

LENGUAJES OCULTOS. RESTAURACIÓN Y ESTUDIO
ICONOLÓGICO DE UNA TABLA DE LA *ORACIÓN*
DEL HUERTO INÉDITA

Hidden languages. Restoration and iconological study
of an unpublished painting of *The Agony in the Garden*

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS

Universidad de Valladolid
rafaelm.dominguez@uva.es
ORCID: 0000-0002-2959-6851

Recibido: 13/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.597

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

Universidad de Salamanca
azofra@usal.es
ORCID: 0000-0002-9518-2374

RESUMEN

El siguiente estudio versa sobre la restauración de una pintura sobre tabla que representa una *Oración del huerto* inédita hasta la fecha, perteneciente a un retablo políptico. El objetivo de la investigación es aportar datos científicos para el conocimiento de la obra y añadirla al catálogo de la pintura salmantina de finales del siglo XV. La metodología empleada en el estudio de la pintura parte de un marco teórico,

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA

Escuela Superior de Conservación y
Restauración de Escultura de Valladolid
sdbluna@hotmail.com
ORCID: 0009-0007-1419-815X

TOMÁS GIL RODRIGO
Delegado de Patrimonio del Obispado
de Salamanca

ABSTRACT

The following study deals with the restoration of an oil on panel depicting a previously unknown *The Agony in the Garden*, belonging to a polyptych altarpiece. The aim of the research is to provide scientific data for the understanding of the work and to add it to the catalogue of late 15th Century painting in Salamanca. The methodology used in the study of the painting is based on a theoretical framework,

siguiéndole un aparato técnico y cronológico, precisiones sobre la materialidad de la obra y su significado simbólico, para concluir con la revalorización que ha supuesto su restauración. Los resultados obtenidos ponen en valor los beneficios de abordar este y otros estudios de pinturas sobre tabla de este periodo desde un punto de vista multidisciplinar para obtener un sentido final completo.

PALABRAS CLAVE: Oración del huerto, iconografía, pintura sobre tabla, restauración, Salamanca.

followed by a technical and chronological apparatus, details on the materiality of the work and its symbolic meaning, concluding with the revaluation that its restoration has brought about. The results obtained highlight the benefits of approaching this and other studies of similar oeuvres from this period from a multidisciplinary point of view in order to obtain a complete final knowledge.

KEYWORDS: The Agony in the Garden, iconography, painting on panel, restoration, Salamanca.

1. INTRODUCCIÓN

Las colecciones privadas albergan auténticas joyas que raramente ven la luz más allá de la contemplación por apenas algunas personas. La restauración realizada en una tabla inédita —puerta de un tríptico de posible origen salmantino, datable en las décadas finales del siglo XV—, ha revelado una obra de gran calidad técnica y con una destacada iconografía, de interés también desde el punto de vista botánico.



Fig. 1. Fotografías iniciales de la tabla *Oración del huerto* antes de la restauración. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

Al hilo de la temática de la exposición comisariada por Eduardo Barba Gómez en el Museo del Prado, *Un paseo botánico por el Prado*, procedemos a mostrar la importancia que tiene la identificación narrativa entre las escenas de la pintura abordada en el presente estudio y las flores en ella escogidas, poniendo de manifiesto el lenguaje oculto que encierra el arte. La *Oración del huerto* que aquí se muestra, hasta ahora

ignota, perteneciente a una colección particular salmantina, reúne dos fuentes iconográficas: por un lado, la del grabado con el que se relaciona la composición, y, por otro, la alegoría de un significado encubierto, narrado por la vegetación (fig. 1). La propuesta y esquema de desarrollo de este artículo responden a un planteamiento innovador con el que se pretende aunar los aspectos histórico-artísticos de la obra de arte con el marco teórico de los criterios de restauración, proponiendo así un estudio analítico interdisciplinar, histórico, artístico, iconográfico y del material de la tabla objeto de estudio. Por ello, se establece un orden y desarrollo que partiendo de un estudio global del momento en el que fue pintada esta obra, nos lleva más tarde a una lectura crítica de la misma, para acabar exponiendo en último lugar el planteamiento de la intervención realizada. Por todo ello, este artículo se ajusta a la propuesta teórica de la restauración de arte religioso con uso devocional¹.

2. LA PINTURA DE FERNANDO GALLEGOS Y SUS SEGUIDORES EN SALAMANCA: MARCO TEÓRICO

El gusto artístico en la Corona de Castilla durante el siglo XV se orientó hacia la novedosa pintura procedente de los Países Bajos, tanto en la Corte, en la alta nobleza e Iglesia, como entre las familias de la burguesía mercantil que disponían de factores en el *Spaans Consulaat* de Brujas. Jan van Eyck² visitó la corte del rey Juan II de Castilla en marzo de 1429, formando parte de una embajada enviada por el duque Felipe III el Bueno. En las décadas siguientes se importaron obras de Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts o Hans Memling, y de artistas de nombre desconocido, como el seguidor de Van Eyck que elaboró la tabla titulada *Fuente de la Gracia* (Madrid, Museo del Prado, P1511), donada por el rey Enrique IV en 1459 al monasterio de Nuestra Señora del Parral de Segovia, o el Maestro de la Leyenda de Santa Catalina, autor de la *Misa de San Gregorio* y de los *Esponsales de Santa Catalina*, tablas que legó Isabel la Católica a la Capilla Real de Granada. No en vano, los primeros pintores contratados por esta soberana³ fueron los nortenos Antonio Inglés (1489), Michel Sittow (1492), Juan de Flandes (1496) y Felipe Morras Picardo, que era pintor e iluminador (1497).

¹ Urkullu, 1998.

² Paviot, 1990, pp. 83-93.

³ Domínguez Casas, 1993, pp. 116-144, 603-605.

Fue esencial la importación de tapices flamencos, cuyo valor pecuniario superaba con creces al de las mejores pinturas. Se componían a partir de dibujos⁴ sobre papel que eran reproducidos a gran escala por pintores de cartones para los talleres textiles de Arrás, Tournai y Bruselas. Los diseños de estos cartones, o del tapiz ya terminado, se copiaban con tinta y colores en pequeños pergaminos (60 x 30 cm la unidad) que se mostraban a los potenciales clientes. Si el encargo prosperaba, los grandes tapices podían ser contemplados en las catedrales y los palacios de Castilla con mayor facilidad que la pintura. Su alto valor les convertía en el mejor presente⁵ para sellar alianzas: Alonso I de Fonseca, obispo de Ávila, regaló al rey Juan II de Castilla hacia 1450 «el paño francés de la astrología», y la reina doña Isabel regaló en 1476 a don Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de Coruña, una serie de siete paños de Ras de la *Historia de Alejandro Magno*. Gran éxito alcanzó la serie de once paños de *La Guerra de Troya*, realizada en Tournai hacia 1472 para Carlos el Temerario. De su calidad dan fe los cuatro tapices conservados de la versión de alto lizo en lana y seda (9,40 x 4,80 m) que fue donada a la catedral de Zamora en 1608 por don Antonio Enríquez, VI conde de Alba de Liste. Más asequible resultaba la producción local de sargas pintadas al temple⁶ que a cierta distancia semejaban tapices, como la serie de ocho *Sargas de la Pasión* del Museo de Burgos (1,70 x 2 m cada una) que fue pintada hacia 1495 por fray Alonso de Zamora para ser expuesta durante la Cuaresma y la Semana Santa en la iglesia del monasterio benedictino de San Salvador de Oña. Del mismo estilo hispanoflamenco e idéntica temática son otras seis sargas que en dicho templo decoran el fondo del panteón real y condal.

Había en la ciudad de Salamanca⁷ familias nobles como los Monroy, los Enríquez o los Manzano, más dadas a las banderías que al cultivo de las artes y las letras, de manera que el prestigio intelectual se concentraba en la Iglesia Mayor, en los conventos, en la Universidad y en el Colegio Mayor de San Bartolomé. Con apoyo de la Corona y del antipapa Benedicto XIII se construyeron las Escuelas Mayores, las Escuelas Menores y el Hospital del Estudio, como lo atestigua la heráldica de sus portadas y muros. En este ambiente de efervescencia cultural fue temprana la influencia de la pintura italiana, sienesa y florentina, con destellos del gótico internacional, debido a la admiración que desataron los cincuenta y tres paneles y veinte tablas de la *Vida de la Virgen y Jesucristo* que componen el retablo mayor de la Catedral Vieja, pintadas entre 1439 y 1445 por los

⁴ Dudant, 1985, pp. 9-21; Martín Avedillo, 1989, pp. 7-27; Asselberghs, 1999; Franke, et al., 2009, pp. 304-314.

⁵ Zalama Rodríguez, 2009, pp. 55-60.

⁶ Silva Maroto, 2011, pp. 576-593; Diéguez Rodríguez, 2019, pp. 785-790.

⁷ Nieto González, 2004, pp. 21-41.

hermanos Dello Delli, Sansone Delli y Nicolás Florentino, y el fresco del *Juicio Final* de la bóveda absidial, pintado por el citado Nicolás entre 1445 y 1447. Ambas corrientes foráneas —el realismo analítico de los Países Bajos y el idealismo *quattrocentista* de la Toscana— influyeron gradualmente en los dos pintores castellanos más destacados de la segunda mitad de esa centuria: Pedro Berruguete y Fernando Gallego.

Fernando Gallego⁸ nació h. 1440, probablemente en Salamanca, donde se formaría como artista. En 1468 trabajaba en la catedral de Plasencia junto al pintor Juan Felipe y en 1473 firmó un contrato con el cabildo de la catedral de Coria⁹ para pintar seis retablos por 60.000 maravedís en el plazo de un año, con arbitraje de «fray Pedro o García del Barco, pintores, o cualquier dellos o otro pintor que sea famoso». Lamentablemente, no se han conservado. En esa época pintó también el *Retablo de San Ildefonso*, obra encargada h. 1475 por un sobrino del difunto cardenal don Juan de Mella y Solís (1397-1467) para la capilla que este último había fundado en la catedral de Zamora. En la tabla central fue retratado el prelado con los atributos de su dignidad y arrodillado ante la Virgen María. No tuvo reparo el artista en estampar su firma en la parte inferior: «FERÑADO. GALE-CVS». Este rasgo innovador se repite en *La Piedad con donantes* (Madrid, Museo del Prado, P2998) de h. 1470, y en el *Tríptico de la Virgen de la Rosa con San Andrés y San Cristóbal* que pintó h. 1475 para el claustro románico de la catedral de Salamanca.

Este deseo de rubricar su obra reflejaba un creciente prestigio que le reportó importantes trabajos, como el retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo, del que se conservan veintiséis tablas —de las cuarenta y ocho que tuvo— sobre la *Vida de la Virgen y Jesucristo* que pintó entre 1480 y 1488 en colaboración con el Maestro de las Armaduras, identificado por Silva Maroto con el maestro Bartolomé (Tucson, EE.UU., University of Arizona Museum of Art), y el retablo de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro, compuesto de veinticuatro tablas de la misma temática pintadas h. 1495 con la ayuda de Francisco Gallego para don Pedro de Castilla (†1492) y doña Beatriz de Fonseca (†1487), su mujer, hermana de don Alonso I de Fonseca (†1473), obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla. De dicha iglesia procede la tabla de *Cristo bendiciendo, con el Tetramorfos, la Iglesia y la Sinagoga*, pintada por Fernando Gallego para ambos esposos (Madrid, Museo del Prado, P2647), obra en la que asume plenamente el legado de los grandes maestros flamencos. El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, todavía *in situ*, está compuesto por veinticinco tablas que fueron pintadas h. 1490 por Fernando Gallego, el maestro Bartolomé y otros ayudantes.

⁸ Gaya Nuño, 1958; García Sebastián, 1979, pp. 123-127; Silva Maroto, 2004a; Silva Maroto, 2004b; pp. 43-72.

⁹ García Mogollón, 2015, pp. 113-161.

Procedentes de pueblos salmantinos se conservan algunas tablas que parecen ser de su autoría. De la iglesia de San Martín de Villaflores proceden *La Coronación de la Virgen*, que fue encargada por Rodrigo Álvarez, rector de la Universidad en 1480 y canónigo de la catedral salmantina (Salamanca, Museo Catedralicio), y la *Epifanía* del Museo de Toledo (Ohio, EE. UU.). Del lugar de Cantalpino proceden un *San Pedro entronizado* (Méjico, antigua colección Pani) de h. 1485, y otras dos tablas con los temas de la *Virgen con el Niño entronizada* y *San Bartolomé sentado* cuyo paradero se desconoce. En el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de El Campo de Peñaranda se conserva una tabla de *Cristo Resucitado*, de hacia 1485, que está inspirada en un grabado de Martin Schongauer. Del mismo retablo procederían las tablas de la *Natividad* y la *Flagelación*, inspirada esta última en otro grabado del maestro alsaciano (Salamanca, Museo Catedralicio). Otras pinturas adscritas a Fernando Gallego son la *Misa de San Gregorio*, de una colección privada barcelonesa (h. 1470); la *Epifanía* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (h. 1480), el *Santo escribiendo* del Museo de Bellas Artes de Dijon (h. 1480-85), la *Virgen del papagayo* del Museo del Louvre (h. 1485) y el *Pentecostés* de la Colección Masaveu (h. 1490).

El viajero alemán Jerónimo Münzer visitó en Salamanca en 1494 «un colegio de bella apariencia» que había sido construido en sillería bajo el real patronato, con aspecto y disposición de monasterio, el cual tenía una «amplia biblioteca abovedada, en cuya parte más alta vense unas pinturas que representan los signos del zodiaco y los emblemas de las artes liberales». Se refería a las Escuelas Mayores y a la bóveda de la primera biblioteca que pintó entre 1483 y 1486 Fernando Gallego con técnica mixta de óleo y temple, representando las constelaciones con sus estrellas, planetas, mitos y signos del Zodiaco. Conservada en parte y trasladada a lienzo en 1952, esta pintura puede contemplarse actualmente en las Escuelas Menores, donde es presentada con el título de *Cielo de Salamanca*¹⁰. Se trata de una obra singular por su carácter profano y sus conexiones con la ciencia humanista que se impartía en el Estudio General salmantino.

La obra más compleja emprendida por Fernando Gallego fue el retablo mayor de la catedral de Zamora, para el que pintó antes de 1495, con ayuda de su taller, unas treinta y cinco tablas. Fue desmontado por el cabildo —para sustituirlo por uno nuevo, de estilo barroco, obra de Joaquín de Churruquera— y vendido en 1712 a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Arcenillas (Zamora)¹¹, en cuyo presbiterio se exponen actualmente once tablas supervivientes, pues otras cuatro fueron robadas en 1993 y siguen en paradero desconocido. Se conservan otras dos tablas de este conjunto, tituladas

¹⁰ Sebastián, 1972, pp. 49-61; Martínez Frías, 2018.

¹¹ Ferrero, 1991; Martín Avedillo, 1999.

Noli me tangere y *Pentecostés*, que fueron donadas en 1925 al Museo de Zamora; una tercera, que es la *Adoración de los Magos* del Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, y un *Ecce Homo* de colección privada. Corresponden al estilo hispanoflamenco más evolucionado del artista, pero su calidad es desigual, debido a que algunas serían de Francisco Gallego o de otros pintores del taller, como ocurre con nuestra *Oración del huerto*.

Su última obra documentada es la pintura de los artesones y la viguería de la tribuna de la antigua capilla de la Universidad de Salamanca, en la que trabajó junto al pintor Pedro de Tolosa entre marzo y julio de 1507, siendo sus fiadores Andrés de Tolosa, pintor, y Juan de Alcaraz, batidor de oro. El nuevo gusto procedente de Italia le había relegado al papel de simple decorador. Quizá pudo contemplar entonces alguna de las «ocho y storias e tres ymágenes» que fueron realizadas en 1505 para el retablo de dicha capilla universitaria por Juan de Flandes, antiguo pintor y retratista de la difunta Reina Católica, a las que se añadieron en 1508 otras diez tablas que pintó para el banco. De este conjunto solo se ha conservado una tabla con los bustos en grisalla de Santa Apolonia y María Magdalena. Para dicho retablo había tallado entre 1503 y 1505 el imaginero Felipe Bigarny, vecino de Burgos, un total de catorce esculturas de bullo que fueron doradas por Juan de Yprés, de las cuales se conservan seis en la Universidad de Salamanca.

Fernando Gallego dejó formada una escuela de discípulos en la que destacaron Pedro Bello y Francisco Gallego, que quizás era pariente suyo. Francisco pintó en 1500 el *tríptico de Santa Catalina* para la capilla de don Martín Núñez, arcediano de Medina del Campo, en la Catedral Vieja de Salamanca, y entre 1510 y 1514 pintó una *Quinta Angustia*, filacterias y unos altares, y doró rejas, para la capilla del Hospital Real de Santiago de Compostela, asistido por los pintores Bastián Caldelas, Domingos, Felipe y Bartolomé, sus criados. El salmantino Pedro Bello (1469-1550)¹² pintó en 1494 las ocho tablas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en Vich y las del también desaparecido retablo de la iglesia de Santa María de Salvatierra (1503-1504), y realizó en 1503 las ocho pinturas sobre sarga para las puertas del *tríptico de Santa Catalina* que acabamos de mencionar. Entre 1519 y 1529 trabajó en Orense y más tarde pintó un retablo «de talla e pintura», valorado en más de 120.000 maravedís, que regaló al convento de Santa Clara de Ciudad Rodrigo, donde su hija María era monja. Era su estilo deudor del de su maestro, aunque de menor calidad. Por encargo del canónigo Gregorio Díez de Cadorniga, en 1547 se desplazó¹³ a Mollorido (Salamanca) con el pintor García Pérez para tasar el retablo que para la iglesia de Santa María de la Oliva había pintado Diosdado de Olivares, el cual valoraron en 47.878 maravedís. Triunfaba plenamente en esos años la estética renacentista.

¹² Redondo Cantera, 2002, pp. 175-186.

¹³ García Boiza, 1922, pp. 366-370.

3. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La disposición estilística y diseño de esta tabla desconocida se basa en una difundida estampa de Martin Schongauer. Obra habitual como boceto en creaciones alemanas y flamencas, también sirvió de esquema compositivo, según Pilar Silva Maroto, para la tabla que, del mismo tema, atribuyó a Fernando Gallego en el retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo, hoy en el Tucson Museum of Art (Arizona, USA)¹⁴. A pesar de esa coincidencia en la fuente gráfica, consideramos que esta pintura que damos a conocer no es obra de Gallego, aunque habría que relacionarla con algún seguidor muy próximo a él, teniendo en cuenta el fuerte influjo que tuvo el maestro en el panorama salmantino de esa época. Destaca la diferencia iconográfica entre la obra del citado retablo y esta que aquí se da a conocer por la gran complejidad que posee la que se reseña. En esta tabla, debido a su formato vertical, alargado y estrecho, se han eliminado a los discípulos, destacando la figura principal, Jesús, sobre todo su expresivo rostro, y en segundo plano el ángel con alas, de forma muy abocetada, que porta en sus manos el cáliz y la cruz. El resto de la composición se asemeja a las obras flamencas del siglo XV en las que la simbología y la distribución espacial están pendientes de los detalles y de la concepción ideológica de una meditación en el rezo a partir de la contemplación de las escenas litúrgicas¹⁵.

Esta pintura sobre tabla de la *Oración del huerto* está realizada en madera de pino con un marco exterior en el que va embutida (87 x 30 cm). Conserva los anclajes metálicos de sostén de las bisagras doblados sobre la madera en un lateral y en el otro, dos herrajes para colocar los pestillos de la caja retablo a la que pertenecía. El tipo de marco está tallado y tiene unas ranuras de tipo guillame o fresado. Los travesaños encajan con caja y espiga. Tiene un refuerzo original en los bordes con puntas metálicas de forja de cabeza cuadrada para evitar desencolados¹⁶. Los travesaños tienen una anchura total de 5 cm y un espesor de 3 cm. La decoración que tienen los travesaños en su cara exterior o paramentos es plana con filo en bisel de 0,3 mm de espesor y de 0,3 mm de anchura. En la cara interna que cobija la obra tienen una decoración de filo con caveto con una longitud de 1 cm, una separación hundida para la calle con un baquetón de 1 cm y por último un canto recto de una longitud de 1,5 cm. El marco se clasifica con el tipo genérico de perfil de media caña y baquetón que se utiliza desde la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del siglo XVI¹⁷.

¹⁴ Silva Maroto, 2004a, 242 y ss.

¹⁵ W. As-Vijvers, 2022.

¹⁶ «En muchos marcos, sobre todo flamencos o hispano-flamencos, se colocaban cantoneras de hierro en cada uno de los ángulos para dar cohesión a la estructura». Piá Timón, 2010, p. 168.

¹⁷ Ib.

La preparación presente en la tabla es de carbonato de calcio y cola orgánica, tradicional en el Norte de Europa. Sobre este aparejo se observa la aplicación directa de un dibujo previo. Hay dos tipos: uno en el contorno del rostro realizado con lápiz fino y otro a pincel que delimita el borde grueso en el vestido. Con el pincel también se delimitan en las vestimentas las sombras de los pliegues, con líneas paralelas, y la localización de los dobleces. Esta forma distinta de trabajo y de técnica de dibujo especifica una diversidad de manos en la tabla: el maestro para las zonas de detalle y los oficiales en los lugares secundarios (fig. 2). Esta técnica es de nuevo muy similar a la utilizada en el mencionado retablo de Ciudad Rodrigo¹⁸ y a las documentadas en otras zonas peninsulares de igual periodo que tienen influencia italiana¹⁹. La aplicación del color varía en la obra.

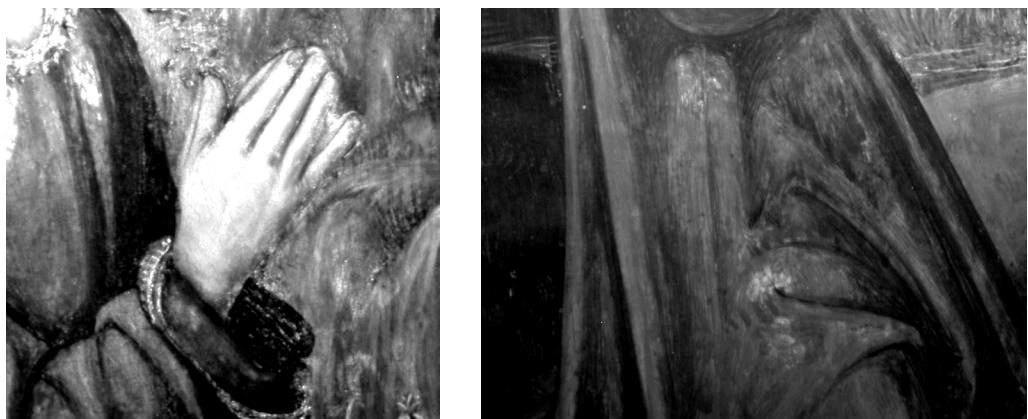


Fig. 2. Reflectografías IR realizadas con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

En la obra conviven tres técnicas pictóricas. Por un lado, la del marco, que es dorado al agua y temple negro. Por otro, la pintura narrativa, donde se utilizó dorado a la sisa sobre *pastiglia* o resalto del estuco labrado. Es una técnica en relieve realizada directamente sobre el yeso al aplicar con un pincel el *gesso sottile* líquido, aún caliente, y construyendo el relieve. Los motivos que se doran a la sisa son la arquitectura de marco superior que recrean los doseles perforados de los retablos góticos, el cáliz y la cruz del ángel, así como los orillos de los mantos y capas del ángel y de Cristo y los rayos divinos que sobresalen de sus cabezas. Las aureolas de rayos son un recurso habitual en el citado Martin Schongauer y que utilizan pintores de finales del XV en España como Bartolomé Bermejo²⁰. La última

¹⁸ Doseth, 2008.

¹⁹ Herrero y Puig, 2019, pp. 57-81.

²⁰ Molina, 2021.

técnica empleada es la superposición de veladuras con acabado brillante, propio del inicio de la técnica del óleo y que coincide con la cronología propuesta para esta obra (fig. 3). La ejecución en las carnaciones es un trabajo de veladuras de oscuro a blanco. Los drapeados de la tela se inician con capas claras que terminan con un sombreado en negro ajustado al dibujo a pincel de los bordes.

Esta obra fue separada de su políptico para la meditación y reflexión contemplativa. De ese período existe una intervención anterior que camufló zonas de ignición, depósitos de cera y repintes puntuales con un acabado de un barniz dammar. Ennegrecido y amarillulado, con un cambio cromático de los retoques dificultaba la lectura de la flora y ocultaba el rico colorido de la tabla.



Fig. 3. Microscopías ópticas de micromuestras extraídas según plano y analizadas con microscopio Enosa. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.

4. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA DE LA BOTÁNICA

La metodología actual del estudio iconográfico botánico en obras de arte combina la identificación de la planta basada en atlas botánicos que muestran el diseño de la planta como estudio previo²¹ (figs. 4-5) y la posterior interpretación simbólica que tuvieron a finales del siglo XV y a lo largo del XVI, como ya abordó Celia Fisher²². Por lo general, en las obras pictóricas las referencias botánicas suelen limitarse a enumerar las flores y plantas existentes. En esta tabla, a nuestro entender, no sólo se alude al ciclo pasionario de Jesús con la inclusión de lirios, claveles o una granza, que son los comúnmente utilizados, sino que la disposición y significado de las trece plantas y árboles seleccionados se pueden interpretar como una alegoría de la vida de Cristo y de su Resurrección, a través de un lenguaje escondido u oculto, como si se tratase de jeroglíficos. De esta manera, la flora y la fauna en las obras de arte no sólo sirven como un motivo decorativo, sino que también pueden tener un significado teológico y filosófico de reflexión mística. En esta *Oración en el huerto*, la figura de Cristo en un *hortus conclusus*, cerrado con una valla y con un lago con patos, y la presencia de trece especies sirven para crear un marco iconográfico en torno a la vida ejemplar, la pasión y el futuro en el reino celestial. Por ello, es necesario contextualizar la descripción individual de cada especie representada con la literatura medieval devocional del período²³. Las obras y los sermones completan el significado en el marco ceremonial de la apertura de los polípticos, como es el caso, en el instante devocional de los participantes en la liturgia. En el siglo XV, la devoción a la Pasión se consolida dentro de la religiosidad popular y la intelectual creando dos tipos de arte, uno para acceso de la población y otro para la contemplación personal de tipo simbólico. En este segundo tipo es donde los textos litúrgicos son necesarios para comprender el significado de las imágenes por la relación iconográfica de cada símbolo presente. En la tabla analizada se representa el inicio del ciclo de la Pasión, la *Oración del huerto*, que se relaciona directamente con la Glossa ordinaria *Cruentatus enim Christus Dominus sanguine proprio*, donde se especifican los cuatro derramamientos de la sangre de Cristo siendo el primero el sudor sangrento en el huerto de los Olivos²⁴, recogido del pasaje profético de Isaías de la liturgia de Semana Santa referida a la redención del hombre a través de Cristo (Is 63: 1-3)²⁵.

²¹ Vázquez, 2016; Vázquez, 2018.

²² Fisher, 2011.

²³ Bestul, 1996, p.27.

²⁴ *Id.*, pp. 30-32.

²⁵ Flora, 2017, pp. 464-495.

En la tabla hay dos pasajes bíblicos representados. En la parte inferior cuando Cristo caminó desde el Monte Sion a través del Valle de Cedrón hasta el monte de los Olivos dejando a los apóstoles en el huerto de Getsemaní, y cuando tras continuar solo cae de rodillas (Marcos 14:32-52). La valla en la parte posterior incide en que Cristo está en un huerto cerrado, mostrando así la soledad en la que se encuentra en el momento de la oración. De este sentimiento surge la meditación sobre la Pasión de Cristo desarrollada en los sermones religiosos, en los que se insta a recurrir a la oración como único remedio ante la tristeza, porque en el diálogo privado y en soledad con Dios es donde no se perece en los peligros²⁶. Se transforma un hecho de dolor extremo, de piedad personal, en el que Cristo oraba por sí mismo, exemplificando su humildad y humanidad supremas²⁷, en un modelo de autorreflexión. La flora que se localiza en esta escena comienza con el clavel rojo, situado en primer término, que tiene una etimología propia alusiva a la encarnación. Es usado como signo del Espíritu Santo transmutado en Jesús que redime a la humanidad por su sacrificio. Además, el hecho de que aparezcan tres claveles, dos abiertos y uno cerrado, no es anecdótico, vienen a simbolizar los clavos con los que Cristo fue crucificado. Los claveles rojos se comienzan a usar en pintura y tapices hacia 1480²⁸. A su lado, una serie de violetas blancas, *viola odorata dumetorum*, que se vinculan con la fugacidad y transitoriedad vital relacionada en ocasiones con la vanitas y en otras con la humildad y la virtud por su color níveo²⁹. A la derecha, unos lirios de pétalos azules, *iris germanica*, anuncian el futuro de la redención de la humanidad a través de la sangre tras la muerte y resurrección. Sobre este primer plano hay una zona con flores esparcidas, símbolo de humildad y de dolor, muy apropiados en el contexto de la crucifixión³⁰. Bajo la pierna de Cristo se colocan una primula —del latín *primus*, que significa el primero entre los hombres— y dos alhelíes, *cheiranthus cheiri*, que representan la fe ante la adversidad³¹. Al lado de la rodilla se colocan unos pensamientos, *viola cornuta*, planta de escasa altura que simboliza la modestia³². En relación con la representación de la sangre de Cristo y el tono encarnado, fruto de la pasión, contamos con dos plantas situadas a su derecha, la granza y la amapola. La raíz de la *rubia tinctorum* sirvió desde la antigüedad para la producción de un tinte rojo para tejidos, mientras que la floración encarnada³³ y vibrante de los pétalos

²⁶ de la Puente, 1935, pp.144-145.

²⁷ Caulibus, 2000, p. 239.

²⁸ *Id.*, 64 y ss.

²⁹ *Id.*, 138 y ss.

³⁰ *Id.*, 34 y ss.

³¹ Alexander, 1941; Vázquez, 2022.

³² W. As-Vijvers, 2022.

³³ Lonicer's Krauterbuch, 1557; Bruce-Mitford, 1997, pp. 46-48.

de la adormidera, *papaver roheas*, aporta, además, la identificación con la cruz que la conforman sus estambres negros³⁴. El lago alberga fauna acuática y flora. Unos lirios del valle amarillos representan a Dios, hacen presente al Padre de forma física en la obra y no sólo a través del diálogo de la oración que sale de su boca. Los *iris pseudacorus* relacionan el agua con el bautismo de Cristo y anuncian lo divino de una forma sutil, mostrando el gran intelectualismo de la escena con la afinidad física y espiritual³⁵. En el otro extremo, sauce de ribera, *salix*, árboles de gran resistencia, que se citan en numerosas ocasiones en la Biblia. Utilizados en celebraciones litúrgicas estaban relacionados con la regeneración, la vitalidad y el renacer. Además, los árboles de ribera tienen una relación alegórica con el Árbol de la Vida³⁶.

En otro plano, el celestial, aparece un ángel con un cáliz en relación con el consuelo a la agonía de Cristo y el dogma de la transustanciación (Lucas 22:39-46). El ángel está situado en el alto de la montaña para continuar con la misión salvadora de la humanidad. Este rezo en soledad acompañado por el ángel aunó iconográficamente dos escenas³⁷ y sirvió de modelo para la creación de la oración en la intimidad³⁸. En la Edad Media este modelo paradigma es paralelo al momento de intensa oración del propio Francisco³⁹ y su estigmatización⁴⁰ y comenzó a ser representado en decoraciones murales⁴¹ y en libros de horas⁴², todo ello con la función de instar a rezar como discípulos de Cristo. Se empieza a desarrollar una relación imagen-texto en los libros medievales donde se acompañan la representación de salmos como por ejemplo el 101: «Escucha, Señor, mi oración, y llegue hasta ti mi clamor»⁴³. Completando el significado teológico aparece el detalle del Árbol de la Agonía, en la cima de la montaña, como el *Lignum Vitae*, como la cruz y en estrecha relación con el árbol de la Vida en el Paraíso, haciendo una reflexión final sobre Adán y el pecado que será redimido por la muerte del hijo de Dios⁴⁴.

El paisaje tras la valla, Jerusalén, el mundo terrenal. Fuera del límite del jardín donde está Cristo, la vegetación simboliza lo que ya no crece, aquellas plantas que una vez

³⁴ Fisher, 2011, p. 90.

³⁵ Id., 34 y ss.

³⁶ Dinodia, 2023.

³⁷ Neff, 2019, pp. 112-113.

³⁸ Caulibus, 2000, pp. 239-243

³⁹ Bonaventure, 1978, p. 304.

⁴⁰ Frugoni, 1993, pp. 121-123.

⁴¹ Demus, 1988, pp. 100-105.

⁴² Bartal, 2022, p. 33-58.

⁴³ Hamburger, 1997, pp. 80-94; Sal. 54:2-3, Sal. 85:1, Sal. 85:6 en Caulibus, 2000, p. 240.

⁴⁴ Buenaventura, 1978, pp. 120-12; Caulibus, 2000, p. 236.

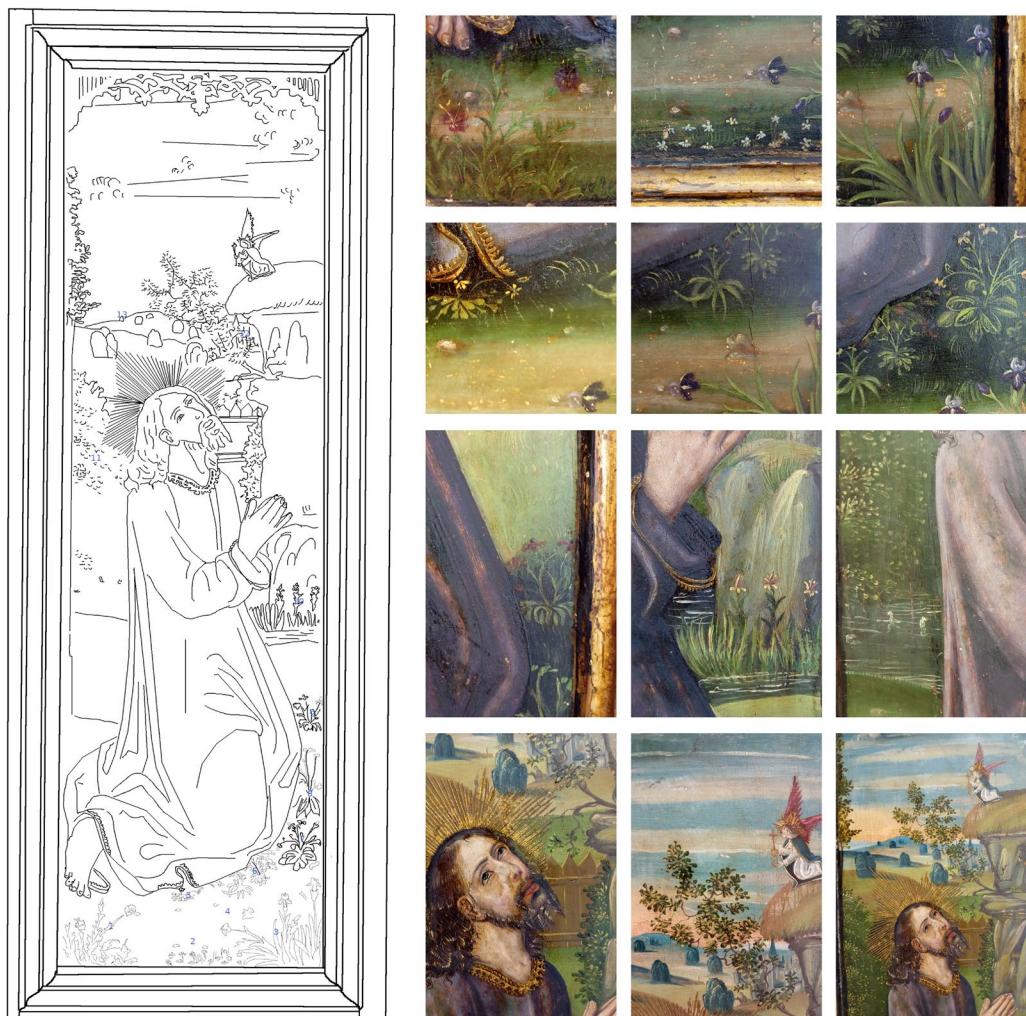


Fig. 4 (izqda.). Esquema de localización e identificación.

Fig. 5 (dcha, lectura de izqda. a dcha. y de arriba abajo). Fotografías de detalle de cada especie.
 1. Claveles. 2. Violeta blanca. 3. Lirios morados. 4. Flores esparcidas por el suelo. 5. Prímula. 6. Alhelíes. 7. Pensamiento. 8. Granza. 9. Amapola. 10. Lirios del valle. 11. Sauce. 12. Roble o haya. 13. Cipreses.

Aut.: Alejandra del Barrio Luna.

cortadas dejan de existir, como si la fe en la resurrección fuera la única salvación posible para la vida. Los cipreses, *cupressus*, propios de bosques nórdicos y de paisajes italianos, se levantan aislados y, al igual que los árboles de hoja perenne, simbolizan la inmortalidad⁴⁵.

⁴⁵ Pérez Rioja, 1971, p. 353.

Monolitos dispersos en la suave penillanura que configura el fondo. Bajo el ángel un haya, *fagus sylvatica*, en el borde izquierdo un roble, *quercus robur*. Ambas especies arbóreas usualmente representadas en la pintura flamenca por su íntima relación con la vida del hombre y mencionados en los textos bíblicos⁴⁶. El haya surge en una grieta de la roca. Débil de nacimiento, fuerte en su ascensión hacia el emisario de Dios. El roble recto es emblema de la justicia. Traspasa el elemento hacia la metáfora por la victoria de la escena representada, donde lo terrenal y lo místico confluyen en el triunfo de la vida sobre la muerte⁴⁷.

5. TEOLOGÍA DE LA TABLA DE LA «ORACIÓN DEL HUERTO»

La presencia de Jesús en el Huerto de los Olivos, al inicio de su Pasión, es descrita en el Nuevo Testamento a través de los cuatro evangelios y la Carta a los Hebreos⁴⁸, si bien la tabla pictórica que tratamos está inspirada en los tres últimos libros. Por lo tanto, están fielmente reflejados los detalles que relata San Lucas⁴⁹: Cristo ora arrodillado, con las manos juntas, su intención es no caer en la tentación del enemigo, mientras aparece un pequeño ángel, en lo alto de una roca, para animarle frente al duro trance de aceptar la entrega de su vida, simbolizada por el cáliz y la cruz que porta el emisario celeste. Del mismo modo, según san Juan⁵⁰, el lugar es concebido y ambientado como un huerto, tras Jesús, en segundo plano, vemos la valla de madera que protege y rodea un hermoso e idílico jardín, con río, flora diversa y un peñasco junto al cual ora Jesús. Finalmente, la Carta a los Hebreos⁵¹ nos presenta lo que interiormente vivió el Hijo de Dios con esta oración, en la que levantó sus ojos a lo alto y se dirigió con gritos y lágrimas para ser

⁴⁶ Champeaux, 1972, p. 363.

⁴⁷ Ameisenowa, 1938; García Mahiques, 1990, p. 132.

⁴⁸ Cf. Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-34; Lc. 22, 39-46; Jn. 18, 1 y Hb. 5, 7-9.

⁴⁹ Salió Jesús, como de costumbre, al monte de los Olivos; y lo siguieron los discípulos. Al llegar al sitio, les dijo: «Orad, para no caer en la tentación». Él se arrancó de ellos, alejándose como a un tiro de piedra y, arrodillado, oraba diciendo: «Padre, si quieres, aparta de mí ese cáliz. Pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya». Y se le apareció un ángel del cielo que lo animaba. En medio de su angustia, oraba con más insistencia. Y le bajaba el sudor a goterones, como de sangre, hasta el suelo. Y levantándose de la oración, fue hacia sus discípulos, los encontró dormidos por la pena, y les dijo: «¿Por qué dormís? Levantaos y orad, para no caer en la tentación».

⁵⁰ Dicho esto, pasó Jesús con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el que entraron él y sus discípulos.

⁵¹ El cual, habiendo ofrecido en los días de su vida mortal, ruegos y súplicas con gritos y lágrimas al que podía salvarle de la muerte, fue escuchado por su actitud reverente, y aún siendo Hijo, con lo que padeció experimentó la obediencia, y llegado a la perfección, se convirtió en causa de salvación eterna para todos los que le obedecen.

escuchado por el Padre, de esta manera, se convirtió, gracias a su paciente obediencia, en el modelo de hombre nuevo que salvó a la humanidad.

Tras esta tabla flamenca del siglo XV, aparte de la base neotestamentaria influye una parte teológico-doctrinal, recogida en algunos libros medievales de devoción, que orientaban a los fieles a consideraciones y meditaciones centradas en la humanidad de Cristo. Estos alcanzaron tanta popularidad y prestigio, sobre todo con la llegada de la imprenta, que los artistas las utilizaron como fuente de inspiración para sus pinturas y esculturas durante la Edad Media, el Renacimiento y hasta el Barroco. Fundamentalmente son varias fuentes literarias medievales, entre las que destacan el *Flos Sanctorum* de Giacomo da Varazze (1264), la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia (siglo XIV), el *Speculum Humanae Salvationis* (1309) o el *Libro de las Revelaciones* de Santa Brígida (1303-1373). Respecto al episodio de la Oración en el Huerto es interpretado desde la tipología, por la cual los acontecimientos del Antiguo Testamento prefiguran, o predicen, los del Nuevo Testamento. Desde esta mirada, el Huerto de los Olivos se representa como una vuelta al Paraíso⁵², la invitación a orar de Jesús para vencer las tentaciones nos remite al pecado original⁵³, y la obediencia del Hijo al Padre le contrapone a Adán⁵⁴. Es evidente que la entrada de Jesús en el Huerto de los Olivos alude a la narración del Paraíso y del pecado original. Nos quiere decir que aquí Jesús retoma aquella historia. En aquel huerto, en el jardín del Edén, se produce la tentación y la traición de Jesús, pero el huerto es también el lugar de la resurrección⁵⁵. En efecto, en el huerto Jesús ha aceptado hasta el fondo la voluntad del Padre, la ha hecho suya, y así ha dado un vuelco a la historia.

6. LA RESTAURACIÓN

El primer paso fue documentar la obra y determinar las patologías existentes. Para analizar el estado de conservación de la obra se realizó un estudio reflectográfico de IR, fluorescencia visible inducida por luz UV, estratigrafías con análisis óptico microscópico y

⁵² ¡Oh cuán cara te cuesta, Salvador mío, mi salud y mi remedio! ¡Oh mi verdadero Adán, entrando en ell Paraíso por mis pecados, que con sudores de sangre ganas el pan que yo tengo de comer! (Ludolfo de Sajonia. *Vita Christi*, cap. 17)

⁵³ Jhesu Christo fue tentado por esto, que librarse a nós de tentaciones... porque viese las flores del Paraíso el humano linage (Varaze, 2020, pp. 160-161)

⁵⁴ Había de encaminar a la gloria de los cielos a sus amigos, a quienes por su soberbia había merecido el primer hombre las penas del infierno; pero afligiérase, porque así como con todos sus miembros había pecado el hombre en el paraíso por la mala concupiscencia, igualmente conocía que su Hijo satisfaría en el mundo la culpa del primer hombre con la amargurísima muerte de su propio cuerpo (Santa Brígida de Suecia. Libro de las Revelaciones, cap. 16. Lección Primera).

⁵⁵ cf. Jn. 19. 41

fotografías con luz directa y luz rasante. La obra cuenta con un barniz al aceite con reflexión UV azulada y salpicaduras de cera debajo de la capa de protección actual. En las estratigrafías ópticas de micromuestras encapsuladas en resina epoxídica y analizadas con microscopio Enosa a 45x se concluyó que la preparación es porosa, regular de un sólo estrato con acabado lijado con reacción al ácido y con trazas negras, capa pictórica grasa macrofisurada y barniz y repinte visible en estrato. Estructuralmente la obra sufrió un factor de alteración hídrico que afectó a los anclajes metálicos originales, presentan mineralización, que provocó biodeterioro fúngico que en la actualidad estaba inactivo. La madera ha sufrido un ataque de anóbidos (*Anobium punctatum*), también inactivo. La obra presenta una separación de bloques entre el marco y la tabla por la merma a la resistencia mecánica de las alteraciones anteriores. Con la luz rasante se observan craquelados con levantamientos de escamas en la unión de bloques del embón y la tabla, ocasionados por esta inestabilidad estructural (figs. 6-7).

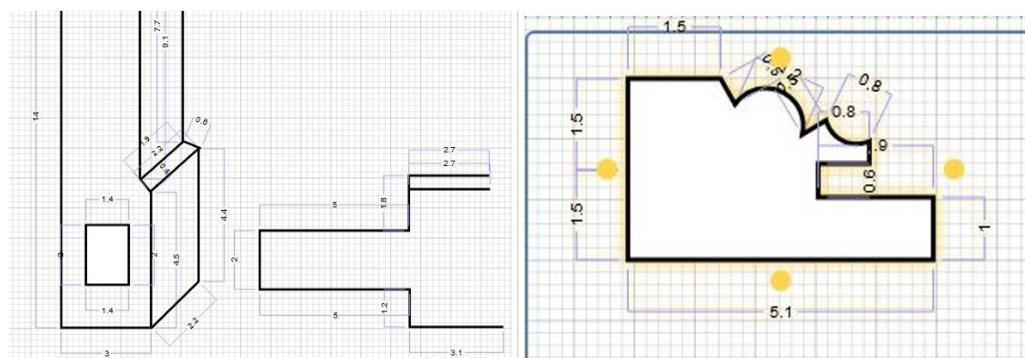


Fig. 6. Planimetría de estructura del marco. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.



Fig. 7. Alteración estructural del ensamble. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

El criterio de intervención ha sido mantener el valor simbólico devolviendo la materialidad y devolviendo el cromatismo. Las pautas metodológicas y criterios se han ajustado a la normativa del Ministerio de Cultura en el Proyecto Coremans de Pintura de Caballete⁵⁶.

El objetivo de la intervención es devolver la estabilidad estructural con el tratamiento en el anclaje de la madera a los travesaños del marco, consolidación estructural del soporte y reintegración volumétrica de las lagunas. La capa pictórica que posee un cambio cromático por el envejecimiento del barniz y el repinte que oculta la zona quemada. Tras los test previos microscópicos, de solubilidad, se procedió a una limpieza física con apoyo de microscopía óptica para evitar lixiviaciones (fig. 8).

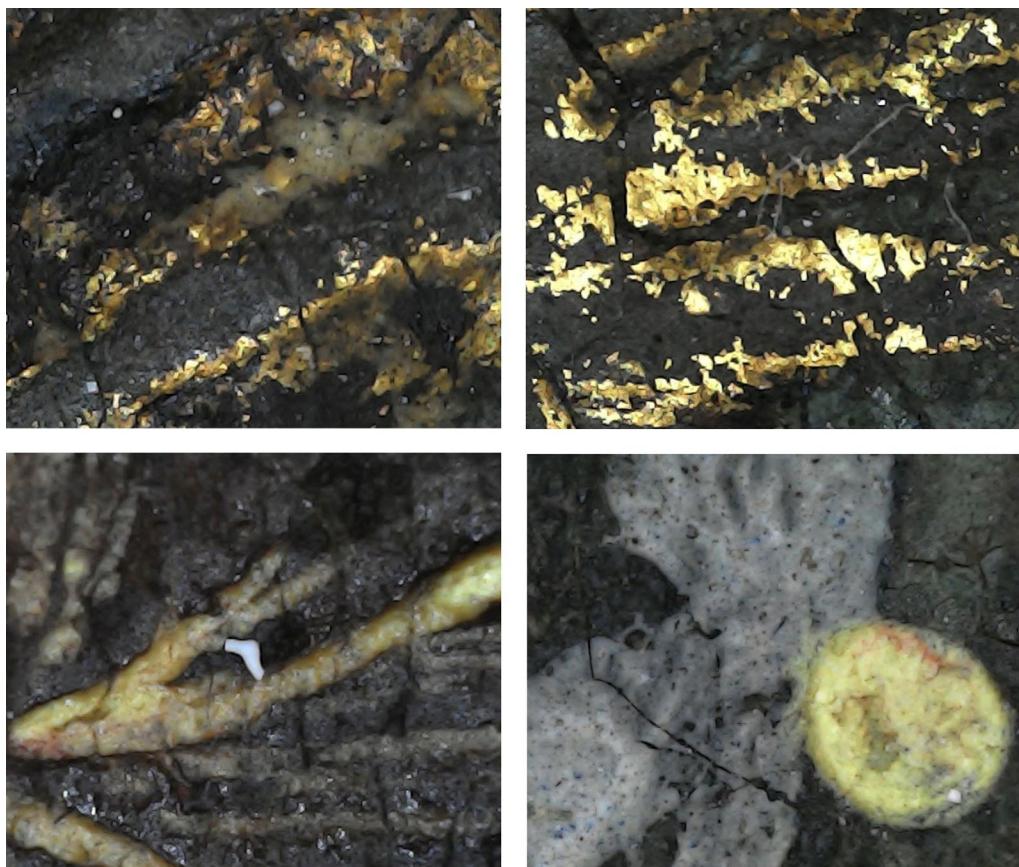
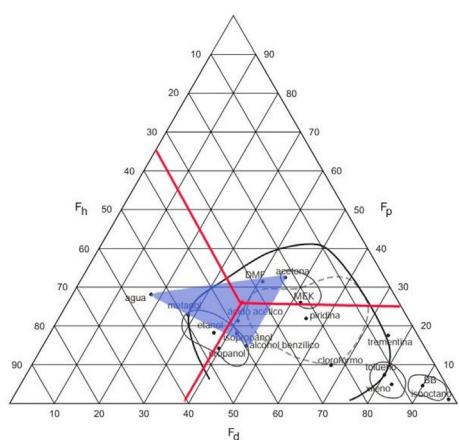


Fig. 8. Proceso de limpieza de barnices con uso de microscopía, 10x. Arriba dorados a la sisa sobre pastillaje, abajo a la izqda. estambre del clave y a la derecha violeta blanca. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

⁵⁶ VV. AA., 2018.

Los valores de solubilidad de estratos se caracterizaron por el triángulo de Teas de disolución alcohólica-cetónica de factor de solubilidad de 39,5 y un pH de 6,7, por lo que corresponde a un barniz dammar parcialmente envejecido⁵⁷ (fig. 9). Para la eliminación del repinte se observó microscópicamente que el aglutinante no es protéico (al test de fuscina reaccionó negativo) y por el rango de solubilidad debe de tratarse de una pintura de aglutinante de resina natural o sintética descartando el aceite. Al test de ácido reaccionó confirmando que la carga es carbonato de calcio pudiendo correlacionar por tanto a pintura a una base industrial de finales del siglo XIX o principios del XX. Con estos parámetros se utilizó la mezcla por disolución y retira parcialmente el repinte por lo que se probó la muestra en estado gelificado con una temporalidad de 5 minutos y remoción (fig. 10).



Disolvente	F _d – N	F _p – D	F _h – H
Alcohol bencílico	46 (25%) 11,5	15 (25%) 3,75	39 (25%) 9,75
Acetona	47 (50%) 23,5	32 (50%) 16	21 (50%) 10,5
Agua	18 (25%) 4,5	28 (25%) 7	54 (25%) 13,5
	39,5	26,75	33,75
Valor film 39,5			

Fig. 9. Test de solubilidad. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.



Fig. 10. Media limpieza del barniz de la tabla. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

⁵⁷ Sánchez Ledesma, 2006, p. 6.



Fig. 11. Detalle de la reintegración cromática. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

La reintegración pictórica de las lagunas de la tabla se adaptó al precepto de legibilidad estética, por lo que se eligió la trama de *rigatino* sobre una base de tinta neutra en bajo tono. Para adaptar este criterio de intervención se estucó la laguna con estuco orgánico y carga inerte (sulfato de calcio por el criterio de discernibilidad) por saturación y se desestucó a nivel de la laguna con acabado liso y pulido. Como capa de protección de la obra se aplicó por pulverización una película filmógena reversible, en disolución alcohólica, del barniz de retoque de la marca Lefranc&Bourgeois que tiene filtro UV (figs. 11-12).

7. CONCLUSIONES

El riguroso análisis de técnicas artísticas y su cotejo documental ha permitido identificar una tabla anónima e inédita en una colección privada catalogada en el último cuarto del siglo XV, en línea con la pintura de Fernando Gallego. La presencia de otros pintores en Salamanca que mantienen el estilo y una documentación escasa en referencia a ellos no permite abordar una identificación de todos los artífices presentes en ese periodo y sus talleres, aunque sí se puede crear un amplio marco que reflejan un foco activo pictórico de relevancia en el panorama español. Entre las obras conservadas de la *Oración del huerto* de Fernando Gallego, la del Altar Mayor de Santa María de Trujillo y la del Retablo de Ciudad Rodrigo, comparándolas con la estudiada, vemos cómo la fuente iconográfica de Martin Schongauer se ve modificada en la representación iconográfica de la vegetación en ellas contenida. La excepcional calidad y amplia variedad de plantas utilizadas en la tabla ahora dada a conocer permiten remarcar un interés simbólico en esta obra. La interrelación del cambio devocional hacia un rezo íntimo suscitado por la iconografía y teología de la agonía



Fig. 12. Fotografía final de la obra tras la intervención.
Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

en el Huerto supuso una inclusión del tema en los sermones y las representaciones del ciclo de la pasión suponiendo el momento de intromisión personal en la relación con Dios, que se recoge en la obra estudiada a través de toda su simbología floral y compositiva.

La propuesta de esta intervención tiene el objetivo de identificar la escuela y el autor de la obra en su relación con los datos conocidos de los talleres salmantinos y de otras zonas de la península, así como aportar datos a la teoría de la restauración contemporánea. Para seguir la metodología científica y teorías de la restauración, se han usado las pautas dadas para la pintura de caballete del Proyecto Coremans. El uso de estudios multiespectrales y microscópicos nos ha permitido comparar la obra con la de Fernando Gallego y descartar su autoría. Igualmente, se han analizado los parámetros de solubilidad para cada estrato para conservar y preservar la pátina y el valor histórico de la obra. A nivel estructural se ha decidido documentar su origen con las huellas de los herrajes y marcas originales que contextualizan el método de concepción del retablo, evidenciando la importancia de las huellas en las obras de arte como fuentes primarias. Por último, el hecho de eliminar un barniz e intervenciones anteriores es un criterio de lectura crítica de la obra que entraña con la concepción legible, discernible y reversible que establece una correcta lectura adaptada a la idea estética unitaria del conjunto respetando los criterios de la teoría de la restauración.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Edward Johnston y HOOD-WARD, Carol H., (1941): «The flora of the Unicorn tapestries», *New York Garden Botanical Journal*, 42, 497, pp. 105-12.
- AMEISENOWA, Zofja (1938): «The tree of life in jewish iconography», *Journal of the Warburg Institute*, 2 Nr. 4., 1938, pp. 326-345.
- ASSELBERGHS, Jean-Paul (1999). *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*, Salamanca, Caja Duero.
- BARBA GÓMEZ, Eduardo (2020). *El jardín del Prado*, Madrid, Museo del Prado, Espasa.
- (2024). *Un paseo botánico por el Prado* [cat. exp], Madrid, Museo del Prado.
- BARTAL, Renana (2022): «Images and Self-Reflection in the *Meditationes Vitae Christi*», *Specula Revista De Humanidades Y Espiritualidad*, 4, pp. 33-58.
- <https://revistas.ucv.es/specula/index.php/specula/article/view/1088/1083>
- BESTUL, Thomas H. (1996). *Text of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BONAVVENTURE, (1978). *The soul's journey into God; the tree of life; the life of St. Francis* (E. Cousins, trans.), Paulist Press, 1978.

- BRUCE-MITFORD, Miranda (1997). *Signos y símbolos*, México, Editorial Diana.
- CAULIBUS, John (2001). *Meditations on the life of Christ* (F. X. Taney, A. Miller and C. M. Stallings-Taney, Eds. and Trans.), Pegasus Press.
- CHAMPEAUZ, G. y STERCKX, D.S., (1972). *Le monde des Symbols*, La Pierre-qui-Vire, París.
- DEMUS, Otto (1988). *The mosaic decoration of San Marco, Venice*. University of Chicago Press.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2019). «Revistiendo la arquitectura que viste la arquitectura. Una aproximación a las sargas de la Pasión de influencia flamenca del siglo XVI en España. Los ejemplos de Oña y Toro» en René Jesús Payo Hernanz *et al.*, (eds.), *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos-CEHA, vol. 1, (pp. 785-790).
- DINODIA, Naveena, (2023): «*Salix Alba And Its Cultural Significance*», *International Journal for Multidisciplinary Research*. <https://www.ijfmr.com/papers/2023/1/6755.pdf>
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto.
- DOTSETH, Amanda W., ANDERSON, Bárbara C., ROGLÁN, Marck A. (2008). *Fernando Gallego and his workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo. Paintings from the collection of the University of Arizona Museum of Art*, Philip Wilson Publishers.
- DUDANT, Anne (1985). *Les tapisseries tournoisiennes de la seconde moitié du XVe siècle au musée d'Historie et d'Archéologie de la ville de Tournai*, Mons, Fédération du Tourisme du Hainaut.
- FERRERO, Felipe (1991). *Las 35 tablas de Arcenillas (siglo XV). Su historia y su mensaje*, Valladolid.
- FISHER, Celia (2011). *Flowers of the renaissance*, Los Angeles, Paul Getty Museum.
- FLORA, Holly (2017): «Fashioning the Passion: The Poor Clares and the clothing of Christ», *Art History*, 40.
- FRANKE, Birgit *et al.*, (2009). «Le panthéon héroïque de Charles le Téméraire» en Susan Marti, Till-Holger Borchert y Gabriele Keck (dirs.), *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne* [cat. exp.], Bruselas, Fonds Mercator, (pp. 304-314).
- GARCÍA BOIZA, Antonio (1992): «Inventarios de arte salmantino. El retablo de pintura de Mollorido», *La Basílica Teresiana*, n.º 9, 3.^a época, pp. 366-370.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1990). *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier (2015): «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia*, vol. 10, pp. 113-161.

- GARCÍA SEBASTIÁN, José Luis (1979). *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958). *Fernando Gallego*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-CSIC, 1958.
- HAMBURGER, Jeffrey F. (1997). *Nuns as artists: The visual culture of a medieval convent*. University of California Press.
- HERRERO CORTELL, Miguel Angel y PUIG SANCHÍS, Isidro (2019): «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de arte valenciano*, n.º 100, pp. 57-81.
- LONICER'S KRAUTERBUCH, Adam, (1557). «Rubia tinctorum» in *Sweetscented bedstraw, Galium odoratum, and dyer's madder*, Frankfurt, Herbal. This from a 17th Century pirate edition or atlas of illustrations only, with captions in Latin, Greek, French, Italian, German, and in English manuscript. (Photo by: Florilegius/Universal Images Group via Getty Images). <https://www.gettyimages.es/detail/fotografia-de-noticias/sweetscented-bedstraw-galium-odoratum-and-dyers-fotografia-de-noticias/1751405962?adppopup=true>
- MARTÍN AVEDILLO, Fabriciano (1989). *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, Eds. Fama.
- (1999). *Las tablas hispanoflamencas de Arcenillas*, Zamora.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José M.^a (2018). *El Cielo de Salamanca*, Salamanca, Universidad.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2021). *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- NEFF, Amy (2019). *A soul's journey: Franciscan art, theology, and devotion in the Supplicationes variae*, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (2004). «La Salamanca artística de Fernando Gallego (c. 1440-1507)» en José Ramón Nieto González (dir.), *Fernando Gallego (c. 1440-1507)* [cat. exp.], Salamanca-Viseu, Caja Duero, (pp. 21-41).
- PAVIOT, Jacques (1990): «La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits», *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 23, Louvain-la-Neuve, pp. 83-93.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio (1971). *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos.
- PÍA TIMÓN, María (2010). «Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI» en *La pintura europea sobre tabla*, Madrid, Ministerio de Cultura, (pp. 166-180).
- PUENTE, Luis de la (1935). *Meditaciones Pasión de Cristo, Vida Gloriosa de Cristo*, Tomo II, 1935. <https://ia801905.us.archive.org/15/items/archivelac4/Meditaciones-sobre-la-pasion-y-vida-gloriosa-de-Cristo-P-LUIS-DE-LA-PUENTE%281%29.pdf>
- URKULLU, M.^a Teresa (1998): «La conservación del arte religioso. Criterios actuales», *Ars Sacra. Criterios de restauración*, n.º 8, 1998, pp. 45- 54.

- VARAZE, Giacomo (2020). *El Flos Sanctorum con sus etimologías* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].
- VÁZQUEZ PRADO, Francisco M. *et al.* (2016): «Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 72, n.º 2, pp. 1323-1396.
- *et al.* (2018): «Los motivos vegetales en las borduras de los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 74, n.º 2, pp. 1341-1372. Grupo de Investigación HABITAT. Instituto de Investigaciones Agrarias La Orden-Valdesequera. CICYTEX.
- (2022): *Las plantas en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz*, pp. 99- 131.
- VV. AA. (2018). *Proyecto Coremans: criterios de intervención en pintura de caballete*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- REDONDO CANTERA, M.ª José (2002): «Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI», *Salamanca, Revista de Estudios*, n.º 48, 2002, pp. 175-186.
- SÁNCHEZ LEDESMA, Andrés, *et al.* (2006). «Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación» en *Los barnices en la conservación y restauración de pinturas: resultados de las últimas investigaciones y sus aplicaciones*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_EN.pdf.
- SEBASTIÁN, Santiago (1972): «Un programa astrológico en la España del siglo XV», *Traza y Baza*, n.º 1, pp. 49-61.
- SILVA MAROTO, Pilar (2004a). *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero.
- (2004b). «Fernando Gallego» en José Ramón Nieto González (dir.), *Fernando Gallego (c. 1440-1507)* [cat. exp.], Salamanca-Viseu, Caja Duero, (pp. 43-72).
- (2011). «Pintura y pintores del siglo XV en Oña» en Rafael Sánchez Domingo (coord.), *San Salvador de Oña. Mil años de historia*, Oña, Fundación Milenario San Salvador de Oña, (pp. 576-593).
- W. AS-VIJVERS, Anne Margreet (2022). «Flowers or meaning. The interpretation of marginal decoration in southern Netherlandish manuscripts from around 1500» en *The Depiction and Use of Plants in the Western World 600-1600*, pp. 286-301. <https://www.jstor.org/stable/jj.1231865.18>
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (2009). «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior» en Jesús M.ª Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Diputación-Universidad, 2009, (pp. 55-60).