

CARLOS BAYOD LUCINI

El relieve de la pintura

Una nueva aproximación a la superficie pictórica
desde la conservación

GRANADA, 2026

Colección ARTE Y ARQUEOLOGÍA

— SECCIÓN ARTE —

Directora:

M.^a ISABEL CABRERA GARCÍA

Consejo asesor colección Arte y Arqueología:

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA	RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad Complutense de Madrid	Universidad de Granada
ANTONIO CALVO CASTELLÓN	JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Universidad de Granada	Universidad de Santiago de Compostela
CATALINA CANTARELLAS CAMPS	CARMEN MORTE GARCÍA
Universitat de les Illes Balear	Universidad de Zaragoza
STÉPHANE CASTELLUCCIO	MARINELLA PIGOZZI
Institut National d'Histoire de l'Art. París	Università di Bologna
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS	CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad de Granada	Universidad Autónoma de Madrid
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ	FRANCA VARALLO
Universidad de Salamanca	Università di Torino



© EL AUTOR

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7712-3

Depósito Legal: Gr. 379-2026

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Telf.: 958 243930-246220

www: editorial.ugr.es

Maquetación: Javier Cervilla García, Granada. Diseño de

cubierta: Tarma estudio gráfico, Granada.

Imprime: Printheus (Bilbao).

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

INTRODUCCIÓN. UNA ILUSIÓN CREADA SOBRE UN PLANO.....	9
CAPÍTULO 1. LA TEXTURA DE LA TELA	
<i>Intervenciones en lienzo y la visibilización de su relieve</i>	19
Las últimas transferencias	19
Entelados: cambios tolerados de textura	35
Una visión transversal de la textura en el siglo xx.....	44
Tirando del hilo: el relieve de <i>Las hilanderas</i>	52
Arrojando luz (rasante) sobre un problema de representación...	61
Luces y sombras en la National Gallery	68
El principio del fin de los tratamientos antiedad.....	78
Ilustraciones	87
CAPÍTULO 2. ÍMITAR EL RELIEVE	
<i>Restituciones digitales y materiales de la capa pictórica</i>	107
Límites del cuadro como escultura.....	107
En las distancias cortas.....	119
Lagunas de reconocimiento	125
Un molde de la textura de Tiziano.....	135
Surcos de luz	143
Niveles de abstracción en la teoría de Brandi.....	150
Simular los efectos del relieve.....	160
Ilustraciones	165
CAPÍTULO 3. UNA SOMBRA EN EL CUADRO	
<i>El reto de escanear una superficie barnizada</i>	185
La elusiva descripción de los craquelados	185
Técnicas polémicas y polémicas técnicas	199

Limpieza mediática.....	212
Una superficie <i>Lucida</i>	219
Como montañas y valles en la Luna.....	229
Ilustraciones.....	237
 CAPÍTULO 4. LUZ, FORMA Y TEXTURA...	
<i>La reproducción del relieve y el sentido de su iluminación</i>	257
Mapas de profundidad.....	257
Edad de oro de la (reproducción de) pintura holandesa.....	264
Vista de Delft.....	277
Una técnica pictórica más elevada.....	291
Formas de iluminar el relieve.....	301
La medida de la luz.....	311
Ilustraciones.....	325
 CONCLUSIONES. RELIEVE O PERTINENCIA DE LA RESTAURACIÓN.....	353
BIBLIOGRAFÍA.....	363
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	377
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	391
AGRADECIMIENTOS.....	397

Introducción

UNA ILUSIÓN CREADA SOBRE UN PLANO

El momento tiene algo de revelación. El instante en que aparece en la pantalla del ordenador la imagen en tonos grises que hace visible el relieve de una pintura siempre supone un descubrimiento. Incluso para el restaurador más experimentado, conocedor de la superficie de los cuadros, la visión resulta a la vez extraña y familiar, pues describe con claridad una característica específica de la obra de arte, su cualidad tridimensional, pero oculta completamente la información del color. Se trata de una reconstrucción digital del relieve, generada a partir del escaneado 3D de la superficie pictórica. Antes y durante el desarrollo de esta investigación, he tenido la oportunidad de mostrar este tipo de imágenes a profesionales de museos en múltiples ocasiones, compartiendo con ellos esta revelación como si fuera la primera vez.

A lo largo de quince años de trabajo en la Fundación Factum he realizado cientos de proyectos de digitalización de obras de arte. Sumando a mi formación de arquitecto un creciente interés por el arte y la tecnología, he tenido el privilegio y la responsabilidad de llevar a cabo una labor tan específica como diversa: el desarrollo y aplicación de tecnología digital para el escaneado 3D del relieve de la pintura. El escaneado de la superficie de un cuadro tiene como fin contribuir a su preservación. La documentación detallada y objetiva del estado de una obra es hoy una información esencial en todo proceso de conservación. Además, los datos 3D en alta resolución pueden servir de base para realizar un facsímil con el que ayudar de forma activa a la protección del original, mediante el uso, a su vez, de técnicas digitales de fabricación. Esta actividad, en la que es pionera la Fundación Factum, me ha abierto las puertas de los principales museos del mundo, y me ha dado acceso a documentar algunas de las más importantes obras de arte de la historia. Pero, sobre todo, me ha permitido conocer a auténticos expertos en el campo de la conservación de pintura, tanto en mi propio equipo como

entre los responsables de las instituciones, de quienes he intentado aprender siempre que he tenido la oportunidad.

El germen de este libro se halla en las conversaciones mantenidas con estos profesionales, frente al cuadro mientras se realizaba el escaneado, y también inspeccionando junto a ellos en la pantalla los primeros resultados. Como complemento a la observación directa de la obra, la imagen digital aísla la información del relieve de los demás factores que definen la compleja superficie pictórica, transmitiendo con mayor claridad aspectos que a menudo pasan desapercibidos. El relieve de una pintura nos habla, por ejemplo, de la técnica empleada por el artista, pues define la forma y textura de las pinceladas; asimismo, el relieve es consecuencia del envejecimiento del cuadro, al revelar distorsiones en el soporte o craquelados en la capa pictórica. El escaneado 3D permite visualizar (y medir) estos y otros muchos elementos con eficacia, lo que, inevitablemente, enriquece la conversación en torno al relieve de la pintura y su importancia para la preservación de la obra. La posibilidad de capturar y comunicar, mediante nuevas herramientas, aspectos de la realidad antes ignorados nos lleva necesariamente a reconsiderar esa parte de realidad. Partiendo de dicha premisa, este libro se pregunta por el modo en que el relieve de la pintura ha sido considerado (y reconsiderado) dentro del campo de la conservación, a la luz de las diferentes técnicas desarrolladas para su documentación. Para realizar este trabajo me he posicionado como un observador externo. La indagación está motivada por mi actividad profesional, pero su metodología y contenido son independientes. Por tanto, abandono desde ahora la primera persona del singular, tras haber esbozado el contexto que sirvió de inspiración a esta investigación.

El objetivo principal de este trabajo es comprender el tratamiento teórico y práctico que se ha concedido al relieve superficial en la historia de la conservación y restauración de pintura. Las buenas prácticas de la profesión apuntan cada vez más hacia una actitud de conservación preventiva, poniendo el foco en la preservación y análisis la obra de arte por delante de la alteración de su naturaleza material mediante intervención directa. La creciente importancia del objeto artístico como vehículo transmisor de información sobre su trayectoria histórica —y no sólo, o no tanto, en cuanto que imagen artística o estética— ha sido una evolución fundamental en el desarrollo de la disciplina. Las posibilidades de la tecnología digital han acelerado esta aproximación, pues permiten tratamientos «sin contacto», mediante la creación de duplicados digitales que restituyen con gran detalle la materialidad de la obra en un entorno virtual. Es en este contexto de renovada aprecia-

ción por la dimensión material (y por tanto cambiante, dinámica e imperfecta) de la pintura donde el relieve cobra un nuevo protagonismo.

Puesto que este libro se ocupa del relieve de la pintura, conviene acotar desde el inicio cuál es el ámbito de la investigación, empezando por definir las reglas de juego: qué se considera «relieve» y qué se entiende por «pintura». El objeto de estudio es la «pintura de caballete», es decir, la obra mueble (pintada sobre un soporte móvil) en oposición a pintura mural. Aunque en la investigación se analicen notables ejemplos de pintura mural —e incluso, de forma ocasional, bajorrelieves o mapas sobre pergamino— la entidad principal es el «cuadro». Tanto en soporte rígido como flexible, y con independencia de su origen o función original, el interés se centra en el cuadro en cuanto que pieza perteneciente a un museo o colección de arte y, por ello, susceptible de conservación, estudio y difusión. Dicha aproximación es la que aquí nos concierne: el cuadro entendido como patrimonio material a preservar y, concretamente, la consideración otorgada al relieve superficial como parte de esta labor de preservación.

Ello implica especificar también qué entendemos por «relieve». Esta investigación no se ocupa de la tridimensionalidad recreada en la obra de arte (como podría ser, por ejemplo, la ilusión de volumen, espacialidad o profundidad) ni las características de los objetos representados (como los efectos visuales de textura, rugosidad, brillo, etc.) que el artista despliega como parte del simulacro de la pintura. El relieve que nos interesa es exclusivamente material: aquello que podríamos percibir en la superficie del cuadro de manera táctil, privados del sentido de la vista. Una tarea recurrente en el desarrollo de este trabajo ha consistido precisamente en extraer, en las fuentes consultadas, las menciones al relieve «palpable» de la pintura, y descartar aquellas que podríamos calificar de «metafóricas». Así, por ejemplo, las texturas en la obra de Tiziano nos interesan en cuanto que características físicas —de altura o profundidad mesurables— de la superficie, pero no como simulación de la textura de los materiales representados; aunque no siempre será posible en Tiziano una distinción clara entre una cosa y la otra, «pues su pintura es también «engaño» y no sólo realidad»¹.

La terminología empleada por el autor para referirse a las cualidades *matéricas* de la pintura se ajusta a la siguiente convención autoimpuesta: la «superficie» incluye todas las características del plano pictórico, tanto si

1. Manuela B. Mena Marqués, «Tiziano: suntuosa modernidad», *Descubrir el Arte* 51 (2003): 20.

éstas se desarrollan en tres dimensiones (en relieve) como si no (color, brillo, etc.); a su vez, el «relieve» de un cuadro se considera la suma de su «forma» y su «textura», aun asumiendo que esta distinción es subjetiva y depende de la escala de representación. La elección de los términos estará dirigida en todo caso a asegurar la claridad en la exposición de los argumentos. La pintura, a diferencia de otras artes plásticas como la escultura, transmite la información a través de un medio que, en términos generales, aspira a funcionar como un plano. Una de las observaciones que se recogen en este trabajo, atribuida al conservador Gustav Berger (1920-2006), asume esta condición previa de planitud: «La pintura se define como una ilusión creada sobre un plano. Este plano bidimensional forma un sistema de referencia para todo lo que se superpone en él, tanto si es plano como si tiene relieve»². El sistema de referencia del cuadro es bidimensional en cuanto que sus principales dimensiones, medidas en los ejes X-Y del plano, son de un orden de magnitud claramente superior a su tercera dimensión, medida en el eje Z perpendicular a él.

La idea del cuadro como un objeto artístico cuya forma general tiende al plano está ligada inevitablemente a una visión occidental de las formas de expresión artística, en la que, históricamente, la pintura ha ocupado una posición central. El ámbito geográfico de esta investigación se ciñe, por tanto, a la actividad de conservación desarrollada en Europa y Estados Unidos, por individuos e instituciones que comparten una idea similar del papel que ocupa la pintura en nuestro contexto cultural. Se presta especial atención al trabajo de aquellos organismos que han sido y son referencia en materia de conservación de pintura, como la National Gallery de Londres, el Getty Conservation Institute de Los Ángeles, el Museo del Louvre de París o el Istituto Centrale per il Restauro de Roma. Entre ellos se encuentra el Museo del Prado de Madrid, que, además, ocupa un lugar destacado en este estudio por su cercanía geográfica y cultural. En cuanto al ámbito temporal, interesa la teoría y práctica de la conservación de pintura en la historia reciente, en concreto desde mediados del siglo XVIII (cuando, en un contexto ilustrado, la restauración artística se consolida como disciplina con vocación «cientí-

2. Gustav A. Berger, «Lining of a Torn Painting with BEVA 371», en *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, ed. Caroline Villers (Londres: Archetype Publications, 2003), 55. «*A painting has been defined as an illusion created on a plane. This two-dimensional plane forms a system of reference for all that is superimposed on it, be it flat or textured*».

fica») hasta el presente. Dentro de este recorrido histórico, se revisan con particular detalle las técnicas de restauración y documentación del relieve puestas en práctica en los últimos cuarenta años, coincidiendo con la irrupción de la tecnología digital.

El análisis de la consideración del relieve pictórico desde el punto de vista de la conservación moderna hace necesaria una doble aproximación, artística y científica. Tanto la Historia del Arte como la Historia de la Ciencia y la Tecnología aportan fuentes inagotables para este trabajo, no sólo por su contenido sino también por su riqueza en cuanto a metodologías de investigación. Buscando poner en práctica una convergencia entre el conocimiento humanístico y científico, el autor asume un rol de observador externo, proponiendo una indagación casi etnográfica de la disciplina de la conservación de obras de arte. Con el fin de explorar la consideración (práctica y teórica) del relieve pictórico, este libro se desarrolla como un trabajo desinteresado y desapasionado de paciente descripción, proponiendo nuevas conexiones entre campos aparentemente ajenos entre sí, pero evitando establecer de forma apresurada relaciones de causa y efecto entre los hechos analizados.

El libro se estructura en cuatro capítulos. Cada capítulo se ocupa del relieve pictórico poniendo el foco en uno de los estratos que componen genéricamente el cuadro. El relieve superficial de una pintura es el resultado de múltiples factores —físicos y químicos, intrínsecos y extrínsecos— cuyo origen, desarrollo y resultado visible puede afectar más a unas capas o a otras. Así, siguiendo un orden de abajo a arriba (o de dentro a fuera) en los niveles que habitualmente conforman una pintura, se establecen sectores específicos, aunque permeables entre sí, para el análisis (Fig. I). El capítulo 1 se centra en el soporte: sobre todo lienzo y tabla, las dos categorías que, tradicionalmente, han servido para clasificar el principal componente material de un cuadro. El capítulo 2 abarca desde la preparación a la capa pictórica, y el capítulo 3 desde la capa pictórica al barniz, el estrato más superficial. Por último, fuera ya de la obra de arte, el capítulo 4 se ocupa del relieve en la reproducción de pintura, un ámbito en principio ajeno a la intervención directa sobre el original, aunque no por ello desvinculado de su conservación.

Los sucesivos capítulos estudian el modo en que el relieve ha sido considerado (alterado, ignorado, reparado, visibilizado, recreado, medido, explicado...) como parte de trabajos de conservación relativos a cada uno de los niveles mencionados. En su sentido más amplio, la conservación artística incluye tanto tareas de intervención directa, que modifican de alguna forma el aspecto o materialidad de la pintura, como operaciones sin contacto,

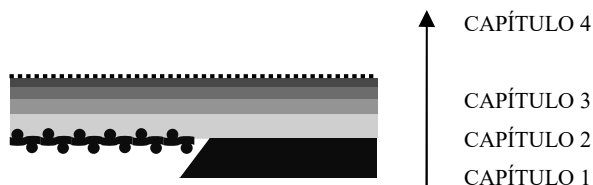


Fig. I. Corte transversal esquemático de una pintura. Cada capítulo se centra en uno de sus estratos, de abajo a arriba: Capítulo 1) el soporte: lienzo y tabla; Capítulo 2) de la preparación a la capa pictórica; Capítulo 3) de la capa pictórica al barniz; Capítulo 4) fuera del original: reproducción de pintura.

que pertenecen al campo del estudio técnico y el análisis mediante distintos tipos de imagen. Como dos caras de la misma moneda, la restauración y la documentación se complementan e influyen mutuamente, y el presente trabajo indaga en esta doble aproximación: ¿cómo ha influido la aparición de nuevas formas de documentar el relieve pictórico en el uso (o desuso) de ciertas prácticas de restauración? O bien, planteado en sentido inverso, ¿qué necesidades concretas de restauración han impulsado el desarrollo de ciertas técnicas de documentación del relieve de la pintura? Cada capítulo busca reunir datos para responder a estas cuestiones, en el elemento del cuadro que determina su ámbito concreto de investigación. Pero, además de esta delimitación marcada por las sucesivas capas de la obra, cada capítulo se desarrolla internamente en orden cronológico, en un itinerario que puede abarcar desde el siglo XVIII hasta el presente, ofreciendo una visión panorámica de la consideración del relieve específica para cada estrato de la obra. No se busca, en todo caso, seguir un recorrido exhaustivo u homogéneo, sino que cada capítulo avanza más rápido o bien se detiene en aquellos episodios o casos de estudio concretos que permitan exponer con mayor claridad los argumentos.

El capítulo 1 lleva por título «La textura de la tela» y comienza con la revisión de algunas de las técnicas de restauración que han afectado en mayor medida al relieve de la pintura sobre lienzo. Tanto las transferencias de panel a lienzo como los entelados, intervenciones actualmente en desuso, se han caracterizado, sobre todo, por provocar alteraciones en la textura de las obras. Estos tratamientos han dado origen a algunas de las controversias más notables de la historia de la conservación, desde las conocidas polémicas en la Francia de los siglos XVIII y XIX en torno a las transferencias de soporte, hasta el encuentro sobre técnicas de entelado celebrado en Greenwich en

1974, donde se puso en cuestión, de manera irreversible, su conveniencia como práctica habitual. Estos y otros episodios se analizan desde el punto de vista del relieve, destacando aquellos argumentos que hacen uso de descripciones de la textura superficial. Por tanto, el primer capítulo se fija también en algunos métodos básicos de documentación del relieve, y su posible influencia en el abandono de estas y otras técnicas de restauración. En un contexto pre-digital, la proyección de luz rasante sobre la superficie de la obra suponía entonces el principal modo de visualización del relieve. El uso de la fotografía con luz rasante para comunicar las alteraciones de textura producidas por los procesos de restauración se puede seguir en los boletines publicados por instituciones como el Museo del Prado o, principalmente, la National Gallery de Londres desde finales de la década de 1970 hasta hoy.

El capítulo 2, titulado «Imitar el relieve», examina diversos métodos para restituir el relieve, por medios tanto digitales como materiales. Se repasa primero el origen de la tecnología digital para la documentación del patrimonio cultural, buscando definir las características básicas de las principales técnicas de escaneado 3D aplicadas a la superficie pictórica. La fiel restitución de relieve pictórico como archivo digital requirió del desarrollo de nuevos sistemas de escaneado específicamente creados o adaptados para las particulares características de la superficie de los cuadros. La nueva posibilidad de visualizar y, sobre todo, medir sutiles diferencias de profundidad en la capa pictórica abriría la puerta a reconsiderar la importancia del relieve en la conservación de la obra. Por ello, este capítulo se fija en la restitución material de la capa pictórica desde una de las intervenciones más características: la reintegración de lagunas. La tarea de reconstruir faltas en la superficie de una obra de arte implica entender la recreación del relieve de maneras distintas, a veces antagónicas. Con el fin de profundizar en estas aproximaciones, se revisan una serie de trabajos recientes de restauración llevados a cabo en el Museo del Prado, como casos concretos de aplicación práctica. Pero también se examinan algunos de los textos universales de teoría de la conservación y restauración —entre ellos, la teoría de Cesare Brandi, donde la reintegración de lagunas se aborda como un asunto capital— destacando y comparando aquellas referencias explícitas al relieve y su restitución.

El capítulo 3 se titula «Una sombra en el cuadro» y se ocupa de los estratos más superficiales de la pintura. De la capa pictórica al barniz, encontramos elementos casi imperceptibles desde el punto de vista del relieve que, sin embargo, condicionan en gran medida la percepción de la obra. No se trata ya de cualidades superficiales producidas deliberadamente mediante

la técnica artística empleada, sino de efectos que el paso del tiempo ha hecho aparecer, como un velo de oscuridad sobre la imagen. Este capítulo cuestiona por qué los craquelados se vuelven tridimensionales como consecuencia del uso de materiales históricamente desaconsejables, como el betún, o por causa de ciertas combinaciones apreciadas por los artistas ingleses de los siglos XVIII y XIX. Asimismo se revisan, en busca de alusiones al relieve, las principales controversias en torno a la pátina o la conveniencia de la limpieza de barnices que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX. Estas polémicas hubieran discurrido, tal vez, por caminos diferentes de haber existido la capacidad de documentar de forma objetiva los cambios en la textura más superficial producidos por los tratamientos de limpieza. No fue hasta la década de 2010 cuando se pudo obtener este tipo de documentación, gracias a la aparición de sistemas como el *Escáner 3D Lucida*. La posibilidad de capturar digitalmente el relieve de los craquelados o ciertas diferencias de profundidad entre zonas con distinto barniz, permite inspeccionar virtualmente y reproducir físicamente la piel de una obra de arte para fines de conservación. El tercer capítulo analiza, por tanto, el contexto que dio lugar al desarrollo de esta tecnología, así como sus implicaciones prácticas y teóricas para la conservación de pintura.

El cuarto y último capítulo, «Luz, forma y textura...», toma prestado su título del artículo de Ernest Gombrich «Light, Form and Texture in XVth Century Painting», publicado en 1964 a partir de una conferencia pronunciada ante la Royal Society of Arts³. En este texto, el autor de *Art and Illusion* analiza el uso de la luz como herramienta de representación en la pintura renacentista, comparando dos aproximaciones antagónicas: la de las escuelas «del sur» (principalmente italiana), enfocada en la reproducción de la forma y el volumen, y la de las escuelas «del norte», cuyo interés se halla en la reproducción de la textura y los materiales. Partiendo de esta idea, pero descartando todo sentido metafórico, el capítulo analiza el modo en que la luz, en sus múltiples variantes, hace posible la reproducción de la forma y la textura de los cuadros en el ámbito tecnológico y cultural más reciente. Con el desarrollo de nuevos sistemas de escaneado e impresión 3D que permiten la captura y reproducción simultánea de relieve y color, ha aumentado el interés por las réplicas de pintura, como una nueva vía de acceso

3. E. H. Gombrich, «Light, Form and Texture in XVth Century Painting», *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 112, nº 5099 (1964): 826-849.

a la obra de arte. En este contexto, los proyectos pioneros de reproducción pictórica realizados en la Universidad Técnica de Delft se comparan con el trabajo llevado a cabo por el taller Factum Arte (ubicado en Madrid) cuya aproximación a la realización de facsímiles aúna la tecnología digital con métodos artesanales. Este último capítulo cuestiona también el papel de la iluminación en la percepción del relieve de las pinturas, tanto originales como reproducciones, proponiendo aproximaciones alternativas con aplicación directa en el campo de la museología. Finalmente, se revisan algunas de las principales técnicas para la captura de superficie en alta resolución con mayor recorrido en el futuro inmediato, basadas todas ellas en el uso de distintos tipos de luz.

Este trabajo no pretende ser una historia del arte desde el relieve. La investigación no se centra, por ejemplo, en estudiar la técnica (el relieve según los artistas) o el gusto (el relieve según los patronos, coleccionistas o críticos) —aunque, necesariamente, incluye referencias a estos aspectos. Lo que se propone es una aproximación al relieve desde el punto de vista de aquellos cuya tarea consiste en la conservación de las obras: su restauración, documentación, estudio o difusión; esto es, desde el punto de vista de los museos, en cuanto que custodios y responsables materiales de los cuadros. Por ello, encontramos numerosas fuentes en la historia y teoría de la conservación y la restauración. En la bibliografía destaca la presencia de múltiples estudios técnicos e informes de restauración de pintura publicados en los boletines de algunos de los principales museos de ámbito occidental. En estos artículos encontramos información de primera mano sobre las distintas técnicas de intervención empleadas a lo largo de las últimas cuatro décadas, las cuales afectan en mayor o menor medida al relieve de la superficie pictórica. La documentación gráfica que acompaña al texto en estos informes evidencia la importancia que se ha querido otorgar al relieve en cada caso. El uso y abandono de determinados tratamientos y las diferentes maneras de ilustrar los procesos llevados a cabo permiten atisbar ciertos patrones de evolución en el modo de aproximarse al relieve por parte de los conservadores.

Además de fuentes bibliográficas más tradicionales y los mencionados informes de restauración, esta investigación hace uso frecuente de textos que plantean ideas, proyectos o puntos de vista en el momento en que aún resultaban novedosos, experimentales o controvertidos: artículos publicados en revistas especializadas o generalistas, ponencias de congresos, catálogos de exposiciones, contenido multimedia *online*, tesis doctorales y otros ejercicios académicos, entrevistas informales con expertos, etc. Estas referencias describen trabajos en desarrollo aún no suficientemente probados o contras-

tados y que, precisamente por ello, sugieren cambios de paradigma en lo que se refiere a la manera de considerar el relieve pictórico. En todas estas fuentes documentales se busca localizar cualquier referencia, directa o indirecta, a asuntos relativos al relieve de la pintura. En la historiografía de la conservación las alusiones al relieve son, por lo general, escasas en comparación con otros aspectos característicos de la superficie pictórica como, por ejemplo, el color. Incidiendo quirúrgicamente en cada texto a través de una palabra específica que haga mención a la cualidad tridimensional de la pintura —y una vez descartado el frecuente sentido metafórico de términos como «textura» o «profundidad»— se abre la posibilidad de establecer conexiones inesperadas entre autores, proyectos, disciplinas y contextos aparentemente ajenos entre sí. La voluntad de un registro objetivo y metódico de la consideración del relieve en la obra de arte es, en definitiva, lo que guía y vertebra esta investigación.

Finalmente, conviene indicar que las ilustraciones se organizan en dos categorías. Los diagramas creados por el autor como aclaración de los argumentos expuestos se intercalan con el texto y se identifican por numeración romana. Por otra parte, las imágenes reproducidas a partir de las fuentes consultadas se agrupan al final de cada capítulo, identificadas con numeración decimal habitual. Estas imágenes no son necesariamente las que el autor emplearía para comunicar asuntos relativos al relieve, sino que están seleccionadas por ser las que se utilizaron en una fuente documental concreta. Se da cuenta así del tipo de información gráfica que resultaba posible o relevante en cada momento para transmitir el carácter de la superficie pictórica. La creciente capacidad de visualizar y, progresivamente, medir y reproducir la compleja piel de los cuadros mediante distintos desarrollos técnicos se plantea como uno de los principales vectores de cambio en el modo de considerar el relieve en el ámbito de la conservación artística. En consecuencia, la selección de imágenes responde tanto al contenido que transmiten como a la intención de ilustrar la técnica concreta con que éstas fueron realizadas. En línea con el objetivo de esta investigación, todas las imágenes se reproducen en blanco y negro —o, más exactamente, en escala de grises— con el fin de mostrar con mayor claridad el relieve de la pintura.