar el señalado prodigio episcopal de la mano ensangrentada.

Por la documentación sabemos que el baldaquino ya figuraba allí en 1470, debiendo ser anterior a la muerte del obispo Vilches (3 de noviembre de 1469). El mismo año del memorable acontecimiento de la mano empapada en sangre en 1465, fue encargada la reja que todavía se conserva en el interior del sepulcro, la campaña de embellecimiento de la tumba prologará una etapa de actividad constructiva y ornamental en el templo: la construcción de la sacristía (1477-1479), la contratación de un retablo al Maestro de Ávila y la remodelación del altar mayor, consagrado por el obispo Carrillo de Albornoz el 20 de octubre de 1499. El capirote del baldaquino del sepulcro volvió a pintarse y dorarse en época del obispo Martín de Bonilla (1656-1662).

Sospechamos que desde época de su elevación, el cenotafio quedó revestido de poderes taumatúrgicos, atrayendo a numerosos feligreses con la esperanza de sanar sus males. Lo de su contundente capacidad para reconocer perjuradas introduciendo la mano en su «agujero de juras», parece un fenómeno que en San Vicente tuvo vigencia bajomedieval, aunque encuentre parangón en otros testimonios iconográficos palentinos más antiguos (Santiago de Carrión y Arenillas de San Pelayo), que entroncan con la tradición clásica de la *Bocca della Verità*.

A lo visto, cuando se produjo el milagro de 1465, obispo y nobles de la ciudad decidieron retirar del sepulcro de San Vicente los adornos antiguos, estaba «cubierto de labrados maderos y pintadas tablas» que la manufactura pía empleó en la confección de lotes de apreciadas reliquias. Que las doce arcaturas del sepulcro fueran animadas con tablas pintadas es algo difícil de dilucidar, sobre todo porque no advertimos ni rastro de quicialeras u orificios de cierre, aunque tal aplicación, fuera con mamparas, rejas, cancelos o cortinajes, es perfectamente consecuente en sepulcros santos medievales. ¿Se reaprovecharía algún fragmento de madero o tabla pintada tardorrománica en la confección del tosco baldaquino superior?, sería un avatar difícil, aunque en el interior de la cumbreira superior del cenotafio se han apreciado restos de viguetas con motivos heráldicos (**Figura 4**).

En una descripción del sepulcro que figura en una crónica de 1609 transcrita por de las Heras se incluyen algunos datos sobre las policromías: «Estaba el sepulcro con el poco adorno que los antiguos supieron ponerle cubierto de labrados maderos y pintadas tablas debajo de las cuales había una gran losa de piedra berroqueña». Sin embargo, en el mismo legajo se atribuye al siglo XV la edificación de todo el sepul-



cro actual al decir: «Edificando en su lugar un magnífico panteón mausoleo o sepulcro sobre cuatro columnas de blanca piedra bruñidas y matizadas de oro y azul las bases y capiteles, cerrado por todas partes por una bien labrada reja de hierro torcido, esmaltada de oro y negro, dentro de la cual permanece envuelta en un tafetán la tabla o puerta ensangrentada. A la parte misma de dentro se levantan en cuadro doce arcos pequeños sobre revueltas columnas de bien labrado yeso, adornado de diversos colores encima de los cuales se mantiene el mausoleo, siendo este hermosísimo y muy agradable a la vista por estar labrado por encima de menudos encajes de azul y oro, y alrededor de unos dorados nichos en los cuales está dibujada de media talla o relieve la historia de los santos mártires, desde su salida de Evora hasta su martirio y sepultura en Ávila por el Judío. Sube en alto toda esta labor y pintura como unos dieciséis pies al compás de las cuatro columnas mayores en que prende la reja, sobre las cuales y sus capiteles se levanta en cuadro una cornisa de altura de doce pies, y todo el campo de ella labrado a lo antiguo de masonería, hojas y bosqueje de oro en campo azul y a trechos dieciséis escudos de oro y plata en los que están grabadas las armas del pontífice, de los reyes de Castilla, del obispo Vilches, del cabildo de Ávila y de los más principales caballeros que en esta ciudad...». Al redactor del documento le importaba bien poco el cenotafio románico, sólo sabemos que sus columnillas –y suponemos que también los capiteles– portaban una base de yeso policromada «de diversos colores» y que los plafones con la historia de los mártires iban dorados. El remoce realizado a partir de 1468-69 debió ser muy profundo, afectando directamente a los trabajos escultóricos de fines del siglo XII y que pudieron volver a adobarse durante el repinte del chapitel de ca. 1656-1662. Sobre intervenciones más recientes nada se sabe por vía documental.

Llama la atención que frente al impagable hecho de la preservación más o menos completa del sepulcro de San Vicente, los relieves aislados del santo y de Sabina y Cristeta apenas hayan sido estudiados, tres piezas huérfanas, inasibles al intento de reconstrucción y profundamente travestidas por aditamentos posteriores en una suerte de cebo de engorde en cuyos plisados Gómez-Moreno apreciaba la mano de Vasco de la Zarza.

No parece que el sepulcro desaparecido fuera desvestido para vestir al cenotafio, o del primero sólo se hicieron con algunas modestas alhajas ¿tal vez los personajes de las enjutas que encarnan la iglesia militante? Para explicar las reparaciones bien patentes en fracturas rehechas y recomposiciones nos parece más plausible la ejecución del baldaquino de Vilches (1468-69) que el derrumbe de los machones del crucero atosigados por el peso del cimborrio hacia la última década del siglo XIII. Este fatal hundimiento podría justificar las torpezas manifiestas en el montaje de placas y relieves, así como los aditamentos escamados de mortero en las vertientes laterales, aunque tampoco sería de extrañar que el taller enfrascado en la sutilísima escultura del cenotafio –seguramente foráneo– dejara las labores de *bricoleur* en manos de otros artesanos menos avezados.

ESTUDIO DE LA SECUENCIA DE INTERVENCIONES: RESULTADOS Y DEFINICIÓN DEL PROYECTO

Valoración del estado de conservación: El estado de conservación de la obra es relativamente bueno, dada la inserción de la obra en un ambiente confinado –el de la basílica– que se caracteriza por unas condiciones climáticas, que aunque no sean las consideradas óptimas, son constantes. Sin embargo, y como ya se ha venido señalando, hay que tener en cuenta dos factores a la hora de evaluar las distintas patologías del sepulcro: por un lado la distinta naturaleza de los elementos que componen la obra, que propicia en cada uno de ellos una evolución dispar, –por lo que a la hora de valorar su estado de conservación, se estudió cada uno de ellos de manera particular–, y por otro, la incidencia de la mano del hombre, que ha impreso su huella con el uso, cambios estéticos y labores de mantenimiento más o menos acertadas.

Valoración de las intervenciones históricas y definición del criterio de intervención: El estado de conservación de la obra, propicia que en el trabajo de campo las labores a realizar se centren no tanto en el testado de tratamientos, como en la realización de micro-catas sobre las superficies que habían recibido un policromado posterior, de cara a la consecución de dos objetivos:

- Determinar el número de intervenciones, alcance, estado y correlación de capas, así como evaluar las características formales de las policromías para establecer el cambio iconográfico que representan y la importancia o preeminencia histórico-artística de las mismas, de cara a establecer la pertinencia de la eliminación de alguno de los estratos y evaluar el resultado.
- Diseñar el tipo y los medios de intervención más eficaces e inocuos para los estratos subyacentes, estableciendo simultáneamente tiempos de intervención.

Las zonas testadas fueron numerosas, en especial las correspondientes al sepulcro propiamente dicho, que inicialmente se pensaba podía haber recibido mayor número de aplicaciones cromáticas, tanto generales como parciales. Esta pieza era la que más complejidad presentaba a la hora de definir la relación de capas, dada su multiplicidad iconográfica, la profusión de escenas y elementos narrativos (**Figura 5**).

Tras el examen de la obra, donde se establecieron las características y espesores de las distintas policromías, el equipo de restauración optó por procedimientos mecánicos para la remoción de la monocromía. La utilización de disolventes para el reblandecimiento de dicha capa comprometía la estabilidad de las policromías subyacentes, dado que las formulaciones a emplear debían ser altamente agresivas y con un periodo de actuación prolongado, lo cual podía afectar a los aglutinantes de los estratos inferiores.

Para garantizar una lectura razonada de los sustratos, las catas se realizaron tanto en figuras y escenas como en elementos ornamentales, pues la mayor valoración y veneración que históricamente se tiene hacia las imágenes religiosas, puede propiciar mayor número de intervenciones, poniendo especial atención a los «encuentros», es decir, zonas de mortero respecto a las zonas de policromía, o los encuentros entre

las secciones de pintura –una carnación respecto a una vestimenta-, en estos puntos la información es determinante para establecer la secuencia de aplicación

En el sepulcro se establecieron los tres niveles citados, (hipótesis confirmada en el laboratorio): el original (que participa en la concepción original del cenotafio), el repolicromado (coetáneo a las grandes renovaciones realizadas para la ratificación propagandística del «Milagro de la Sangre») y la imitación de piedra, (renovación estilística) (**Figura 6**), todo ello sin descartar policromados parciales de carácter puntual.

CRITERIOS DE LA INTERVENCIÓN: LA ELIMINACIÓN DE ESTRATOS

En restauración, toda intervención que suponga un proceso de eliminación, ya sea de estratos o añadidos -tanto accidentales como intencionados-, es el paso más comprometido, pues la materia que se retira no puede volver a reintegrarse al objeto, siendo esta una labor totalmente irreversible (6).

En el caso que nos ocupa, este proceso puede modificar drásticamente la pieza, por lo que la información obtenida en el estudio, ayuda a establecer los aspectos críticos en los que se basa la toma de decisiones que determina el estadio polícromo a recuperar, dadas las implicaciones que tiene la capa actual –monocroma- que además embota las incidencias más delicadas del trabajo escultórico.

Este primer acercamiento ha puesto en relieve que la policromía original es bastante simple, no existiendo ornamentos elaborados, esquema que se repite en el repolicromado; por lo que a nivel de calidad artística o complejidad técnica, las dos capas andan a la par, sin embargo, gracias a las catas, se constatan pequeñas modificaciones que afectan a la iconografía de la obra, pasando de un concepto original más simbólico y en el que se establece una ordenación jerárquica de los personajes representados a través del color, a otra de carácter más «naturalista».

De esta manera podemos ver como en la primera policromía, las escenas donde participan los santos, la acción se desarrolla sobre un fondo rojo oscuro –cercano al púrpura- color destinado a las divinidades y grandes personalidades eclesiásticas, conformándose a modo de espacio místico donde transcurre la acción. La segunda policromía sustituye este rojo por el azul, señalando el ciclo terrenal en las figuras representadas. De igual modo, en las capas originales existe mayor profusión de dorado en las vestiduras de San Vicente, que en el segundo estrato desaparece, limitándose a pequeñas decoraciones. La extensión y conservación de ambos estratos pictóricos, como ya hemos visto, es bastante buena.

Se ha podido relacionar la ejecución del repolicromado del cenotafio en piedra con la documentación histórica, llegando a la conclusión que no está causado por la mera renovación de un tejido cromático que intenta subsanar uno previo defectuoso, sino que responde a un plan mucho más complejo y ambicioso: la «ratificación» de un nuevo milagro asociado al santo (el «Milagro de la Sangre»), cuya importancia (o la

importancia que se le quiso dar a nivel propagandístico) se establece mediante toda una campaña de ornamentación: realización del baldaquino, desmontaje –al menos parcial- del cenotafio en piedra con la inclusión de nuevos elementos y cambio de situación de otros, y repolicromado. La importancia de este hecho no puede quedar solapada con la intervención a realizar.

La ejecución de la monocromía, que supone la anulación del color en la obra en piedra por sobre-valoración del soporte, dadas las ideas románticas y neoclásicas del momento, no aporta nada sustancial a la obra –al margen de su propio concepto- y enmascara la importancia del color que ha regido toda época histórica anterior.

Otras operaciones son de menor calado, como la renovación exacta del color en el baldaquino entre 1656-1662 o la recreación de pequeños detalles a base de purpurina.

Por todo lo visto a lo largo de estas páginas, consideramos que la intervención debe recuperar el concepto del color como algo consustancial a la obra en piedra, actuando en dos niveles:

- La recuperación del repolicromado de la obra en piedra –cenotafio y base de granito del baldaquino-, lo que nos permite la recuperación del concepto del color sin caer en el falso histórico, ya que la obra volvería a la imagen que tenía tras la operación vinculada al «Milagro de la Sangre».
- Continuación del proceso de investigación, profundizando en el estudio de la policromía original, realizando microcatas complementarias, de modo que podamos establecer –a nivel teórico- la policromía original, lo que permitiría su recuperación a nivel gráfico.

CONCLUSIONES: LA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Los trabajos realizados en torno a este conjunto nos permiten establecer la línea de intervención a seguir, encaminada por un lado, a solventar las patologías de la obra, y por otro a recuperar la unidad potencial de la misma y su lectura, tomando como punto de partida la concepción original del cenotafio y las implicaciones que sobre este núcleo primigenio tienen los añadidos históricos, entendiendo estos como un enriquecimiento filológico propio de cada época.

Es por ello, y dada la importancia histórico-artística del conjunto, que la intervención se plantea como un proceso analítico constante de cara a extraer toda la información posible impresa sobre el conjunto, de manera que se enriquezca el conocimiento de la misma.

Se continuarán los estudios analíticos, a desarrollar durante la intervención, con objeto de determinar las hipótesis apuntadas en este trabajo, así como los necesarios de

cara a definir materiales y técnicas o los necesarios para determinar la metodología a seguir en puntos concretos.

NOTAS

(1) Este trabajo es el resultado de la colaboración entre la *Junta de Castilla y León* y la *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*.

(2) Remitimos al «Estudio y Proyecto del sepulcro de S. Vicente» Junta de Castilla y León/Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, para abarcar la complejidad del trabajo histórico.

(3) HERAS FERNÁNDEZ, Félix de las, *La iglesia de San Vicente de Ávila y la capilla de San Segundo*, (2ª ed. rev. y amp.), Ávila, 1991.

(4) RICO CAMPS, Daniel, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002.

(5) GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, ed. rev. y prep. por Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera, Ávila, 1983.

(6) Dentro de lo irreversible que se consideran actualmente todas las fases de la intervención.

FIGURAS. (Fig. 5 y 6 en página XXX)



Fig.1: Cenotafio de San Vicente



Fig.2: Trabajo de campo y de laboratorio

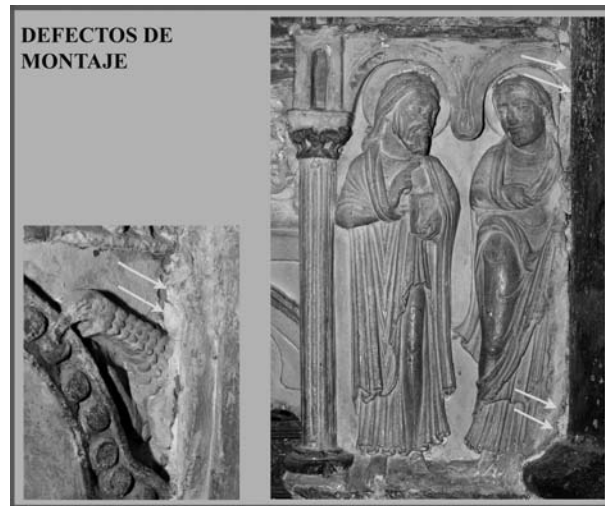


Fig.3: Defectos del montaje



Fig.4: Estructura interior del baldaquino: columna de madera policromada



CURRÍCULUMVITAE

Cristina Escudero

Licenciada en BBAA, Especialidad Restauración, ha ampliado su formación con postgrados y masters. Cuenta con más de 18 años de experiencia y desde 1994 desarrolla su actividad en el Centro de Conservación y Restauración de BBCC de la Junta de Castilla y León. En los últimos 10 años ha aplicado y estudiado los efectos de la limpieza láser sobre diversos materiales. Participación en proyectos de investigación y publicaciones técnicas en materia de conservación-restauración.

Cristina Gómez

Licenciada en BBAA, especialidad restauración de pintura y escultura. Cuenta con más de 17 años de experiencia y desde 1993 desarrolla su actividad en el Centro de Conservación y Restauración de BBCC de la Junta de Castilla y León. Ha participado en los estudios de limpieza láser sobre policromías.

José Luis Hernando Garrido

Licenciado en Geografía e Historia y Diplomado en Arqueología Hispánica por la *Universidad de Barcelona*, doctorado en Historia del Arte por la *Universidad Autónoma de Barcelona*. Ha sido profesor de Museología, Peritaje y Tasación de Bienes Culturales y Criterios de Restauración de la *Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* de Madrid. En la actualidad es miembro del Patronato de la *Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico* (Aguilar de Campoo (Palencia)) y conservador del *Museo Etnográfico de Castilla y León* (Zamora). Ha dedicado su tarea investigadora al arte medieval hispano, con especial atención hacia la iconografía tardorrománica y gótica.