

La restauració de la Mare de Déu del Rebollet*

ENRIQUETA CEBRIÁN

Tota intervenció pràctica sobre una obra d'art sacra ha d'estar basada en el respecte als valors espirituals que n'inspiraren la gènesi i que han estat conservats al llarg del temps. La autenticitat de l'obra¹ està lligada al missatge original, a les tradicions dels nostres antecessors, a la història i a les vides de tots els que han pregat i pregunten davant d'aquesta imatge. El conservador-restaurador enfront d'una peça com la Mare de Déu del Rebollet no pot ignorar la responsabilitat que implica intervenir sobre la matèria d'aquesta.² Les decisions han de ser escrupolosament valorades, sempre consensuades i recolzades per la informació recollida al voltant de la imatge, des de tots els punts de vista possibles. És per això que l'obra ha estat sotmesa a un estudi per part d'un equip interdisciplinari, format per restauradors, científics i historiadors de l'art, com a pas previ a les operacions de conservació-restauració. El parer de tots ells i els resultats de les anàlisis han estat fonamentals per a determinar-ne el criteri d'intervenció i la metodologia. Al mateix temps, des de l'inici i en tot moment, durant el procés d'intervenció hem mantingut un diàleg amb les persones que hui dia tenen la missió de conservar viu aquest culte. L'intercanvi d'opinions, la fluïdesa en les relacions i l'interés que han mostrat per cadascuna de les fases del treball han estat molt enriquidors.

L'ús social de les obres d'art que són objecte de devoció ha produït en la majoria dels casos importants canvis estilístics i transformacions.³ Durant el Renaixement i el

*La restauració s'ha realitzat entre els mesos de gener i setembre de 1999, a càrrec del Servei de Conservació i Restauració de la Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana.

¹ Autèntic, del grec *authentikòs* (*autòs*, un mateix, el mateix). En llatí està relacionat amb *auctor* (qui genera increment, originador, ancestre, iniciador, garantia de la veritat, autoritat deriva de *augeo* (creixement, increment), i està relacionat també amb *auctoritas* (origen, responsabilitat, suport, poder, influència, autoritat). Té un sentit específic i descriu alguna cosa o algú completament autònom, que no depèn d'altres, que té autoritat i profunda identitat en forma i en substància, és original, creatiu, irrepetible, únic, sincer, vertader, excepcional o genuí. Vg. JOKILEHTO, J. (1994).

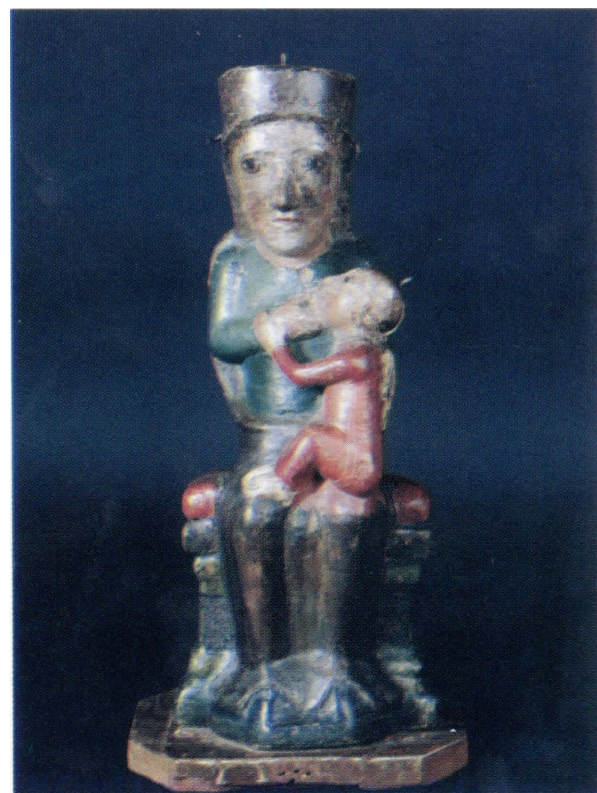
² MERTENS, J. (1999).

³ «...SON CONTADÍSIMOS LOS CASOS DE PIEZAS QUE SE HAYAN CONSERVADO EN SU PRIMITIVA CONCEPCIÓN SIN TRANSFORMACIONES, POR LO QUE SE DEBERÍA CONSIDERAR MÁS LÓGICA UNA VISIÓN DIACRÓNICA DE ESTAS PIEZAS Y NO TANTO UNA CLASIFICACIÓN QUE LAS CONSIDERE COMO ORIGINALES DE UN PERÍODO Y ESTILO CONCRETOS». Vg. GARCÍA RAMOS, R.-RUÍZ DE ARCAUTE, E. (1997). p. VII.

Barroc moltes imatges foren arraconades; altres foren repolicromades per a adaptar-les al gust de l'època o per a ocultar-ne el deteriorament. De vegades eren mutilades i elevades sobre un suport que, ocult pels vestits, mantells i joies contribuïa a donar-los una aparença més majestuosa.⁴ En el cas de la Mare de Déu del Rebollet ens trobàvem enfront d'una imatge molt modificada en tots els aspectes. Oculta sota el mantell, la perruca, les corones i les arracades, la imatge no podia ser apreciada en la totalitat: el Xiquet no es veia encara que apareixia coronat; la corona original havia estat mutilada per a adaptar-ne una d'altra i l'alçada total estava magnificada per una peanya de mides excessives. Sense les vestidures, l'obra oferiria una visió que donava a entendre a través de les llacunes la superposició de diverses policromies, l'última de les quals cridava l'atenció per la falta de qualitat amb què fou executada.



Imatge de la Mare de Déu del Rebollet amb els vestits postissos. Foto S. Mañó.



Imatge de la Mare de Déu del Rebollet sense els vestits, abans de la restauració. Foto P. Alcántara.

La necessitat de sotmetre la peça a un procés de conservació-restauració ha estat meditada de manera col·lectiva des de fa temps, alhora que els estudiosos assenyalaven els dos aspectes fonamentals que podien recolzar aquesta decisió: el mal estat de conservació i l'important canvi formal que l'escultura havia patit.⁵ Pel que fa a aquest

⁴ NOGUERA, A. (1977), pp. 100-101.

⁵ Vg. VIVES CISCAR, J. (1886). Manuel Trens en un informe emés a petició del plebà don Salvador Pons Franco, l'any 1968, també fa referència l'estat de conservació de la imatge i a la possibilitat d'eliminació dels vestits. Finalment, l'últim dels texts que tracta d'aquesta escultura d'una manera més exhaustiva ens diu: «La imagen se encuentra en un estado que podríamos conceptuar de regular con tendencia a empeorar. En efecto, el paso del tiempo, las vestimentas postizas y, sobre todo, las coronas de plata han dañado y dañan gravemente la pintura y estucado de la escultura. La caída de parte de la capa de la pintura y la rotura de la del estuco —que, por lo demás, ha servido señaladamente para este estudio— deben ser reparadas o levantadas con toda precisión y cuidado. En todo caso estas capas deben ser fijadas para evitar una ruina posterior. Es preciso eliminar “definitivamente” coronas y postizos pues, incluso tras una prudente restauración, podrían, nuevamente, iniciarse los daños.»

últim aspecte, un pas important havia estat donat abans d'ingressar la peça al Museu de Belles Arts de València, ja que els elements que cobrien la imatge, havien estat retirats amb la possibilitat plantejada de no tornar-los-hi a posar.

ESTUDI DE CORRESPONDÈNCIA DE LES POLICROMIES

Examen preliminar

La superposició de diversos estrats de color era evident a partir de l'observació directa de la peça. Les formes arrodonides, la incohesió i les nombroses fissures indicaven una diferència de comportament dels materials superposats; d'altra banda, el canvi del cromatisme en algunes parts plantejava una variació en la interpretació de la unitat de l'obra, com ara el verd de la túnica de la imatge. L'observació dels límits de les llacunes confirmava la presència de diverses capes; però sobretot era en el cap, la mà i el peu del Xiquet, i la mà de la Verge on era visible el gruix total o parcial dels estrats, a través d'unes incisions que algú va practicar en època indeterminada i que varen tenir com a conseqüència l'eliminació parcial d'algunes policromies, sense atendre a un criteri arqueològic d'estudi dels estrats.⁶ Carles Soler aprecia el fet que estiga repolicromada i descriu el que es veu en aquestes zones on les capes superiors han estat eliminades.⁷

Els estrats pictòrics presents els vam agrupar sota tres conceptes ben diferents: les repolicromies, els repintats i les reintegracions. Com a repolicromia s'entén una renovació de l'objecte amb la intenció de mantenir-ne l'ús o d'adaptar-lo als gusts de l'època, pot ser total o parcial i pertany a un moment històric diferent al de la concepció de l'obra. Un repintat és una intervenció que té la intenció de dissimular alteracions de la policromia, imitant-la o transformant-la i normalment excedeix els límits de la llacuna. Una reintegració és la intervenció tècnica d'un restaurador que permet restituir a l'obra la unitat de lectura perduda, utilitzant materials reversibles i diferents dels de la policromia.⁸ Solament les repolicromies van ser sotmeses a l'estudi de correspondència, els repintats i les reintegracions pertanyen al capítol d'anteriors intervencions.

L'estudi de correspondència es va plantejar amb la finalitat de determinar el número de repolicromies, l'estat de conservació en què es trobaven i l'extensió que ocupaven en la peça, així com la tècnica d'execució i els detalls decoratius. A partir de

⁶ Els signes d'aquesta intervenció ja són evidents en la fotografia de la Mare de Déu del Rebollet reproduïda en CARRERAS Y CANDI, F. (1918), pp. 432-433.

⁷ «De los colores y algunos detalles que actualmente tiene la imagen no nos podemos fiar. Esta desconfianza se debe a varias razones: bajo el cabello de estuco pintado del Niño aparece una pintura, más antigua, imitando pelo, de fondo rojizo con rayas paralelas oscuras; los pies originales surgen bajo una capa de estuco roto que, figurando continuar la túnica, los cubría; otros arreglos pueden apreciarse en el hombro y la muñeca del mismo. Todo ello nos hace pensar en una remodelación y repintado de las figuras en un momento determinado». Vg. SOLER D'HIVER DE LAS DESES, C. (1978), p. 371.

⁸ Vegeu GARCÍA RAMOS, R. (1995), pp. 52-53. Vegeu, encara, GARCÍA RAMOS, R. & RUÍZ DE ARCAUTE, E. (1997), p. VIII.

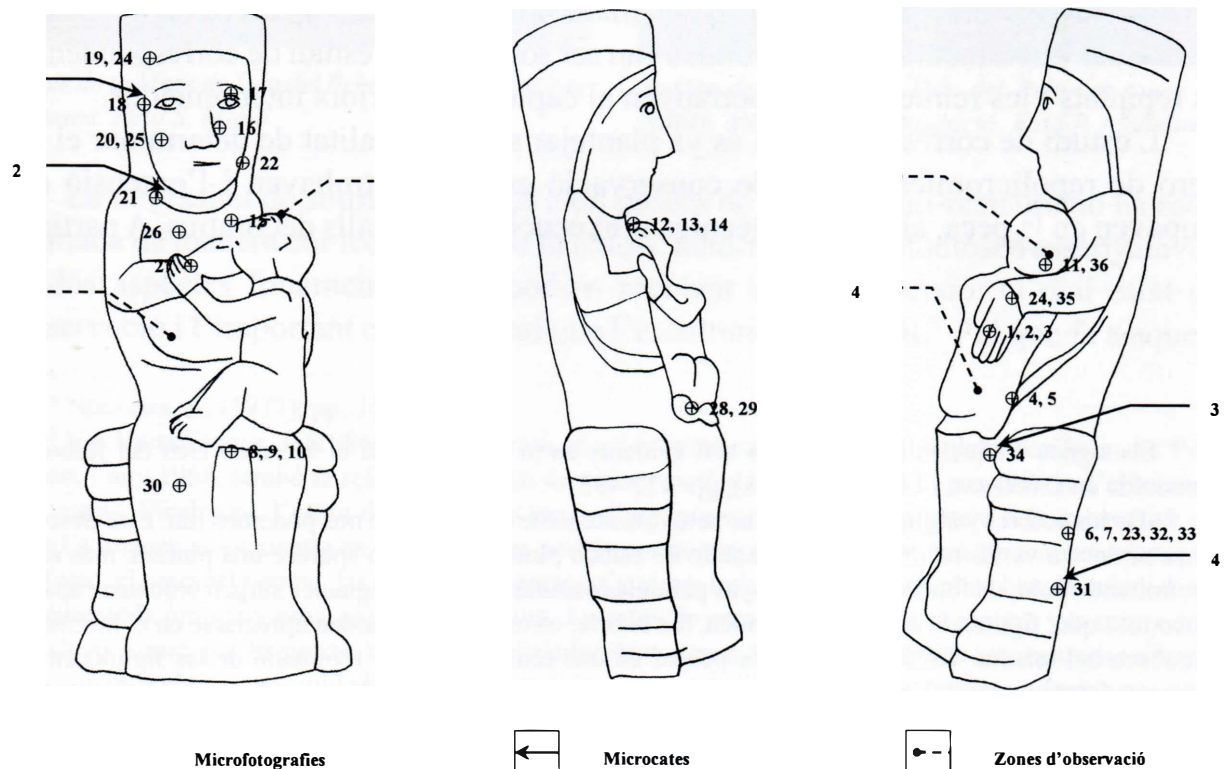
l'observació de tots aquests aspectes es va valorar l'oportunitat d'arribar o no a la policromia original o pel contrari aturar-se en una repolicromia que oferira un interès des del punt de vista estilístic i que es conservara en un percentatge acceptable. En aquesta fase van ser escollides les zones de preferent observació i de realització de les microcates; tot va ser documentat mitjançant fotografies generals i de detall.

Examen amb la lupa binocular

Tota la superfície de l'obra ha estat observada amb l'ajuda d'una lupa binocular muntada sobre braç articulat, CARL ZEISS-JENA OPM 212F. Mitjançant aquesta eina ha estat possible conèixer amb més precisió l'estat de conservació de la peça en general i iniciar la descripció dels estrats detectats a les zones d'observació escollides. Allí on el límit de les llacunes no oferia suficient informació s'ha decidit la realització de microcates de 4 mm², per a la qual cosa s'han seleccionat zones en el límit de les masses de color sempre que no afectaren parts principals, excepte la del front de la Verge a l'extrem de la cella dreta perquè era necessari encertar la presència dels trets dels ulls en les capes inferiors. El treball ha estat realitzat davall l'atenta observació amb la lupa binocular a 40-50 augments i amb un bisturí de punta fina i corbada per a poder delimitar fins al més subtil dels estrats. Totes les dades han estat documentades gràficament i amb microfotografies. (Vegeu el gràfic 1).

Les observacions han estat recollides en taules de representació descriptiva dels estrats per a deixar constància del nombre d'aquests, el nombre de policromies, l'estat de conservació, la qualitat tècnica i els detalls decoratius. Al mateix temps han estat realitzades radiografies mitjançant les quals hem obtingut algunes dades sobre l'estat de les capes més profundes, però és sobretot la reflectografia infraroja que ens ha donat detalls molt valuosos de les capes immediatament inferiors a la superficial.⁹

Gràfic 1



Conclusió

Com a resultat de les anàlisis hem pogut realitzar la carta de correspondència de les policromies, així com la reconstrucció gràfica d'aquestes. Les repolicromies que hem detectat són sis, de les quals tres eren totals i la resta parcials, sobretot a les carnacions, que com és habitual han estat intervingudes més vegades. De les capes externes a les internes la seqüència era la següent:

6a. repolicromia. Es tractava d'una capa gruixuda, a l'oli sense preparació, de pinzellada rugosa i de poca qualitat tècnica. Amb la fluorescència ultraviolada era fàcilment visible per la mancança de luminescència, i també en la fotografia de 1918¹⁰ s'endevina l'existència d'aquesta. Afectava tota la figura, tret de l'escambell.

5a. repolicromia. Capa pictòrica molt fina, a l'oli sense preparació. Tècnicament i estilísticament no és massa interessant, encara que millorava l'estrat superior, almenys en la minuciositat dels detalls decoratius. Era fàcilment visible a simple vista a la zona de l'escambell i a la resta de masses de color en el límit de les llacunes observades amb la lupa binocular.

4a. repolicromia. Era parcial i afectava solament les carnacions, realitzada a l'oli sense preparació. Solament era visible a través del límit de les llacunes i de la microcata realitzada a la cara de la Mare de Déu, ja que no apareixia reflectida en cap de les anàlisis físiques aplicades.

3a. repolicromia. Era la que semblava estar més ben conservada i l'única que apareixia en totes les zones observades amb la lupa binocular i en les microcates; a més era la repolicromia de què la reflectografia infraroja ens havia donat més dades. El contrast amb la manca de rigor tècnic de les repolicromies superiors a l'oli era evident, i finalment va ser l'estrat que vam decidir alliberar. Tècnicament complexa, està realitzada al tremp sobre una preparació de guix i cola i acabada amb veladures. L'escambell i el vel-mantell estan colrats i acabats amb laques de color groc ataronjat.













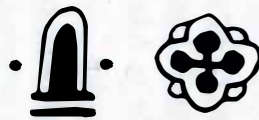



2a. repolicromia. Visible solament a la microcata de la cara de la Verge, sembla que afecta només aquesta zona.

1a. repolicromia. Ha estat detectat un estrat gruixut de preparació a l'escambell i el vel-mantell que segurament pertany a una repolicromia de la qual no han estat trobades dades suficients per a ser reconstruïda.

Policromia original. Tot i que a simple vista s'observen restes de la policromia original en algunes llacunes com ara els ulls, el tron o el cabell del xiquet, són fragments molt puntuals i l'existència d'una capa més o menys conservada de policromia original no ha estat confirmada per les tècniques analítiques.

⁹ Realitzades per Pilar Ineba, restauradora de pintura del Museu de Belles Arts de València i tècnica en anàlisis físiques.

¹⁰ CARRERAS Y CANDI, F. (1918), p. 423.

DATAÇIÓ	ULLS VERGE	VEL-MANTELL VERGE	TÚNICA VERGE	ESCAMBELL	CARNACIONS	ULLS XIQUET	TÚNICA XIQUET
s. XX	Ulls color marró. 		Pel·lícula densa, de pinzellada visible, de color verd crom. Sense preparació. Oli		Pel·lícula densa de pinzellada molt visible, de color rogenç fosc. Sense preparació. Oli.	Ull color blau. 	Pel·lícula rugosa, de pinzellada visible, de color roig intens. Té línies blanques com a motiu ornamental. Sense preparació. Oli 
s. XIX	Ulls de color blau, amb pestanyes cargolades i el blanc asseuyat amb un empastament. 		Pel·lícula fina de color blau fosc. Sense preparació. Oli.	Pel·lícula fina d'aspecte esmaltat, de color verd oliva, amb decoracions florals i geomètriques en verd maragda i punts grocs. Sense preparació. Oli. 	Pel·lícula fina on la pinzellada no és visible, de color clar i fred. Sense preparació. Oli.	L'ull és de color blau. 	Pel·lícula fina de color vermelló. Té una orla amb dues línies negres al coll i a la vora. Sense preparació. Oli. 
s. XVIII	Ulls de color blau, de mirada lànguida, amb espesses pestanyes negres. 				Pel·lícula fina, de color rosa molt lluminós. Sense preparació. Oli.	Ull de color blau amb la cella dibuixada en negre. 	
s. XVI	Ulls de color blau, emmarcats amb una fina línia molt esquemàtica. Celles espesses molt arquejades. 	Colradura amb restes de decoracions de laca carmí i negres. Preparació a guix i cola molt gruixuda 	Policromia complexa aconseguida amb una base de color blau fosc a tremp i acabada amb una laca blava. L'orla del coll i dels punys és una colradura amb franges de laca daurada i carmí. Preparació a guix i cola molt gruixuda 	Franges de color verd clar a tremp, acabat amb una laca verda, intercalades amb franges de colradura. Té geomètriques negres i grogues. El coixí és roig amb decoracions carmins. Preparació a guix i cola molt gruixuda 	Policromia complexa aconseguida amb una base de color rosa clara a tremp i acabada amb una laca daurada. Preparació a guix i cola molt gruixuda	Ull de color blau dibuixat amb fines línies. Cella fosca molt arquejada. 	Policromia complexa aconseguida amb una base de color ataronjat a tremp i acabada amb una laca carmí. A la cintura té llaç i al coll i puny restes d'una orla colrada. Preparació a guix i cola molt gruixuda 
?	Ull amb pestanyes espesses i negres.				Pel·lícula molt fina. Sense preparació.		
?		Preparació gruixuda de guix i cola.		Colradura. Preparació gruixuda de guix i cola.			
s. XIII				Colradura amb decoracions de línies negres. Preparació molt fina de guix i cola. 	Rosa clara acabat amb una laca. Preparació molt fina de guix i cola.	Cella negra molt espessa i arquejada.	



Sisena repolicromia



Cinquena repolicromia



Quarta repolicromia



Tercera repolicromia

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Suport

Pel que fa a l'estat de la fusta cal destacar, en primer lloc, les pèrdues de matèria, les més importants de les quals afecten la totalitat del nas de la Mare de Déu i del Xiquet, però també el límit inferior i superior de l'escultura. Les fissures eren evidents sobretot a la part esquerra de la peça produïdes pels claus de ferro i la planxa situats a la part posterior, dels quals la radiografia ens ha donat bona informació. També a la part posterior i a la base de l'escultura es veien nombrosos orificis produïts pels insectes xilòfags. Finalment, les contraccions i dilatacions havien provocat canvis en el volum del material. (Vegeu el gràfic 2).

Capcs pictòriques

Fissures molt profundes, que en algunes zones afectaven la totalitat dels estrats, apareixien sobretot en correspondència amb les esquerdes de la fusta. D'altra banda, eren visibles clivelles més fines, regulars i ortogonals, pròpies de les contraccions-dilatacions; mentre que les de forma d'estel present a la base havien estat produïdes per cops. En les parts més sotmeses a manipulacions o en contacte amb els vestits i les joies apareixien fortes erosions i disgregacions de les capcs pictòriques. La diferència de comportament dels diversos materials superposats, havia provocat la incohesió entre ells i la contracció de les últimes capcs. (Vegeu el gràfic 3). Les llacunes afectaven en alguns casos tots els estrats i deixaven veure la fusta; en altres es limitaven a uns quants dels estrats o tan sols a l'últim. (Vegeu el gràfic 4).

Anteriors intervencions

El nas de la Mare de Déu havia estat reconstruït amb fusta de pi i, a continuació, drapejat en el punt d'unió, com també la cara del Xiquet. La corona original de la Mare de Déu, segurament almenada o flordelisada i tallada en la fusta com a part de la pròpia peça, havia estat mutilada a nivell del cap. Mitjançant la radiografia hem pogut detectar la presència de nombrosos elements metàl·lics, a més de la gran planxa de ferro amb una anella enmig que està clavada amb quatre claus a la fusta per la part posterior. Carles Soler suggereix en primer lloc que fóra molt antiga, meitat o finals del segle XIII, i que haguera pogut servir per a portar la Verge a les batalles. Nosaltres ens inclinem a pensar que potser servia per a assegurar l'escultura en moments de perill, per exemple després del robatori del 12 de juliol de 1601, que segurament va crear molta desconfiança entre els fidels.¹¹ Hem deduït que la planxa ha estat aplicada després de la tercera repolicromia perquè el clau inferior esquerre, quan fou posat, va fer saltar el estrats i va provocar una important fissura. Al cap i als peus del Xiquet i a la mà esquerra de la Mare de Déu, apareixien, com ja hem dit, els estrats inferiors alliberats

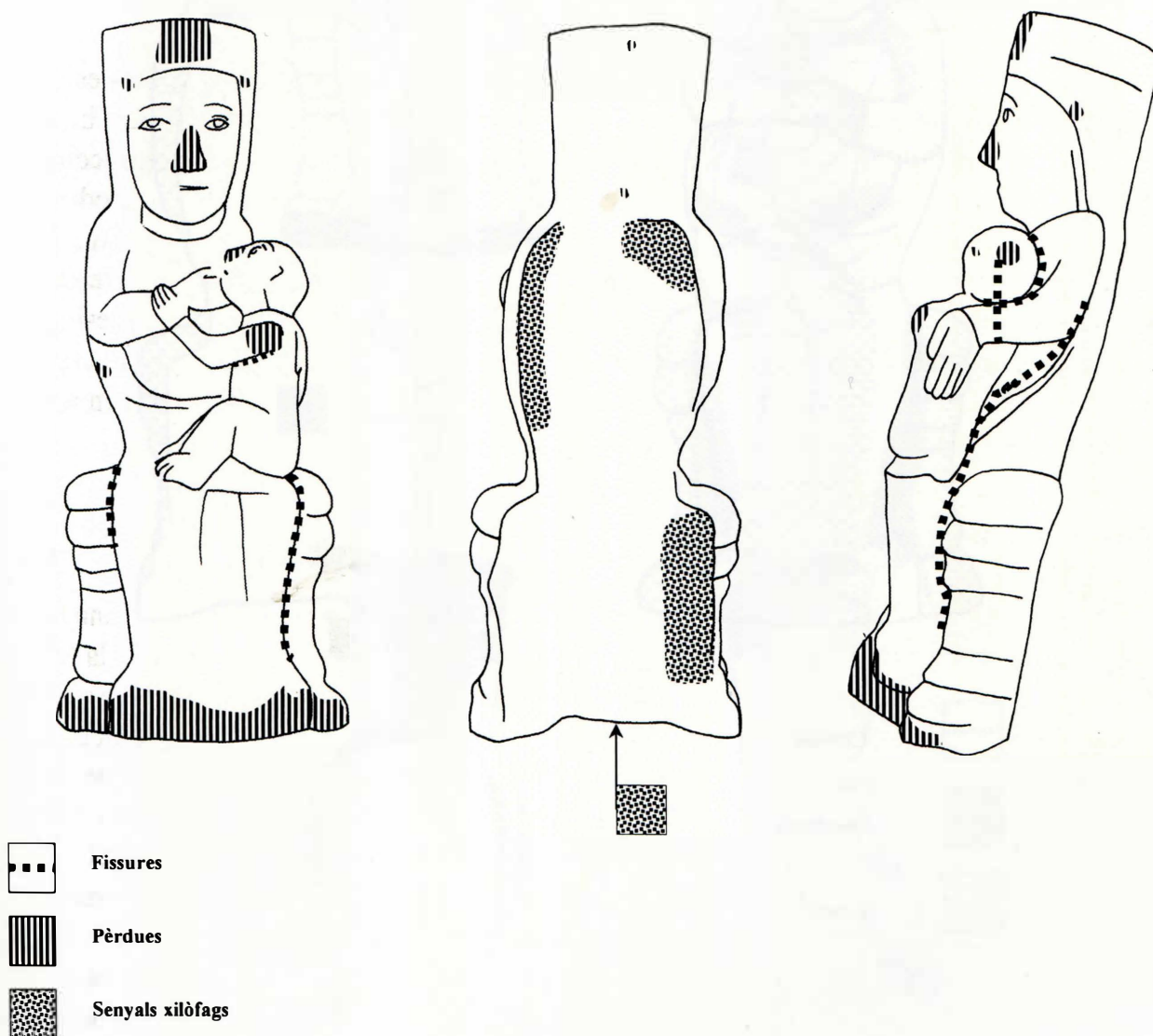
¹¹ SOLER D'HYVER DE LAS DESES (1978), p. 373.

anteriorment sense cap selecció i sense estudi previ.

En algunes zones els orificis del xilòfags havien estat reomplits amb una massilla a base de serradura. La cera havia estat utilitzada en una intervenció antiga per a segellar les fissures més importants i per a reintegrar algunes llacunes. El vestit de la Mare de Déu havia estat repintat a l'oli a l'alçada dels muscles i en tota la superfície del vel·mantell es detectava una important superposició de vernissos i de capes de materials plàstics diversos, fruit de la repetida intenció de fixar i protegir la colradura.

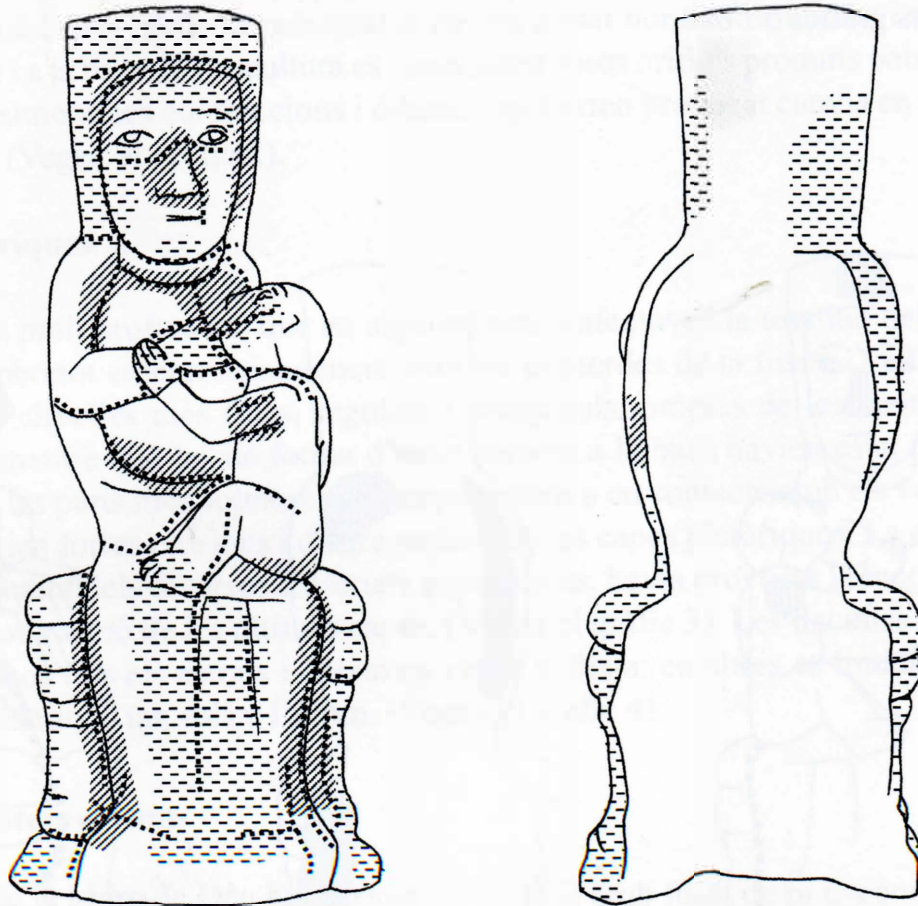
Senyals d'una intervenció més recent eren les reintegracions de les llacunes amb estuc i les reintegracions cromàtiques delimitades per unes petites línies de punts ¹² (Vegeu els gràfics 5 i 6).

Gràfic 2



¹² Una fotografia d'abans d'aquesta darrera intervenció la publica CATALÁ GORGUES, M.A. (1988), pp. 94-95.

Gràfic 3



Clavills

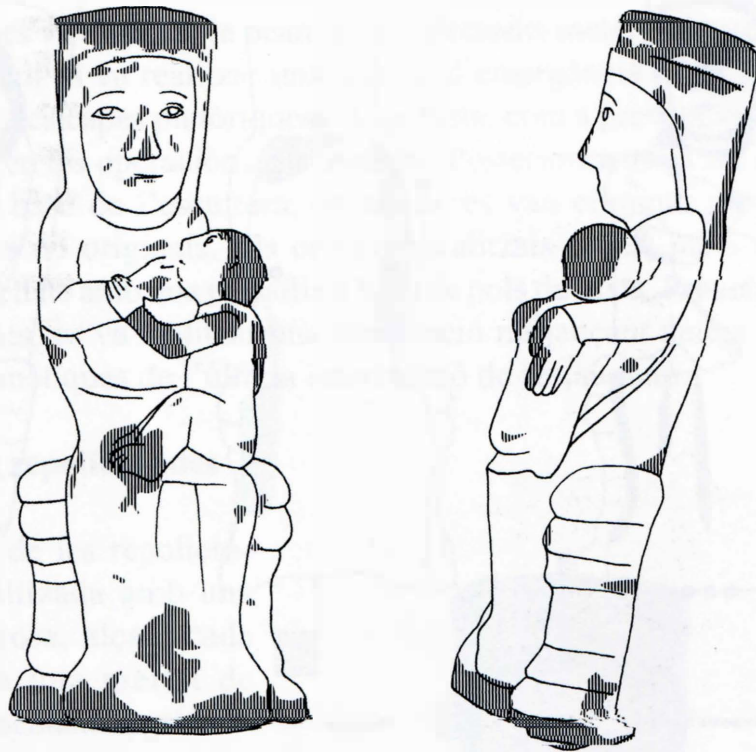


Incohesió

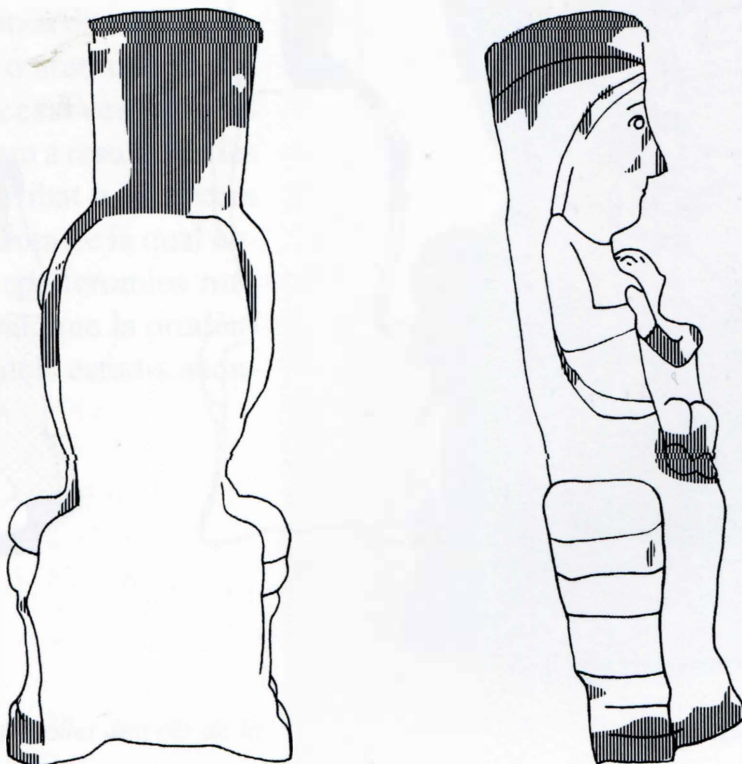


Erosió

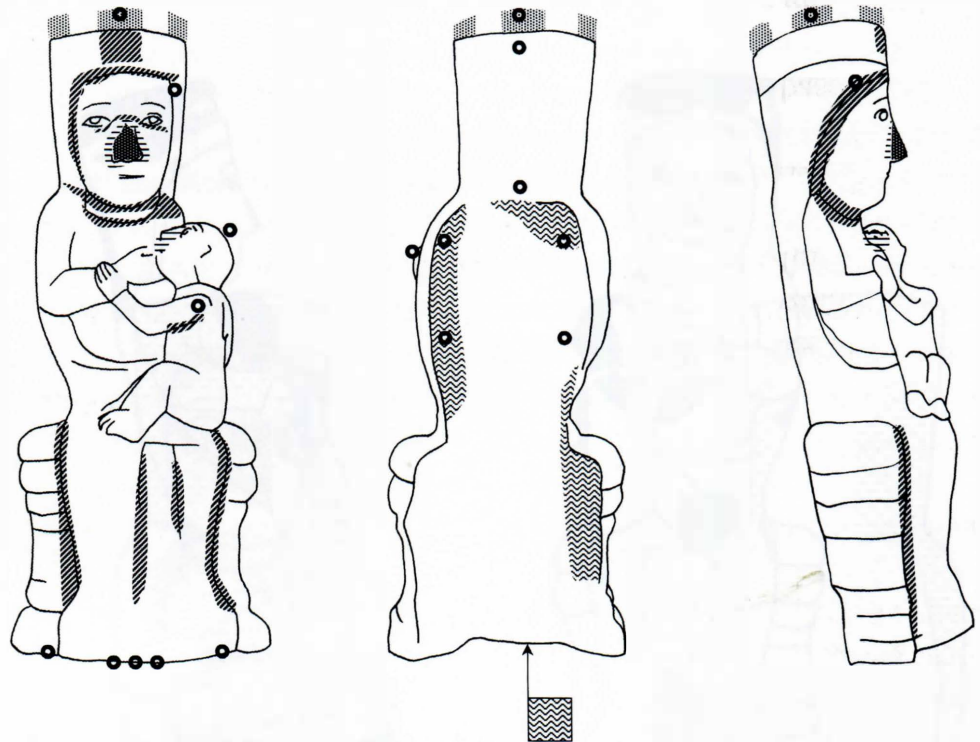
Gràfic 4



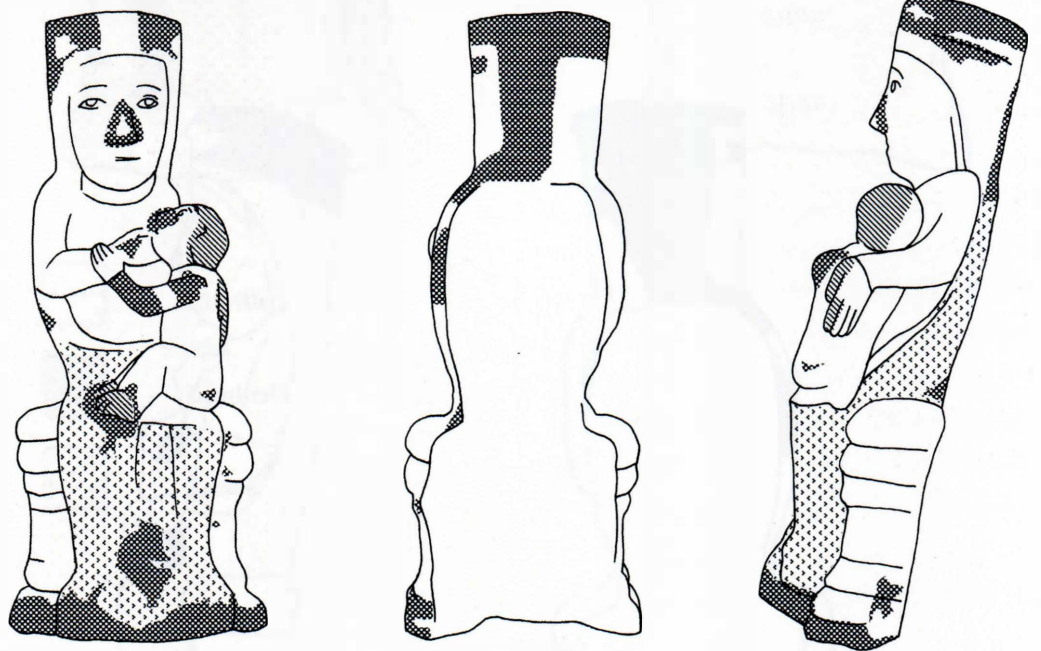
Llacunes






Gràfic 5



- | | | | |
|---|------------------------|---|---------------------------|
|  | Elements metàl·lics |  | Drapejat |
|  | Mutilació |  | Reintegració amb cera |
|  | Reintegració amb fusta |  | Reintegració amb massilla |
- Gràfic 6



- | | |
|---|---------------------------|
|  | Reintegracions amb estuc |
|  | Repints |
|  | Eliminació de policromies |

PROCÉS D'INTERVENCIÓ

Operacions de conservació

Primerament es va eliminar la peanya i els elements metàl·lics que subjectaven la imatge. Seguidament es va realitzar una fixació d'emergència i una protecció de les parts més febles de les capes pictòriques i de la fusta, com a prevenció durant la manipulació de la peça en les operacions successives. Posteriorment va ser desinfectada la part posterior i la base de l'escultura, on també es van eliminar mecànicament els elements metàl·lics no originals. Els orificis localitzats en les parts on la fusta era visible van ser segellats amb una massilla a base de pols de fusta. Prèviament a l'alçada de les repolicromies, es va realitzar una eliminació mitjançant neteja química de les reintegracions cromàtiques de l'última intervenció de restauració.

Eliminació de les repolicromies

L'eliminació de les repolicromies ha estat realitzada amb una metodologia rigorosa, alçant cada estrat, primer en una meitat de l'escultura i documentant-la gràficament i fotogràficament en aquest estat abans d'eliminar-la per complet. Tot el treball ha estat realitzat amb bisturí i amb el control de la lupa binocular amb augments de 5 a 50. Allí on les capes pictòriques apareixien disgregades o amb falta de cohesió s'han realitzat consolidacions per impregnació amb una resina durant les successives etapes d'alliberament. Com a resultat de les operacions hem arribat a la tercera repolicromia, per sota de la qual encara queden les repolicromies més antigues i l'original, que la prudència i els resultats dels estudis aconsellen no alliberar.



La Mare de Déu del Rebollet després de la intervenció. Foto P. Alcántara.

BIBLIOGRAFIA

- BALUST, L. (1993) «La Mare de Déu de les Neus d'Àrreu» dins *Àrnica*, núm. 19, pp. 21-25.
- CARRERAS Y CANDI, F. (1918) *Geografia General del reino de Valencia*, volum II, Barcelona, pp. 432-433.
- CATALÁ GORGUES, M.A. (1988) «Escultura medieval» dins *Historia del Arte Valenciano*, volum II, València, p. 94.
- DELCOR, M. (1970) *Les Vierges Romanes de Cerdagne et Conflent*, Barcelona.
- DD. AA. (1990) *IMAGO VIRGINIS: Marededéus romàniques de la Garrotxa*, Olot.
- DD. AA. (1997) *MARIA: Imatgeria medieval ribagorçana*, Pont de Suert.
- DD. AA. (1997) *Memòria d'activitats 1989-1996*, Barcelona, Servei de Conservació.
- DD. AA. (1998) *Catalunya romànica*, Barcelona.
- i Restauració de Bens Mobles, Generalitat de Catalunya.
- DURLIAT, M. (1998) «Les représentations de la Vierge Marie dans l'art roman catalan» dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, pp. 189-206.
- FERRI CHULIO, A. de S. (1986) *Iconografia Mariana Valentina*, València, p. 66.
- GARCÍA RAMOS, R. (1995) «Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromias» dins *Boletín Informativo*, núm. 12, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla.
- GARCÍA RAMOS, R. & RUÍZ DE ARCAUTE, E. (1997) «Aportaciones al estudio de correspondencia de policromias. Criterios y técnicas» dins *KERMES*, núm. 29, Firenze.
- JOKILEHTO, J. (1994) «Authenticity, a General Framework for the Concept» dins *Proceedings of the Conference on Authenticity*, Nara.
- MARIJNISSEN, R.H. & KOCKAERT, L. (1995) *Dialogue avec l'Oeuvre Ravagée après 250 ans de restauration*, Antwerp.
- MERTENS, J. (1999) «Attitude du restaurateur face au sacré en se basant sur l'étymologie du terme» dins *ARAAFU*, París.
- NOGUERA, A. (1977) *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona.
- PLADEVALL I FONT, A. (1998) «El culte a la Mare de Déu a Catalunya dels segles XI al XIII, a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica» dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, pp. 151-159.
- PUIG I CADAVALCH, J. (1954) «L'escultura romànica a Catalunya» dins *Monumenta Cataloniae*, vol. VII, Barcelona.
- SANCHIS SIVERA, J. (1924) «La escultura Valenciana de la Edad Media. Notas para su historia» dins *Archivo de Arte Valenciano*, Año X, Valencia, pp. 3-29.
- SERCK-DEWAIDE, M. & SERCK, L. (1978-79) «La Sedes Sapientiae de la Collégiale Saint-Jean à Liège. Examen et traitement» dins *Bulletin*, núm. XVII, Brussel·les, Institut Royal du Patrimoine Artistique, pp. 68-88.
- SOLER D'HYVER DE LAS DESES, C. (1978) «La imagen de la Virgen del Rebollet de Oliva» dins *Iniciación a la Historia de Oliva*, València, pp. 367-375.
- VIVES CISCAR, J. (1886) «El Castillo de Rebollet. Aclaraciones» dins *El Archivo*, núm. 12, Dénia, pp. 91-94.

ENRIQUETA CEBRIÁN

Restauradora d'escultura del Museu de Belles Arts de València